



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

EL DUENDE EN EL RITUAL FLAMENCO: EL JALEO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIATURA
EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta:

MARÍA DEL ROCÍO PAYTUVÍ LLORENTE

Asesoría de tesis:

DRA. MARGARITA PALACIOS SIERRA

Sinodales:

DRA. MARIA ÁNGELES SOLER ARECHALDE

LIC. MARÍA ISABEL DE LAS MERCEDES RULL VALDIVIA

DR. DAVID ALBERTO CHÁVEZ RIVADENEYRA

DR. JUAN GABRIEL NADAL PALAZÓN

Ciudad de México, junio 2019

SUA(y)ED
Filosofía / Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice	1
- Agradecimientos	2
- Resumen	3
- Introducción	5
1. Historia y entorno cultural del flamenco	20
1.1 Historia del baile flamenco	26
1.2 Historia de la pueblo gitano asentado en Andalucía .	37
1.3 Identidad y cosmovisión gitana	45
1.4 Identidad del pueblo andaluz	50
2. La complejidad de los signos de comunicación	59
2.1 Semiótica. Ritualidad del flamenco	74
2.2 El jaleo (núcleo medular)	96
El duende: “trópico de vidrios que quema la sangre”	97
2.3 Elementos constitutivos del jaleo	101
- Cantaor / cantaora	
- Guitarrista	
- Percusionistas: cajón y palmas	
- Bailaor / bailaora	
3. Corpus	111
3.1 Bailaora, cantaora, cantaor, percusionistas: cajón y palmas	111
3.2 Descripción de los informantes	112
4. Metodología / Resultados.....	114
4.1 Análisis de las grabaciones	115
4.1.1 Tabla 1 frecuencia de exclamaciones Grupo A	118
4.1.2 Tabla 2 frecuencia de exclamaciones Grupo B	119
4.1.3 Tabla 3 Rasgos fónicos Grupo A	120
4.1.4 Tabla 4 Rasgos fónicos Grupo B	124
4.1.5 Grupo A Sonoespectogramas	128
4.1.6 Grupo B Sonoespectogramas	139
4.1.7 Tabla 3 Resultados análisis acústico Grupo A	145
4.1.8 Tabla 4 Resultados análisis acústico Grupo B	147
6. Conclusiones	157
7. Bibliografía	161

Agradecimientos.

Resulta un privilegio para mí poder escribir estas palabras como colofón de un esfuerzo realizado durante los cuatros años de licenciatura y un año y medio de esta tesis. Este esfuerzo se ve premiado con creces al haber tenido la oportunidad que me brindó la UNAM para adentrarme en sus aulas y así presenciar clases de sumo interés, lo que me llevó a establecer contacto con maestros de gran valía. Estas vivencias no hubieran tenido el valor que tuvieron si no fuera por la amistad entrañable de Lorena, Emilia y Cynthia. A ellas les debo el haberme sentido tan abrigada con su alegría y su solidaridad.

Centrándome en este trabajo, expreso mi enorme agradecimiento a la Doctora Margarita Palacios Sierra, mi asesora de tesis, quien con su agudeza intelectual, empatía con el tema del flamenco y su calidez, supo entenderme y dirigirme para dar forma a un aspecto que no sólo se trató de un tema académico, sino de un asunto imbuido en la esencia de mi vida que es el baile flamenco.

De igual forma extendiendo este agradecimiento a mis sinodales: la Doctora María Ángeles Soler, la Licenciada María Isabel Rull, el Doctor Juan Nadal y el Doctor David Chávez por su minucioso interés en mi texto que lo coronó con su sabiduría. Aunque más allá de estos privilegios lo que más valoro es su amistad.

No puedo dejar de mencionar a la Maestra Ana Tsutsutmi; gracias a ella el tortuoso proceso de los trámites se aligera. Su amabilidad y su buena disposición permiten que las cosas fluyan.

En cuanto a mi familia, comienzo con Benito, mi marido, cuya carta de presentación es el corazón. Su amor, su elocuencia y su amistad han sido medulares para lograr esto y muchas cosas más en la vida. A mis hijas Paloma e Isabel, estandartes de mi más sublime condición, contribuyeron de la misma forma al logro de esta meta. De manera muy especial, agradezco el importante apoyo de mi tío Andrés, su perenne interés me llenó de fuerza y alientos para culminar este esfuerzo. Desde luego a “mi Ceniza” y a “mi Nit”, quienes sin duda significan la dosis vital de amor en el día a día.

Por último, gracias a la vida por darme tanto.

Resumen.

El valor expresivo que aporta la emoción del habla gitano-andaluza al discurso del jaleo dentro del ritual flamenco contiene, como aspecto identitario, ciertos rasgos prosódicos y ciertos elementos fonostéticos que después de analizarlos fueron contrastados con las otras hablas de español que también elaboran el discurso del jaleo. El núcleo de este trabajo se encuentra enmarcado en una revisión histórica de la evolución del baile flamenco y de su entorno cultural, así como en un factor histórico – antropológico de los pueblos gitano y andaluz, lo que permite entender la fuerza que ejerce la identidad en el ritual flamenco el día de hoy. El flamenco nace en Andalucía como la consecuencia artística del amalgamamiento de la identidad de dos pueblos sometidos a lo largo de muchos años por la marginación social, condición que ha moldeado la expresión popular y artística del arte flamenco. El jaleo en este trabajo es estudiado como un signo complejo desde la perspectiva del análisis del discurso, el cual se enfoca a través de la semiótica.

Abstract.

The expressive value given due to the gypsy-andalucian parlance emotion to the jaleo speech in the flamenco ritual has, as an identitary aspect, some prosodic traits and phonoesthetical elements that after being analyzed they were contrasted with the other Spanish parlances which also produce the jaleo speech. This work core is framed in a flamenco dance historical evolution review, along with its cultural environment, as well as a historical – anthropological factor of the Andalucian and Gypsy towns, which allows the understanding of the identity strength in the current flamenco ritual. The flamenco was born in Andalucía as the artistic consequence of the identity amalgamation of two towns that were submitted for a long time to the social marginalization, fact that shaped the popular and artistic expression of the flamenco art. The jaleo in this work is studied as a complex sign since the speech analysis perspective and has been focused through the semiotics approach.

Palabras clave:

Jaleo, flamenco, ritual, identidad, emoción, discurso, habla.

Key words:

Jaleo, flamenco, ritual, identity, emotion, speech, parlance.

Introducción.

El baile flamenco ha sido el eje primordial en mi vida, en torno al cual giran mis demás intereses. He percibido en múltiples ocasiones, que durante la ejecución del baile –ya sea yo quien la realice u otros– el jaleo, es decir, el discurso oral, articulado por el cantaor o la cantaora, por el guitarrista, por el percusionista que hace palmas o que toca el cajón y por cualquier otro artista que integre el ritual, repercute de manera diferente, según quien lo elabore.

El jaleo viene a ser una fuente de euforia de la que manan exclamaciones, locuciones interjectivas, interjecciones y onomatopeyas, cuya finalidad es crear un alboroto que anime al baile, aunque por ser tan intensa la expresividad, su radio de alcance incluye a los espectadores, cuyo entusiasmo los convierte en actores. Esta manifestación sonora va acompañada de una marcada gestualidad, todo lo cual resulta en esa energía poderosa que distingue al ritual flamenco.

Cabe mencionar que el jaleo tiene dos acepciones: una se trata del género precursor de la bulería o chufra, la cual era el palo protagonista en los cafés cantantes a mediados del siglo XIX. La otra se refiere a lo que explico en el párrafo anterior y complemento con la siguiente definición:

Jaleo: Acción y efecto de jalear y también conjunto de expresiones, locuciones admirativas, interjecciones que se prodigan para expresar entusiasmo o para animar a los intérpretes. Puede darse tanto entre el auditorio como entre los mismos ejecutantes,

algunas de las expresiones, en fonética andaluza son: ¡Olé!, “¡ezo e!”, “¡agua!, “¡azucar”!, “¡toma!, “¡así se canta!”, “¡mu bien dicho!”, “¡vamo allá!”¹.

Por tanto, he decidido vincular mi carrera académica, Lengua y literaturas hispánicas, al arte flamenco, lo que me ha permitido darle un encuadre desde la perspectiva de la lingüística. Consideraré pertinente estudiar, a través del análisis del discurso, las diferencias en el efecto que tiene el discurso del jaleo articulado por el habla gitano-andaluza al del jaleo construido por otras hablas del español, que si bien reproducen calcas de gran calidad y eficacia, no dejan de proyectar una cierta artificialidad, la cual incide en ese aspecto subjetivo, si no es que inefable, que enmarca el momento supremo del ritual flamenco, descrito por Federico García Lorca en *Teoría y juego del duende* (2003) como un ente orgánico que anida en las entrañas y que “quema la sangre como un trópico de vidrios” (p. 2)², denominado *duende*.

El objeto de estudio de este trabajo es identificar los vínculos expresivos de la emoción en los textos discursivos gitano-andaluces del jaleo dentro del ritual flamenco. Este propósito me llevó a indagar sobre los rasgos prosódicos que caracterizan esta habla. además de analizar acústicamente ciertos elementos fonoestéticos para luego contrastarlos con los de las otras hablas del español que también elaboran el discurso del jaleo.

¹ Glosario de términos flamencos. “jaleo”. Recuperado de Andalucía.org. www.andalucia.org/es/flamenco/glosario/ Junio 14, 2017.

² García Lorca, Federico. (2003) *Teoría y juego del duende*. Recuperado de Biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf. Julio 12, 2017.

En el primer capítulo elaboro una revisión histórica tanto de la evolución del baile flamenco y de su entorno cultural, como del factor histórico – antropológico de los pueblos gitano y andaluz, lo cual permite entender la fuerza que ejerce la identidad en el ritual flamenco el día de hoy. El flamenco es la consecuencia artística del amalgamamiento de la identidad recia e indisoluble de dos pueblos sometidos a lo largo de muchos años por la marginación social y económica respectivamente. Esta condición ha sido la esencia profunda que ha moldeado la expresión popular y artística del arte flamenco, el cual cobra vida en Andalucía, crisol de múltiples culturas, que van desde la tartesia hasta la hebrea. Las *puellae gaditanae* – bailarinas béticas del Gades romano del siglo II – sientan el precedente del baile flamenco. Esta visión diacrónica recupera las primeras pruebas documentales del siglo XVIII. Ellas indican tres etapas que delimitan claramente su historia: en 1790 ocurre la primera cuando el baile era primitivo y con carácter popular. La segunda, la Edad de Oro, inició en los alrededores de 1850. El baile, sin abandonar sus valores populares, adquiere su forma espectacular y profesional. Por último, la tercera etapa tiene lugar en las primeras décadas del siglo XX. En este momento, el baile se intelectualiza, su estética se depura y se estiliza de manera general. La evolución del baile flamenco sigue avanzando a paso firme sobre la senda de la vanguardia estética, abriendo sus brazos a la innovación, siempre con el fin de ser manantial inagotable de creación artística.

Más adelante, en relación al origen del arte flamenco, aludo a la disputa que el pueblo gitano y el pueblo andaluz sostienen. Según ciertas teorías, los gitanos provienen de las regiones del Punja y el Sinth, al noroeste del subcontinente indostánico. Dos

invasiones obligaron a los migrantes indios a abandonar sus tierras. La primera data del siglo IX, cuando llega el Islam; la segunda del siglo XIII con la conquista de los Mongoles. De acuerdo con Donald Kendrick³ [2004: p.122] los indios, que procedían de distintas tribus, se casaron entre sí a su paso por Persia y de esta mezcla nació el pueblo *Dom* o *Rom*. La invasión de los Hunos y otros embates históricos obligaron de nuevo al pueblo Rom a continuar su itinerancia por el Mar Bósforo y por Armenia hasta llegar a Europa en el siglo XV. En contraste, Jordán Pemán (1991:p.17 [1991]) se inclina a pensar que los gitanos provenían de Egipto Menor. Ya sea la teoría de Kendrick o la de Pemán, estos penetraron en España en 1425 por dos posibles rutas a saber: el Mediterráneo, integrados a las incursiones de los sarracenos o por los Pirineos, acompañando a las huestes turcas que procedían de Bohemia y Hungría. Las agrupaciones gitanas se presentaron ante Alfonso V de Aragón como peregrinos dispuestos a purgar su apostasía. El monarca abrió las puertas de España a la nueva etnia que transitó hasta la tumba del apóstol Santiago en Compostela. Este hogar español, amable al principio y hostil al final, sometió al pueblo gitano a resistir la dureza punitiva de las Pragmáticas de 1499, 1539, 1586, 1619, 1717 y 1783, decretadas por los Reyes Católicos, Carlos I, Felipe II, Felipe III, Felipe V y por Carlos III respectivamente. Ya en la Constitución de 1812, según expone Fernando Jordán, se incluyó a los gitanos en la ciudadanía española.

Así identifico que la identidad andaluza es un constructo de la combinación de dos factores, su desarrollo histórico y su condición medioambiental. El germen de la alegría

³ Kendrick, Donald. *The Gypsies: From the Ganges to the Thames*. Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/988914.Gypsies>. Junio 26, 2017.

brota de esta tierra como estandarte identitario. El prisma histórico – cultural delimita el carisma único de Andalucía, donde tartesios, fenicios, griegos, romanos, visigodos y árabes depositaron su legado del que nacieron los emperadores Trajano y Adriano, al igual que los pensadores Séneca, Columela y Lucano. El período de Al Andalus (siglo VIII – siglo XV) además de arabizar la Andalucía visigótica, favoreció el sincretismo cultural, en el que las tradiciones bética y árabe, edificaron una civilización, que por espacio de siete siglos, estuvo inmersa en el esplendor que radiaba el batiente desarrollo sin paralelo del medievo europeo. La Bética fue sede del saber durante la Alta Edad Media, al haber preservado el conocimiento greco-latino dentro de las bibliotecas de Corduba, Hispalis y Malaca. El declive de Al Andalus comienza con las conquistas cristianas y la intransigencia religiosa islámica procedente del Magreb. En el siglo XI y XII almorávides y almohades someten con su rigor político esta prodigiosa cultura. A mediados del siglo XIII Andalucía se incorpora al estado castellano-leonés tras el acoso de los reinos cristianos del norte. Empero, la riqueza cultural andalusí permea en los reinos cristiano-germánicos del norte, haciendo alarde de ello a través del arte mudéjar, la música, la gastronomía y el léxico. En 1492, el Reino de Granada es conquistado por Castilla y los judíos son expulsados masivamente, previo requerimiento de sus bienes. La rigidez política imperialista prohíbe las lenguas propias, exige la conversión a la religión católica y propicia la destrucción de bibliotecas. Este caudal opresor desemboca en la Guerra de Granada entre los años 1568 y 1571. La expulsión definitiva de los moriscos en 1610 es el colofón de este cruento período. Sevilla entonces se torna la capital económica del imperio colonial, donde se administran las riquezas de los dominios americanos. La economía capitalista de mercado atrae a la Baja Andalucía hacia la

modernidad y deja en el rezago a la Andalucía granadina. El desarrollo pujante y el auge industrial andaluz llegan a su fin con la Edad Moderna, e irremediabilmente, Andalucía se vuelve dependiente del Estado Español.

De esta manera, la evolución histórica de Andalucía ha elaborado la urdimbre de su identidad, tejida en gran medida con un patrimonio cultural, sea en su presentación material o en su presentación inmaterial. Este patrimonio despliega un vasto repertorio de expresiones artísticas que cohesionan con gran firmeza al pueblo andaluz. El folklore por su parte, es un elemento de gran peso que fundamenta el sentido de pertenencia, primordial en la identidad de cualquier pueblo, el cual va de la mano con las tradiciones religiosas. La importancia de estas manifestaciones, radica también, en que son transmitidas de generación en generación, propiciando así, la continuidad de la cultura andaluza. De esta forma, el flamenco, la Semana Santa, las romerías y la fiesta taurina conforman un vector identitario de naturaleza cultural, al cual se suma otro con gran poder identificador: el habla.

En el capítulo dos, analizo el jaleo como un signo complejo desde la perspectiva del análisis del discurso, el cual se analiza a través de la semiótica o teoría de los signos. Pablo Correa [2012: p.10 (2012)] define la semiótica, como la disciplina que estudia todo lo que pueda ser empleado para representar algo de la realidad, sea una imagen, un sonido o un gesto.

El principio de la semiótica es establecer una relación entre signo y significado; es el medio para saber cómo el ser humano es capaz de crear y de abstraer significados. En este punto, interviene el proceso de la semiosis, donde el significado es el elemento que mediante la abstracción, define y delimita un aspecto de la realidad y el signo es el elemento, que al entrar en contacto con un intérprete, transmite la abstracción de la realidad. En ello participan los cuatro signos de la comunicación: símbolo, ícono, señal y signo. Estas consideraciones teóricas y la definición de Pablo Correa [2012 (2012)] demuestran que tanto el símbolo como el signo se manifiestan en el discurso del jaleo, teniendo en cuenta lo siguiente: a) el flamenco es una manifestación propia de la especie humana. b) El símbolo evoca valores y sentimientos, representando ideas abstractas alegórica o metafóricamente. La fuerza del flamenco radica en el acento del *pathos* en la escenificación que se origina probablemente debido a la condición itinerante y de marginación que padecieron los grupos sociales que han participado en su desarrollo. El jaleo por tanto es la expresión en forma oral dentro de este contexto. c) Transmite no sólo la realidad, sino que se convierte en un eslabón entre los integrantes de una comunidad, pues es un signo que representa su identidad. En el flamenco –donde se inserta el jaleo – el factor identitario es un vector que lo apuntala, puesto que hermana a las etnias, que en este entorno, han resistido la injusticia histórica, social y política.

Analizo el jaleo bajo la óptica de la función de la semiótica que se centra en estudiar el fenómeno del discurso, donde la relación entre el signo y el significado –forma y contenido– es esencial para crear un mensaje. Éste llega al destinatario mediante el proceso de codificación, responsable de la producción organizada del mensaje y de la

decodificación, encargada de la reconstrucción del mensaje. Cabe mencionar que el enfoque de Umberto Eco (1932 – 2016), citado por Correa [2012 (2012)], establece que una de las vertientes de la semiótica apunta a que la cultura debe ser estudiada como un fenómeno semiótico, donde las convenciones de un determinado grupo social conforman una cultura y por tanto, todo discurso debe delimitarse según estas convenciones. La otra vertiente asume que todos los aspectos propios de una cultura deben estudiarse como contenidos de una actividad semiótica. En este sentido, la delimitación del discurso del jaleo, según la hipótesis de este autor, está en total apego a la convencionalidad de la cultura gitana y andaluza. El metalenguaje aparece a partir de este binomio cultural que semiotiza la escena flamenca en tanto que baile, cante, guitarra, cajón, palmas y oralidad construyen un mensaje descodificable, en todo sentido, por el público receptor.

Consideré pertinente también analizar el discurso del jaleo, cuyo argumento apela a la emoción, que a su vez, apela al otro para reafirmar su cultura y su identidad, a través de la retórica aristotélica. Esto me permitió observar que en el discurso del jaleo prevalece el *pathos* (estímulos emocionales), representado por la carga emocional implícita en cada locución, y el *ethos* (confianza e impresión moral que proyecta el orador), constituido por la resistencia cultural de los pueblos marginados que participaron en el desarrollo del flamenco, sobre el *logos* (aspectos intelectuales como la información y la argumentación) que tiene que ver con la métrica del compás de los diferentes palos. El ritual flamenco, visto de manera integral, indica que sus elementos corresponden a la premisa de la teoría clásica, en cuanto a que su discurso gestiona las emociones

estratégicamente para lograr la persuasión, y se apega al esquema discurso/contradiscursos que plantea Christian Plantin [2014: p.39 {2014}] en *Las buenas razones de las emociones*

La ritualidad en el flamenco construye la estética trágica que semiotiza la escena. La gestualidad de los actores en escena representa un símbolo que evoca el dolor oculto bajo esa máscara metafórica, provocado por la opresión. Para entender mejor este vértice ritual del arte flamenco acudí a *Los dominados y el arte de la resistencia* de James C. Scott [2004: p.28 (2000)]. Los grupos subordinados como los gitanos, moriscos y judíos, al igual que la raza negra, la servidumbre y la esclavitud, recurren a lo que el autor denomina discurso oculto, que no es otra cosa que la conducta fuera de escena. Los estudios acerca de la articulación social que realizó Scott (2004 [2000]), demuestran que entre más contraste hay entre los rangos sociales de los individuos –entre subordinación y dominación – más divergencia hay entre el discurso público y el discurso oculto. Las clases dominadoras, al ejercer el poder de manera arbitraria sobre las clases subordinadas, ocasionan que el discurso público de éstas, adopten una forma estereotipada y ritualista. La indignación como respuesta a la ofensa sistemática dan lugar al discurso oculto de Scott [2004 (2004)], donde alejado de la vigilancia represora de los dominadores, encuentra un espacio social de emancipación en el que los dominados no tienen que controlar sus gestos, su voz ni su conducta. Estas condiciones se observan en el ritual flamenco mediante signos como la altivez postural, el aumento de velocidad e intensidad en el zapateado, el movimiento sorpresivo de brazos y cabeza, y con la forma explosiva de los cierres y los desplantes que adopta el baile, acompañado

del cante desgarrador, del lamento de la guitarra, de la contundencia de las palmas y de la animosidad oral del jaleo.

Tomando en cuenta que la risa es una importante herramienta para la resistencia, el texto de Mihail Bajtin [2003 (1982)] "Rabelais y la historia de la risa" redondea el concepto de Scott. Este estudio histórico literario, valora la risa y su proceso de reinterpretación en un período que arranca en la Edad Media y termina en el siglo XVIII. En este lapso histórico la risa contenía el valor de la universalidad, reservando el valor de la banalidad para la época ulterior. Las festividades medievales estaban dedicadas a la risa, puesto que era el instrumento que se empleaba para luchar contra el estatismo del régimen y contra las condiciones que imponía la oficialidad de la religión, tras lo cual, dirigía la mirada hacia un futuro renovado. La risa popular festiva era el ingrediente que salpimentaba las parodias asentadas en la voluminosa literatura paródica de este tiempo. Bajtín [2003 (1982)] interpreta la risa como la esencia del universalismo de la comicidad, la cual tiende un vínculo inquebrantable con la libertad y se torna un arma capaz de combatir lo superior. La risa constituye el contrapeso de la seriedad, es decir, del poder intimidante que instaura sistemáticamente el terror y la prohibición. El carnaval es el escenario donde la risa protagoniza el júbilo de los días de fiesta que eclipsa al sistema oficial. El concepto bajtiano de la risa se extrapola al ritual flamenco toda vez que su esencia encuentra significado en la filosofía de la risa. La semiótica de lo interno, a cargo de la cara, la cabeza, el torso, los brazos, las manos, las piernas, los pies, en conjunto con la semiótica de lo externo, donde interviene la voz, la guitarra, las palmas y demás

instrumentos, articulan un discurso a base de ciertos signos que hacen referencia a la burla liberadora de la miseria y a la risa desmanteladora de la opresión.

La oralidad, al ser el elemento central del jaleo, precisa del enfoque que Walter Ong hace del lenguaje como fenómeno oral en *Oralidad y escritura* (2006 [1982]). El autor se centra en estos dos fenómenos, donde el pensamiento y su expresión verbal se manifiestan primero en la cultura oral y posteriormente en la escritura. Así, destaca el valor que tiene el sonido articulado del lenguaje, no sólo dentro de la comunicación, sino también del pensamiento. En este sentido, la psicodinámica de la oralidad de Ong [2006 (1982)], establece la importancia que tiene el sonido porque guarda una relación diferente con el tiempo, con respecto de los otros sentidos que se registran en la percepción humana. Las culturas caligráficas o tipográficas que recurren a la letra escrita para expresarse, pierden de vista que las palabras son sucesos y que conllevan un poder. El autor se refiere al habla como algo inseparable de la conciencia, sobre la cual se ha reflexionado desde tiempos remotos, mucho antes de la llegada de la escritura. La expresión oral es capaz de existir sin la escritura, mientras que la existencia de la escritura es imposible sin el habla. De aquí que los seres humanos de las culturas orales primarias (los que no conocen la escritura) logran un aprendizaje intenso, sin que ello implique un proceso cognitivo a través de la escritura. Por otra parte, la memoria en la teoría de Ong [2006 (1982)] juega un papel preponderante, ya que al establecer relación con el pensamiento, desarrolla estrategias mnemotécnicas. Así, los procesos orales del pensamiento se constituyen de elementos formularios, ordenados en un lineamiento intelectual; sobre ellos, a lo largo de generaciones, se articulan las expresiones

tradicionales, registradas exclusivamente en la memoria y en la mente; intentar modificarlas, supone variar o mermar su significado.

La teoría de Walter Ong [2006 (1982)] ratifica al jaleo como una manifestación de una cultura oral en todo sentido, si nos remitimos al hecho de que la etnia gitana fue ágrafa y el segmento marginal de la sociedad andaluza iletrada. La articulación de sonidos orales que despliega el arte flamenco es muy extensa. El registro de las voces es muy variado, tanto en el cante, como en el jaleo. Éste imprime una peculiar animosidad a los sonidos que integran su oralidad y los convierte en sucesos álgidos de expresión artística, propagadores de energía dirigida a los intérpretes y al público. Respecto a la sustitución del habla por el lenguaje corporal que trata Ong [2006 (1982)] en su libro, el jaleo también se constituye de un lenguaje gestual profuso que nutre su discurso. Además, el jaleo es un fenómeno oral espontáneo donde no existe algún proceso en el que intervenga la escritura. Su repertorio se conforma en gran medida por expresiones que forman parte de la tradición oral. Esta observación confirma que el habla es inseparable de la conciencia humana; quienes se dedican al quehacer flamenco tienen instauradas en la conciencia, locuciones que brotan en forma natural y se tornan evanescentes; son como chispas que irradian una gran luminosidad y se apagan en el acto pero surgen otras junto a las nuevas enunciaciones, hecho que constata el dinamismo que las califica como seres vivos, tal y como lo plantea Ong [2006 (1982)].

En alusión a la diacronía del ritual flamenco, “La memoria de la cultura” en *Semiosfera* [1996: p.154 (1949)] de Yuri Lotman, arroja luz sobre el proceso de la

interpretación colectiva de una práctica vigente cuyo origen se remonta a varios siglos atrás. La cultura para Lotman, es una forma de la memoria colectiva que se somete a las leyes del tiempo y a la vez cuenta con mecanismos que crean resistencia al mismo. Cada vez que el ritual flamenco entra en escena, resurge el telón cultural de fondo, en el que están plasmados los factores históricos, sociales y políticos, sintomáticos en la expresión del flamenco. Ellos, con su respectiva codificación, reviven en cada nuevo discurso.

Partiendo de la premisa lotmaniana que descarta la posibilidad de un lenguaje común, sin la presencia de una memoria común, podemos asumir al jaleo como un lenguaje que anida en la memoria del público, quien no sólo es receptor, sino actor por el hecho de emitir expresiones orales en la misma sintonía que los intérpretes, consumando así un acto de comunicación redondo.

En el capítulo 3 de esta tesis aparece el corpus de investigación, integrado por dos grupos de flamenco, cuyos espectáculos extraje de Youtube. El primero es mexicano – Compañía de baile flamenco Marién Luévano, al que denominé Grupo A y el segundo es español – Compañía de flamenco “La Truco”, Grupo B, y ambos interpretan una soleá por bulería. Estos dos grupos fueron los referentes que me permitieron establecer los rasgos comparativos que identificaron a cada uno con la finalidad de señalar las características dominantes de la emoción en el jaleo, lo que me llevó a enfocarme en los rasgos diferenciadores del habla andaluza que, como elemento identitario, aporta valores expresivos a su oralidad.

El primer análisis metodológico de las grabaciones lo hice clasificando el repertorio de cada grupo en interjecciones, locuciones interjectivas y onomatopeyas. Realicé un primer acercamiento a las características del habla de cada grupo mediante un registro del alargamiento, acortamiento y del volumen, así como de los agudos y los graves de cada una de las expresiones. Además, para conocer la incidencia de cada exclamación a lo largo del discurso, hice una tabla de frecuencia donde aparece el número de veces que se repiten. El conteo dio como resultado que la interjección “olé” se emite con mayor frecuencia. El grupo A la repite 22 veces y el grupo B 11. Esto me llevó a efectuar el análisis acústico, realizado con el programa Praat⁴, de la interjección “ole”, también después haber percibido que el grupo B realiza un alargamiento en la consonante // que no percibí en el grupo A. Consideré pertinente incluir la interjección “hale” en el análisis acústico por tener una construcción muy similar a “olé” y porque ambas son las más emblemáticas del habla española peninsular. Me enfrenté a una limitación técnica en la que no me fue posible medir otros parámetros entonativos que delaten la emoción que enriquece las voces expresivas del jaleo, como pueden ser la intensidad y el timbre, debido a que el programa Praat no aísla la voz de la música y del ruido ambiental. Tampoco consideré viable la alternativa de segmentar el espectáculo flamenco para grabar por separado el discurso del jaleo en un estudio de sonido. El jaleo, es parte de un todo; cada intérprete, percusionista, guitarrista, cantaor y bailaor hace sinergia para dar vida al ritual.

Con el objeto de recabar más información sobre el alargamiento de la consonante

⁴ Praat: doing Phonetics by Computer - Phonetic Sciences, Amsterdam. Recuperado de www.fon.hum.uva.nl/praat/

líquida //, indagué en las obras de Antonio Quilis *Principios de fonología y fonética españolas* [2014: p.62 (1997)], Juana Gil, *Panorama de fonología Española* [2000 (2000)] y de Tomás Navarro *Manual de la pronunciación española* [2004: pp.113-114 (1918)] y ninguno de ellos habla de esta forma particular de pronunciar la //. Hay otros aspectos relevantes en este análisis, además de la duración de la //, como lo es la entonación, por lo que consideré pertinente tratar los estudios de Tomás Navarro de “Entonación emocional” en *Manual de la entonación Española* [2001 (1944)] para referirme a la emocionalidad que caracteriza este discurso. Por otra parte, con el afán de ampliar la investigación en cuanto a los distintos rasgos diferenciadores del habla andaluza relacionados con la identidad, consulté “Conciencia lingüística de los andaluces” en *El español hablado en Andalucía* de Antonio Narbona Jiménez [2011 (2011)] y cité un ejemplo extraído del jaleo del grupo B de cada rasgo mencionado en este texto, como el polimorfismo del fonema /s/, la distinción y confusión del seseo y ceceo, la /s/ al final de sílaba y palabra, la abertura de las vocales anteriores a la /s/ final, la pronunciación de la CH distendida //j/ y el rasgo arcaizante que consiste en la aspiración de la /h/ procedente de la /f latina.

La elaboración de esta tesis me ha hecho situar al jaleo como el epicentro oral discursivo de un arte en el que la historia de los pueblos gitano y andaluz –como germen creador–, la semiótica y la retórica –como lenguaje de entendimiento, la ritualidad –como fenómeno conductual y la oralidad –como observación de su esencia, son vértices que lo sostienen y lo hacen gravitar como un constructo de identidad.

Capítulo 1. Historia y entorno cultural del flamenco.

El flamenco, expresión popular y artística del pueblo gitano-andaluz, conformada por el baile, el toque y el cante, presenta sus orígenes a partir del siglo XVIII, ya que se carece de pruebas documentales previas a este momento [Martínez de la Peña {1969) p:23]. Sin embargo, el flamenco es un arte longevo que hunde sus raíces en un pasado que consta de varios siglos, donde se amalgamaron distintas culturas y en el que la investigación histórica ha tratado de penetrar, sin lograr hasta el momento, despejar el misterio que lo envuelve.

Afanosamente, los estudiosos han buscado entronques de cualquier tipo, – religioso, histórico e incluso folclórico– que disipen la oscuridad en la que el flamenco cultiva su peculiar sugestividad.

La incógnita no sólo se circunscribe al arte mismo, sino también al término que lo denomina, cuya etimología convendría tratar en este punto. Andrés Bernal Montesinos, en su libro *Origen y evolución del flamenco* [2013 (2013)]¹ refiere a otros autores para acotar algunas de estas posibilidades etimológicas:

a) George Borrow, en su libro acerca de la historia de los gitanos *The Zincali. An Account of the Gypsies in Spain* [1997 p. 5 (1841)], afirma que a los gitanos también se les llamaba “germanos” por pertenecer a las germanías, es decir, hermandades de los delincuentes.

¹ Bernal Montesinos, Andrés. *Origen y evolución del flamenco*. Recuperado de <https://books.google>. Mayo 13, 2017.

- b)** Blas Infante asocia el vocablo flamenco a la expresión árabe *felag mengu* (campesino huido), la cual podría denotar una relación de los gitanos andaluces con los moriscos expulsados de España en los albores del siglo XVII.
- c)** El término flamenco pudo haber sido el nombre que recibieron los gitanos, quizá porque al momento de ingresar a la península ibérica, éstos procedían de Flandes.
- d)** Flamenco es una voz que pertenece a la jerga de la germanía, la cual viene de “flamancia” (flama o llama) y cumple la función de sinónimo de pendenciero o valentón, rasgos que describen el temperamento de los gitanos.

Fuera de toda duda, Andalucía es la cuna donde tuvo su origen el flamenco, por ser esta región, el crisol donde confluyeron diversas culturas, que van desde la tartesia, la fenicia, la cartaginesa, la griega, la persa, la india, la romana, la árabe, hasta la hebrea, cuya expresión artística se fue sedimentando en esta latitud. En lo que se refiere a la música, en el momento en que España se hizo cristiana y adoptó el culto bizantino, la música popular de las culturas previas, comienza a entremezclarse con los cantos litúrgicos del nuevo culto, que a su vez, tienen claras reminiscencias persas, griegas, indias y hebreas, con lo cual, se tiende un puente entre las próximas melodías andaluzas y el canto gregoriano [Bernal 2013: p.8 (2013)].

El baile por su parte, también es un punto de encuentro de los elementos artísticos de esta inmensa gama cultural, ya que en él se reflejan con toda nitidez, a través de la

gestualidad, de la expresión corporal y del peculiar floreo de las manos, el carácter esencial de la danza hindú, y la interpretación de las bayaderas asiáticas, así como, la de las afamadas bailarinas andaluzas.

Antes de la forma de esta rica expresión, aparece el contenido, cuyo tono oscuro y profundo, motiva la exteriorización de todo un caudal de sentimientos que devienen de la opresión y la marginación que asoló, de manera muy similar, a los pueblos judío, morisco, gitano y andaluz, quienes convivían en el mismo enclave. En este sentido, Luis López Ruíz [2007: p.32 (1999)] plantea así este aspecto: “[...] aportarían a la música el eco de sus sufrimientos. Con innegables influencias judías y moriscas, y sobre todo, basándose en la mutua asimilación de andaluces y gitanos, nacerían los primeros gritos, preludio de lo que luego fue el cante. Por eso se ha dicho a veces que el flamenco nació por necesidad”. Así fue como dentro de las condiciones geográficas de Andalucía, se conjugaron factores históricos y sociales que resultaron en una simbiosis de la cual se engendró el fenómeno llamado flamenco.

En un intento de articular la génesis del flamenco, Bernal Montesinos [2013 (2013)] refiere en su investigación, que de los siglos XIII al XV, cristianos y moros se reunían con plena armonía para celebrar las festividades tradicionales bailando y cantando, de modo tal, que surgió una asimilación mutua de sus formas musicales y dancísticas.

En este sentido, William Washabaugh [2005: p.65 (1996)] habla de una “amalgama de influencias” entre la tradición de la canción épica de la Edad Media, – moldeada por su cercanía con el islamismo, el judaísmo y el cristianismo litúrgico– y la tradición gitana. Esta amalgama de influencias permaneció, tal cual, a lo largo de varios siglos.

Más adelante, en el siglo XVI, después de la expulsión de musulmanes y judíos, decretada por los Reyes Católicos, las recién llegadas tribus gitanas formaron comunidades clandestinas con todos aquellos que fueron perseguidos por los tribunales, como judíos y moriscos, quienes permanecieron ilegalmente en territorio español, a los que se sumaron oriundos, que por alguna otra razón, fueron también presa de la marginación.

Así llegamos al final del siglo XVIII, cuando el flamenco, tras el continuo intercambio de tradiciones y costumbres de culturas tan diversas, se consolida como un género artístico. Este fue definido por un sentimiento hondo que proyectaba, como rasgo primordial, el dolor de los pueblos, cuyas herencias en conjunto, fueron su artífice. La potestad del flamenco fue otorgada a los andaluces, pero la recreación y la interpretación a los gitanos. Estos últimos, abandonaron gradualmente la intimidad de las reuniones familiares, –que en muchas ocasiones celebraban de manera secreta–, adaptaron los diferentes compases de su música, su canto y su baile y se fueron incorporando a los escenarios localizados dentro del sector popular andaluz.

El flamenco entonces comenzó a popularizarse a principios del siglo XIX en las tabernas de Andalucía y no mucho tiempo después, portando un prestigio renovado, apareció en unos espacios dedicados a difundir el cante, el toque y el baile, llamados Cafés Cantantes. Sevilla fue la ciudad que más Cafés Cantantes albergó, según, lo explica Juan Vergillos en *Las rutas del flamenco en Andalucía* [2006: p.159 (2006)] . El primero de ellos fue el de Los Lombardos, y el más prestigioso y popular, fue el Café de Silverio, en honor al célebre cantaor Silverio Franconetti, quien por cierto, fue el primero en hacer del flamenco una “materia negociable” [Bernal 2013: p. 15 (2013)]. A finales del siglo XIX, estos escenarios ya habían proliferado por varias ciudades andaluzas y por otras fuera de Andalucía como Madrid y Barcelona. Es aquí cuando comienza la época conocida como “la edad de oro del flamenco” [Martínez de la Peña 1969: p.28 (1967)] “Mediante esta popularización, el flamenco emergió como una cristalina expresión humana –tan transparente como densa– que, pese a ser distintivamente andaluza, tenía el poder de hablar a todos los humanos” [Washabough 2005: p.65 (1996)]. La popularidad del flamenco trascendió fronteras, cuando en la segunda mitad del siglo XIX, los turistas europeos, al ser atraídos por el exotismo de este singular arte, concurrieron de manera masiva a los espectáculos.

La última etapa evolutiva del flamenco registrada en su historia es la del Teatro, situada en los albores del siglo XX, y con ella comienza una involución que obedece al demanda de un público constituido en su mayor parte, no ya por aficionados conocedores, sino por una clientela que prefiere un género menos aquejado. Esta época también recibe el nombre de Ópera Flamenca. Las razones de esta denominación

obedecen –como lo relata Bernal Montesinos [2013: p.17 (2013)]– a la abundancia en cantes con voz atemorada que ostentaba grandes modulaciones, o bien, a una estrategia comercial, puesto que la ópera era un género protegido que gozaba de ciertas ventajas fiscales, como la exoneración del pago total de impuestos. Lo cierto es que más allá del “híbrido bautismo” [Bernal 2013; p.17 (2013)], estas representaciones fueron una adulteración de lo jondo del flamenco:

[...]espectáculos abigarrados de flamenco orquestados bajo la presuntuosa etiqueta de ópera flamenco atrajeron a públicos aún más numerosos. Se dice que estos espectáculos oscurecieron la sólida esencia andaluza de la música. Cuando se juntaron con el estilo flamenco gitano, estas representaciones no tardaron en granjearle al género una mala reputación [...] [Washabough,2005: p.65 (1996)].

Esta desafortunada degradación del arte flamenco, tuvo entre otras cosas, una consecuencia favorable. En 1922 en la ciudad de Granada, exactamente en la Plaza de los Aljibes, dentro de la Alhambra, Manuel de Falla y Federico García Lorca, con el propósito de reivindicar y revitalizar el flamenco, organizaron y promovieron el Concurso de Cante Jondo. Los dos artistas dispusieron evitar la palabra “flamenco” para titular dicho concurso, dado que en este momento de su historia, el flamenco se había convertido en un depositario de desprestigio y de rigurosas críticas. En el concurso deberían participar exclusivamente aficionados, y no profesionales, al baile, al cante y al toque, tanto para descubrir nuevos talentos, como para evitar la comercialización. El evento nunca fue valorado por la masas pero sí por aquéllos que defendían la esencia genuina del arte flamenco. William Washabough [2005 (1996)] define descriptivamente

que a partir del Concurso de Cante Jondo “el cante flamenco quedó dividido entre los deslumbrantes placeres del sucedáneo del flamenco y el heroico espíritu del verdadero y puro flamenco andaluz” [2005: p.67 (1996)]. Las portentosas voces que compartieron el premio de *soleá* fueron la de un hombre de 72 años –Diego Bermúdez Cala, “El Tenanzas”– y la de una figura legendaria, que en ese entonces era un gitanillo de doce años, llamado Manolo Caracol. El Concurso del Cante Jondo sentó cátedra, puesto que fue la piedra angular que impulsó la escuela de Cádiz.

Las próximas etapas del flamenco enmarcarían un período de culto a la pureza, de suma importancia para su evolución, de las que emergerían notables figuras y solemnes genios de los tres ámbitos del flamenco como Carmen Amaya, Manuela Carrasco, Vicente Escudero, Antonio Mairena, Pepe, el de la Matrona, Los Agujetas, Terremoto, Perla de Cai, Fosforito, Bernarda de Utrera, Aurelio de Cádiz, Pericón, Terremoto, Habichuelas, Cepero, Enrique de Melchor, El Camarón de la Isla, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía.

1.1 Historia del baile flamenco.

El enigma y el misterio que revisten al arte flamenco en general, anida en la expresión artística de su baile. Árabes, gitanos, andaluces, moriscos, afroamericanos, todos estos pueblos aportan, en conjunto, la semilla diversa y fecunda con la que se gesta esta danza de personalidad profunda, temperamental, genial, vital y orgánica.

El pueblo andaluz y el pueblo gitano unen sus naturalezas para cultivar una tierra fértil en la que floreció la danza. Por un lado, el baile ha sido en los andaluces, un signo vital, latente en casi todo tipo de circunstancia; una reacción a los estímulos de la vida, sobre todo si éstos se cubren de festividad. Por el lado de los gitanos, se conjungan una fina sensibilidad para percibir la música y una capacidad extraordinaria para interpretar toda forma musical, lo cual trae consigo dotes fuera de lo común para dominar cualquier espectáculo.

El precedente del baile dentro de la península ibérica, según menciona Alicia Mederos en su libro *El flamenco* [1996: p.37 (1996)], tiene presencia en algunos textos de la Roma clásica, que datan del siglo II. En vista de que existen tantos huecos de información en la historia del folclore andaluz, estos registros tienen una gran importancia porque ellos dan cuenta de las *puellae gaditanae*. De estas bailarinas béticas, *Telethusia* es la única que ha permanecido en la memoria de la historia, la cual encabeza a todas las demás bailarinas andaluzas anónimas del Gades romano. Estas jóvenes mujeres bailaban al son de los crótalos –seguramente emparentados no sólo con lo que hoy conocemos por castañuelas, sino también con los pitos¹ el ritmo, bajo el cual, interpretaban danzas con estilo voluptuoso y movimientos lascivos para amenizar las fiestas de las cortes.

En los albores del siglo XVII, como relata el filólogo-flamencólogo José Luis Navarro [2005: p.14 (2005)], se generan en Andalucía los tres ingredientes esenciales

¹ Chasquido de los dedos.

que poco más adelante sazonarían la riqueza del baile flamenco. Primero, el elemento oriundo de la región son las “seguidillas” –hoy sevillanas– producto de los bailes populares, que como fenómeno cíclico, se fueron repitiendo a lo largo de varias generaciones, lo que les confirió, vida propia, ya que lo que iniciaba la gente en las calles, era perfeccionado por los cómicos en los teatros, y luego lo que veía el pópulo en los teatros, era depurado nuevamente en las calles. A este baile se suman las jácaras – interpretadas por los pícaros–, antecesoras, primero del jaleo y después de la bulería. El segundo elemento fue el gitano, cuya aportación fue el zapateado. Las familias gitanas formaban compañías: unos cantaban, otros tocaban guitarras, castañetas, sonajas, panderos y tamboriles, mientras los demás bailaban. La voluptuosidad y belleza de las mujeres gitanas, daba un matiz especial a los movimientos con los que estructuraban sus danzas, entre los que figura el zapateado, o sea, la percusión ejecutada con los pies del ritmo que marcaban los instrumentos. Tercero, el elemento negro; en las calles negros y mulatos, bailaban alegres y contagiosos ritmos de origen afroamericano, caracterizados, no sólo por su desafiante sensualidad, sino por su sexualidad. Entre ellos figuran las ya desaparecidas zarabanda y chacona, además del tango y la rumba [Navarro, (1990)] vigentes y con mucha presencia el día de hoy.

Es a finales del siglo XVIII y principios del XIX cuando aparecen las primeras pruebas documentales [Martínez de la Peña 1969: p.24 (1967)]. Este período es una bisagra que corresponde a la transición entre la expresión popular del baile flamenco y su manifestación espectacular. Luego seguirá un lapso de casi doscientos años, en el que el baile flamenco atravesará por tres etapas claramente diferenciadas:

- Primera: El baile es primitivo; tiene un carácter absolutamente popular.
- Segunda: El baile adquiere su forma espectacular sin abandonar los valores populares.
- Tercera: El baile, además de adquirir su forma espectacular, logra una depuración estética que lo estiliza de manera general.

De la primera etapa que inicia en 1790, la información es escasa; sólo se tiene registro de los sainetes de González de Castillo en los que reproduce la vida popular andaluza y *Escenas andaluzas* de Estébanez Caderón [Martínez de la Peña 1969: p.24 (1967)]. Lo más destacable de este período son los Bailes de Candil –tabernas de gran tipismo castizo, donde se bebía vino– localizadas en los lugares más bajos de la ciudad. Estas tabernas acogieron a ciertos artistas que hacían alarde de sus destrezas dancísticas, aunque el baile era en este momento una simple afición o un mero entretenimiento; todavía no había adquirido su dimensión espectacular. Los intérpretes del baile o del cante eran aficionados que desempeñaban otros oficios y, por las noches, compartían con el público de manera gratuita, sus habilidades artísticas. El ambiente en estos eventos era del todo popular, tanto por el público que acudía a ver los números como por los aficionados que actuaban en ellos. De vez en cuando, se dejaban ver algunos extranjeros interesados en conocer las manifestaciones vernáculas de España.

A este período pertenecen los llamados boleros y boleras, maestros andaluces especializados con dominio de los bailes en boga. Con la muerte de Fernando VII, el

Teatro Real cerró sus puertas, por lo que estos bailarines buscaron otros escenarios de prestigio. París los recibió con admiración; de ahí, el éxito que tuvo la danza andaluza –encabezada por la cachucha y los jaleos de Jerez– que los llevó a importantes ciudades como Londres y San Petesburgo [Navarro 1990: p.12].

Teresa Martínez de la Peña [1969: p.26 [1967]] afirma que son pocos los bailes que se interpretaban en esta etapa, aunque su técnica, su estilo e incluso su indumentaria han pervivido hasta el día de hoy. En estas representaciones sobresale la presencia de los gitanos, en el baile, en el toque y en el cante. Es característico de ellos la gran desenvoltura y gracia, así como, un nervio que electrizaba los movimientos del cuerpo y de la cabeza al emprender vigorosas sacudidas. Dibujaban de manera espléndida el cadencioso vaivén de la cadera y enfatizaban la precisión del ritmo con la brusquedad inesperada de los cortes de los movimientos. Juan Vergillos [2006: p.183 (2006)] supone que los bailes populares se fusionaron con los boleros y éstos eran interpretados con gracia y elegancia, además de contar con el poderoso temperamento gitano. La bailaora Amparo Álvarez “La Campanera” personifica estos bailes con su jaleo, predecesor de los bailes y los cantes por soleares y bulerías. Según este autor, este es el primer nombre de mujer que figura en los orígenes del baile flamenco.

Los palos que se bailaban entonces era el zapatedo, que era un baile gracioso y alegre, interpretado generalmente por mujeres que intercalaban pequeños pasos como de filigrana con taconeos muy sutiles. Los rasgos predominantes en este baile eran la flexibilidad y el manejo de la mantilla o el mantón.

El zorongo gitano, es un baile que, de acuerdo con García Navarro [2005: p.78], apunta a tener un origen negro. La bailaora sacromontina <La Perla> fue el testimonio, quizá más notable de este palo [Martínez de la Peña 1969: p.26 (1967)]. Los gitanos lo incorporaron a sus fiestas, y dada su expresividad, cautivaba la atención, tanto de los andaluces, como de los extranjeros proclives al exotismo. Era el ingrediente indispensable para que las fiestas particulares tuviesen un éxito desbordante. Con gran dinamismo, baile, cante y guitarra o vihuela, salían a escena a desplegar todo un potencial de gracia.

La rondeña era otro número indispensable en el repertorio de los Bailes de Candil. La bailaban mujeres y hombres, solos o en pareja, siempre que tuviese un aire majestuoso, delirante y frenético. La gallardía de él acometía movimientos fuertes y elegantes. Los de ella, bordaban pasos rebuscados y complejos. Los requiebros del torso y el movimiento vivaz de los brazos dotaban al baile de gran esteticismo.

La segunda etapa, denominada Edad de Oro, comienza en la segunda mitad del siglo XIX, cuando el flamenco deja de ser un entretenimiento confinado a las populosas tabernas y abandona los Bailes de Candil para trascender a toda la sociedad española, incluyendo la aristocracia, reluctante de las expresiones populares. Su expansión abarcó todo tipo de fiestas, así como el interés del público, cuyo gusto se inclinaba ahora más por el flamenco que por los otros estilos de baile que ya contaban con una fama importante. Es en este momento cuando el baile flamenco da un paso adelante en su proceso evolutivo y adquiere una dimensión profesional. Los artistas se enfrentan ahora

a un público más selecto, conocedor y exigente. La estética del movimiento se depura, conservando el valor exclusivo del flamenco de la improvisación, bajo las nuevas preceptivas y cánones que disciplinan todos sus componentes.

El nuevo escenario del baile flamenco son los Cafés Cantantes, llamados también Cafés de Cante o Cafés Concierto, –a los que asiste un público predominantemente castizo- con el único interés de presenciar un espectáculo flamenco. Estos sitios se localizaban en los barrios céntricos de diversas ciudades de toda España. Desde el primero que se estableció en Sevilla en 1842 [Martínez de la Peña 1969: p.27 (1967)], empezaron a proliferar por todas las ciudades españolas. Los de más tradición son el Café de Chinitas, Café de Silverio, Café el Burrero, situados en Sevilla, además de los que se ubicaban en otros puntos dentro y fuera de Andalucía: Café de la Vera Cruz, Café del Conde, Café de España, Café de la Loba, Café sin Techo, Café Corrales, entre muchos otros.

Los artistas que se presentaban en estos nuevos escenarios ya contaban con un determinado prestigio, lo que conllevaba una retribución en la misma proporción. El espectáculo contaba con un esquema que comúnmente lo conformaban dos figuras centrales. El baile para este entonces, cobra más precisión en el ritmo y la técnica se complejiza, por lo que los artistas requieren de mayor dominio; las castañuelas ya no acompañan el baile, se remarcan las diferencias entre la ejecución femenina, la cual se torna más reposada y majestuosa, en aras de destacar la gracia y el garbo de la bailaora.

La masculina, al contrario de la femenina, adopta mayor dinamismo haciendo del zapateado el punto medular del baile.

El repertorio en este momento de la evolución es más amplio por los nuevos palos que entran a escena, aunque desaparecen al unísono los más característicos del período anterior, como la rondeña y el zorongo. Ahora aparecen la petenera, el zapateado, soleares con zapateado –introducidas por La Cuenca– [Vergillos 2006: p. 183] el tango, la farruca y el garrotín, que fueron estos dos, los primeros bailes que surgen en este período, creaciones personales de Francisco Mendoza Ríos “Faíco” [Navarro 1990: p.86 (1990)].

En Granada, además de los cafés cantantes, están las cuevas del Albaicín, donde las zambras del Sacromonte atrapan la atención de los viajeros románticos. Se trata de un baile propio de los gitanos granadinos, el cual, podría ser un manifiesto de su idiosincrasia. Este estilo fue interpretado más adelante en escenarios teatrales, bajo la denominación de “zambra de gitanos” o “la nueva zambra” [Navarro 1990: p.77].

En este Siglo de Oro del flamenco aparecen junto con los palos, una nueva nómina de exponentes que nutrieron la expresión del baile. Eran más las bailaoras que los bailaores, ya que los hombres se dedicaron más bien al toque y al cante. Algunos de los nombres que sobresalen son La Mejorana –quien introdujo la bata de cola y el mantón– y su hija Pastora Imperio, La Carbonera, La Cuenca, La Macarrona, La Malena, Lamparilla, El Estampío, Antonio de Bilbao y el ya citado Faíco [Vergillos 2006: p.186].

La entrada al teatro, la intervención intelectual en la elaboración coreográfica, y el matiz culto que envuelve al baile flamenco abren la puerta de la tercera etapa. A estas alturas del proceso evolutivo, todo el torrente popular que daba cauce al arte flamenco lo desplaza un aspecto predominantemente técnico. Los profesionales sustituyen a los artistas. Surgen nuevas e inesperadas formas que muchas veces inyectan riqueza al baile flamenco, aunque muchas otras lo degradan "...se produce un falseamiento del verdadero estilo, híbridas deformaciones donde el espíritu artístico se subordina a concesiones fáciles de técnica y público, lo que ha dado en llamarse <flamenquismo>" [Martínez de la Peña 1969: p. 29 (1967)]. El baile flamenco es arrinconado por números frívolos que llegaron del extranjero. Las palabras de decepción de Alfonso Puig, citado por Navarro García describen la decadencia del flamenco propia de este período [Navarro 2005: p.91 (2005)]:

El baile se reduce a la exhibición de la belleza femenina, servida con procacidades deshonestas a menudo. La bailarina pasa a ser carne de cañón, juguete de empresarios desaprensivos, mercaderes de artistas, cuyo único objetivo es lucrarse satisfaciendo las apetencias morbosas del público embrutecido, ávido de escudriñar las formas voluptuosas que la moda recatada oculta. La frivolidad sustituye al talento. El sensualismo anula el arte. Corrupción general.

Sin embargo, *Gitanerías* salva el barco del flamenco que va a la deriva, con Manuel de Falla y Pastora Imperio al timón. El 15 de abril de 1915 [Navarro 2005: p. 92 (2005)], el Teatro Lara de Madrid es la sede donde se estrena *Gitanerías* o *El amor brujo*,

hito en la historia del flamenco, cuya autoría no se sabe si es atribuible a Gregorio Martínez Sierra o a su esposa María de O Lejarreta. La puesta en escena tuvo un éxito insospechado, logrando así, reivindicar el rumbo del flamenco. *Gitanerías* o *El amor brujo* ha sido dirigida e interpretada por diversos artistas de ingente talla como Vicente Escudero, Carmen Amaya, Antonio, Antonio Gades, Cristina Hoyos y Mario Maya.

A mediados del siglo XX, el repertorio del baile flamenco se enriquece gracias a la seguiriya, el taranto, el martinete y la caña. Estos estilos poseen una gran jondura, su esencia mana de las entrañas y la introspección –que aunque resulte paradójico– es ésta el canal para expresar de manera solemne, seca y tajante el dolor que asola el alma, ya sea por la miseria, la muerte o la injusticia. Así, Vicente Escudero engendra el baile de la seguiriya, Antonio, el del martinete, Carmen Amaya, el taranto y de la caña, no se sabe quién fue el padre.

Los Cafés de Cante dejaron de ser los santuarios de lo jondo. En su lugar, los tablaos acogieron a los artistas más prestigiosos a mediados del siglo XX. Fue en Madrid donde inicialmente se asentaron estos locales. En 1956 se inauguró el primer tablao y el de mayor renombre: el Zambra, cuyo propietario fue Fernán A. Casares [Navarro 2005: p. 180 (2005)]. Otro tablao de gran tradición fue el Corral de la Morería [Navarro 2005: p. 135 (2005)], en el que el baile de Regla Ortega estrenó su pequeño escenario. Dos años más tarde, Pastora Imperio abrió El Duende [Navarro García 2005: p.135]. Pronto Madrid y otras ciudades como Barcelona y Sevilla, y otros países como Francia y Japón, dieron cabida a los tablaos flamencos, entre los que destacan Torres Bermejas, Las Cuevas de Nemesio, El Guajiro, Pasapoga, El Biombo Chino, Los Tarantos entre otros.

En el transcurso de dos décadas, el flamenco derramó su jondura por el mundo gracias a los tablaos que se extendieron por Europa, América y Asia.

El baile flamenco sigue dando frutos en el presente. La vanguardia, revolucionaria y atrevida, está impregnada de las delicias que manan de las nuevas estéticas. El flamenco, como arte vivo que es, abre sus brazos a la multiculturalidad, en la que diversas formas dancísticas y musicales se engarzan, dando realce a la riqueza de cada cultura que participa en estas novedades. Antes, la pureza del flamenco era una fortaleza inexpugnable pero desde hace un par de décadas, el ímpetu de la fusión ha derribado los muros rígidos que impedían la penetración de los procesos que nutren la expresión del baile flamenco, de los cuales Navarro García [2005: p.180 (2005)] expresa lo siguiente:

Un término repetido hoy es el de la fusión. Con él se nombran dos procesos cercanos entre sí, aunque distintos en objetivo. Uno es el maridaje de los pasos y movimientos flamencos con músicas de otros orígenes. Esto es lo que hemos llamado multiculturalidad. El otro es la simbiosis de escuelas dancísticas diferentes, ya sean flamenco y clásico, flamenco y jazz o flamenco y contemporáneo.

Son múltiples las figuras del baile flamenco – Eva “La Yerbabuena”, María Pagés, Sara Baras, Javier Latorre, La Lupi, Rocío Molina, Israel Galván, Marco Flores, Antonio Canales, Ana Morales, Manuel Reyes, Rafaela Carrasco, Joaquín Grilo y muchos más— que con una valentía de lo más acertada y sin dejar de abreviar en la tradición, han dado

rienda suelta a sus ansias de crear y de incursionar en terrenos desconocidos. Los réditos de esta aventura se reflejan en un asombroso enriquecimiento que conduce a la universalidad al arte flamenco, ya de por sí inmenso y profundo.

El flamenco entonces es una expresión que proviene de la esencia humana en el buen sentido de la palabra; según mi parecer, el término humano es ambivalente y presenta dos connotaciones antagónicas, la de la especie invasora, destructora y nociva, y la del ser humano que tiene un alma sensible, frágil y honesta, en donde se debaten infinidad de sentimientos, que tienen la ineludible necesidad de emerger al exterior para adquirir la forma propicia de manifestarse. Una de estas formas es el flamenco; sentirlo y vivirlo nos permite entender que su naturaleza está fincada en un espectro cultural amplio y diverso, que lo dota de una identidad de absoluta solidez. El lenguaje del flamenco ha sabido traducir el dolor de la marginación y de la persecución que asoló los corazones de distintas etnias en una prodigiosa estética que fecundó baile, toque y cante. El flamenco, como arte vivo, evoluciona con pasos firmes y sin ininterrupción sobre la senda de lo genuinamente humano, siempre en pos de una metáfora del acontecer espiritual.

1.2 Historia del pueblo gitano asentado en Andalucía.

Muchos son los referentes que nos llevan a identificar a los gitanos. La fuerte identidad de este pueblo tiene, hasta el día de hoy, un origen atrapado en las redes del enigma. La agrafía de los gitanos representa un obstáculo frente al afán histórico de reconstruir la trayectoria de este grupo étnico, a lo largo del tiempo y dentro del espacio. La tradición oral, aunque ha sido la luz primordial que ha iluminado los senderos de la búsqueda,

tampoco ha sido suficiente para encontrar la certeza que ambicionan los estudiosos. En consonancia con estos impedimentos, el rechazo y la hostilidad que han ejercido tanto las sociedades como las políticas discriminatorias, no han permitido recabar información en los diversos entornos en los que ha habitado este grupo itinerante.

Pese a tantos inconvenientes, el pueblo gitano se mantiene vivo y ha logrado sobrevivir a las demandas de las culturas dominantes, que lo han obligado a adaptarse a las normas de los lugares donde ha vivido, gracias a sus valores identitarios, de los cuales, destaca su principio de libertad. Fernando José Jordán [1991 (1991)], se refiere a la opinión Vaux de Poletier, quien describe la condición de los gitanos como grupo social: “los gitanos no han formado nunca un pueblo en sentido más estricto de la palabra, ya que nunca han tenido unidad política ni administrativa, ni leyes escritas” [Jordán 1991: p.16)1991)].

La comprensión de la evolución histórica de los gitanos como un grupo diferenciado, precisa de la revisión de las hipótesis que tratan los posibles orígenes de este pueblo. La primera, sitúa las regiones del Punja y el Sinth, ubicadas en el noroeste del subcontinente indostánico, cuyos habitantes abandonaron su territorio y tomaron rumbo hacia el oeste para huir de la invasión del Islam, la cual tuvo lugar en el siglo IX. El siguiente gran éxodo ocurre en el siglo XIII, cuando los mongoles conquistan la zona y se adueñan de esas mismas tierras ¹.

¹ *El Pueblo Gitano – Unión Romani*. Recuperado de www.unionromani.org/pueblo_es.htm. Mayo 01, 2017.

Los migrantes indios, que viajaban en grupos de 30 a 150 individuos, pertenecían a tribus diferentes, según lo afirma Donald Kenrick en *Gypsies: From the Ganges to Thames* [2004: p.112]². Estando en Persia, se dieron matrimonios entre los miembros de las distintas tribus, y de esta mezcla, nació el pueblo *Dom* o *Rom*³. La agricultura y la artesanía fueron algunos de los oficios que permitieron a los migrantes asentarse en esas latitudes, pero otra vez, los avatares históricos y políticos, como las invasiones de los hunos, los obligaron a desplazarse en busca de algún destino que les permitiese conseguir mejores condiciones de vida.

Armenia y el Mar Bósforo tendieron el puente que los llevaría hasta Europa en el siglo XV. Con el afán de tener una idea de la forma en que el pueblo *Romá* se diseminó dentro del continente europeo, es pertinente orientarse con el itinerario que propone el gitanólogo Francisco Sales de Mayo [1870: p.3):

<u>AÑO</u>	<u>PAIS / REGION</u>
1417	Hungría, Rumania y Moldavia
1418	Suiza
1419	Absburgo
1422	Bolonia (Italia)
1425	España
1427	París (Francia)
1433	Baviera (Alemania), Dinamarca y Suecia.

². Kendrick, Donald. *The Gypsies: From the Ganges to the Thames*. Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/988914.Gypsies> Junio 27. 2017.

³. *El Pueblo Gitano – Unión Romani*. Recuperado de www.unionromani.org/pueblo_es.htm Mayo 01, 2017.

Contrario a estas hipótesis, otras teorías se inclinan a pensar – como lo expone Jordán [1991 (1991)], tomando como base los estudios de María del Carmen Melendreras⁴ – que los gitanos tienen su origen en Egipto Menor y aseguran que la presencia gitana más antigua en Europa data del año de 1322 en la ciudad de Candia (Creta), en Modón y Corfú, al sur de Grecia, de donde continuaron hacia Valaquia y Rumania.

En 1425, las primeras oleadas de gitanos penetraron España a través de dos posibles rutas:

- El Mediterráneo, como parte de las incursiones de los ejércitos sarracenos, que procedían de Arabia y Egipto, las cuales rodeaban el litoral africano para desembarcar finalmente en el sur de la península ibérica.
- Los Pirineos, acompañando a las huestes turcas que venían de Bohemia y Hungría [Jordán 1991: p.17].

En un inicio, estas agrupaciones se presentaron en España como “peregrinos en trance de purgar su apostasía”, lo que les permitió contar con el beneplácito de Alfonso V de Aragón para que transitaran hasta la tumba del apóstol Santiago en Compostela. Fernando Jordán [1991: p.19] expone tres motivos que propiciaron el asentamiento de los gitanos en España :

- a) El espíritu nómada gitano se ve favorecido por la legislación en torno a las peregrinaciones.
- b) La exención de impuestos, la recepción de limosnas y donativos, además de la

⁴ Melendreras Gimeno, Alicia. Introducción. *Aportación al estudio de un grupo marginal: Los gitanos en Murcia durante el siglo XVIII, a través de las diferentes pragmáticas*. Recuperado de <https://digitum.um.es/.../Aportacion%20al%20estudio%20de%20un%20grupo%20>. Mayo 11, 2017.

facilidad para ejercer una actividad mercantil al recorrer las rutas comerciales, que coincidían con las rutas de las peregrinaciones.

c) El acogimiento por parte de las leyes españolas, ante las persecuciones, que habían obligado a los gitanos a huir de los otros países donde vivían.

Al cabo de un tiempo, el recibimiento amable que al principio les ofreció la sociedad española, se tornó hostil, debido a la amenaza que significaba la permanencia definitiva de los peregrinos. Fue así, como, lo que empezó siendo un problema local, trascendió a un conflicto de estado.

La documentación referida a la penetración del pueblo gitano en España, arranca con la Pragmática de 1499, redactada en Medina del Campo y en Granada, en la que los Reyes Católicos decretan la expulsión de los gitanos o <egiptanos>, dentro de un plazo no mayor a sesenta días, a menos que aceptaran los oficios, en los que estarían al servicio de ciertos señores. El incumplimiento de estas disposiciones, generaría las siguientes penas:

- Primera. Cien azotes más el destierro definitivo del reino.
- Segunda. Amputación de las orejas y encadenamiento por un lapso de sesenta días.
- Tercera. Esclavitud perpetua.

Esta Pragmática contenía una larga lista de medidas, de las que destaca la prohibición a los gitanos de hablar su lengua y vestir su indumentaria típica, en el intento de

incorporar a la minoría al resto de la sociedad y de homologar las normas culturales y religiosas vigentes en el reinado.

1539. Carlos I modifica las penas, estipulando que los gitanos varones, cuya edad oscilase en el rango de los veinte a los cincuenta años, y que no tuviesen señor ni oficio, serían enviados a servir en las galeras. Si la edad estaba fuera de este parámetro, se aplicarían las penas anteriores.

1586. Felipe II ordenó en Madrid que no se permitiese a los gitanos vender sus mercancías en ningún mercado ni en ninguna plaza.

1619. Felipe III decreta, en adición a las medidas anteriores, que con el afán de erradicar la vagancia y la inmoralidad de los gitanos, estos deberían permanecer en el reino, siempre que viviesen en ciudades, pueblos o villas, no menores a mil habitantes so pena de muerte. En cuanto a sus oficios, éstos se reducirían a la labranza.

1717. Felipe V ordena hacer un censo de los bienes de los gitanos para asegurarse que no poseyeran armas y les asignó un área determinada para sus domicilios, además de tener prohibido acudir a mercados o ferias.

1783. Carlos III suaviza la dureza de las penas, disminuyendo la persecución y ampliando las posibilidades laborales. Sigue en pie la pena de muerte y la prohibición

del término gitano; a cambio, debería emplearse el de “nuevo castellano” [Jordán 1991: p.21 (1991)].

En el siglo XIX, las medidas punitivas son nulas. Fernando Jordán afirma que en la Constitución de 1812 [Jordán 1991: p.21 (1991)], los gitanos estaban incluidos en la ciudadanía española, ya que cualquier individuo nacido en España, alcanzaba per sé el grado de ciudadano español. El gitano entonces, quedaría sujeto a las obligaciones y derechos citados en la Consitución.

Al término de esta breve reseña histórica, es evidente observar, que la etnia gitana, desde la diáspora inicial del siglo IX hasta la contemporaneidad, ha llevado a cuestras un estigma, que si bien se ha ido borrando, pervive el rechazo y la exclusión, que los confina a la marginalidad propia de los grupos minoritarios. Antonio Gómez Alfaro da cuenta de ello, mediante un escrito que pertenece al Archivo General de la Administración del Estado de la ciudad de Montilla en Córdoba, fechado el 16 de mayo de 1930, donde la representación de padres de familia se dirige a Alfonso XIII. El documento retrata la segregación que prevalecía todavía en esa fecha con respecto a la comunidad gitana⁵:

Nosotros los gitanos españoles, fieles servidores de la monarquía sin que jamás hayamos vacilado en nuestros ideales de adhesión a ella, después de muchos años de sufrimiento nos decidimos a implorar justicia a Vuestra Majestad por que la vida se nos hace ya imposible, debido a los malos tratos y a las pocas consideraciones que se nos guarda en el reino. Somos atropellados constantemente, no nos dejan un momento tranquilos ni en las poblaciones ni en el campo; nuestros hijos no reciben la debida

⁵ Gómez Alfaro, Antonio. *Escritos sobre gitanos*. p. 34. Recuperado de www.aecgit.pangea.org/pdf/30jornadas/LIBRO_ALFARO.pdf. Mayo 07, 2017.

educación, porque no son admitidos en ninguna parte sólo por el hecho de ser gitanos, y por el motivo más insignificante y que muchas veces desconocemos somos tratados inhumanamente, no teniendo quien nos proteja ni nos defienda. Nuestra forma de vivir es el trato y después de muchas vicisitudes llegamos a una feria y por el mero capricho de las autoridades, somos arrojados de la forma más violenta, sin considerar que somos españoles y que tan sólo buscamos honradamente nuestra vida...

La visión antropológica de Elisenda Ardévol [Ardévol (1986) *apud* San Román (1986)] traduce lo anterior como un fenómeno por el que han atravesado los gitanos, como grupo étnico, el cual se distingue por una serie de elementos culturales que lo conforman, tales como la idea de un origen común, la tradición nómada, la lengua, la valoración de la edad la experiencia como jerarquizador, el respeto a los muertos y la creencia de la posible intervención en la vida de sus descendientes. En este sentido, la comunidad gitana, como cualquier grupo étnico, ha tenido que interactuar dinámicamente con las formas culturales de los colectivos con los que se ha relacionado, y modificar por tanto, estos esquemas culturales, con el fin de adaptarse a los nuevos contextos [Ardévol (1986) *apud* San Román (1986)]⁶:

Los gitanos, grupo minoritario y diferenciado, al insertarse en una sociedad mayoritaria, se ubican en una situación de desventaja, puesto que las relaciones interétnicas entre ambas colectividades no han sido de complementariedad, ya que la sociedad mayoritaria domina las del grupo minoritario, factor que ha situado a la comunidad gitana, como minoría marginada dentro de la pluralidad cultural del Estado Español.

⁶ Ardévol, Elisenda. "Vigencias y cambios en la cultura de los gitanos", en *Entre la migración y el racismo*. Teresa San Román (comp.).

1.3 Identidad y cosmovisión gitana.

El nombre con que se denomina a esta raza, será la puerta de entrada para hablar de su identidad, como un signo que reviste las peculiaridades de un grupo étnico, que al cabo de su largo trashumar, ha recibido diferentes nombres, los que difieren según las regiones donde ha permanecido.

George Borrow en su libro *The Zingali* [1997 (1841)], ofrece los pormenores de tantas denominaciones con las que se han referido al pueblo que en España se conoce como gitanos. *Zincali*, *zincalies* o *zincalés*, que es la forma como se designan a sí mismos. La apelación alude al color de su piel, es decir, hombres atezados o morenos, originarios del río Zind, Sind o Ind, al oeste de la península india. También utilizan la forma *Calé*, la cual, es la terminación plural de la palabra compuesta *Zincalo*. Otra autodenominación es *Romany*, del sánscrito *Rom*, que quiere decir “marido” [Borrow 1997: pp 11-12 (1841)]. El siguiente cuadro permite ver con claridad las diferentes apelaciones con las que se ha nombrado a esta comunidad. Se puede observar que la etimología de las cuatro primeras formas coincide con la de la denominación *Zincali*:

PAIS	FORMA DE LA DENOMINACION	
Rusia	Zingáni	
Turquía y Persia	Zingarri	
Alemania	Zigeuner	
Portugal	Zinganos	
Francia	Bohemios	(Por creer que eran oriundos de Bohemia).
Inglaterra	Gypsies	
España	Gitanos	(Estas formas – inglés y español – se deben a la probable procedencia de Egipto, de donde viene <i>egyptanos</i>).

Si se habla de identidad, la lengua representa un poderoso emblema de cohesión. Los gitanos han estado dispersos en muchos puntos del orbe, de manera que su lengua, el caló, al establecer contacto con otras lenguas, ha provocado interrelaciones mutuas. La trascendencia de la influencia cultural no sólo incide en el ámbito lingüístico, sino que se refleja nítidamente en aspectos extralingüísticos. Una evidencia de este hecho, en el caso de los gitanos en Andalucía, es el flamenco. La convivencia de la identidad gitana y de la identidad andaluza, en términos lingüísticos, propició la amalgama del caló y el español, que sirvió de germen para el florecimiento del arte flamenco.

Con el objeto de tener un panorama claro del caló, resulta de gran utilidad acudir a *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco* del filólogo Miguel Ropero Núñez [1978 (1978)], donde cita la descripción que J. Casares hace de esta lengua:

El caló es un verdadero lenguaje natural, patrimonio hereditario de un pueblo disperso, pero de caracteres étnicos bien definidos, y cuyos grupos viven enquistados en los dominios de otras lenguas. El caló, descontados los préstamos que ha tomado de éstas, tiene un rico vocabulario propio, un sistema de infijos, prefijos y sufijos que le es peculiar y unas leyes gramaticales *sui generis*, aunque adopte en algunos casos, como el de la conjugación o el de algunos plurales, inflexiones ajenas. [Ropero 1978: pp.273-274 (1978)].

La marginación del pueblo gitano, también ha afectado el prestigio de su lengua, confundiéndosele con el argot de la germanía o de la delincuencia. En España, los

gitanos, al ser encarcelados, se han visto forzados a convivir con delincuentes, por lo que se han generado interrelaciones en los medios de comunicación de estos dos grupos sociales; así, los gitanos han adoptado algunos términos del lenguaje de germanía y los delincuentes han recurrido inversamente al caló [Ropero 1978: p. 20 (1978)].

En lo que se refiere a la cosmovisión del pueblo gitano, parte de la naturaleza étnica que no reconoce leyes ni religión. El nomadismo y la pasión por la tradición son dos elementos que configuran la percepción de la vida. La resistencia, con la que este grupo ha respondido a la persecución y a la marginación, encuentra un fuerte apoyo en el etnocentrismo. Su “modelo de organización de vida se centra en la intimidad y en la emotividad como medios de conocimiento” [Carmona, Gitanos No.11]¹.

Elisenda Ardévol [1986: pp.84-105 *apud* San Román (1986)]² ofrece un estudio antropológico pormenorizado de la organización social de los gitanos, así como de sus rituales más importantes. En él explica que la familia, encabezada siempre por la figura paterna, es el núcleo vital de los gitanos. Un linaje está conformado por varias familias numerosas y la dispersión, migración o residencia, se realizan manteniendo esta unidad. En los aspectos de la vida cotidiana – como pueden ser el económico o el administrativo– las familias actúan unitariamente. De modo que es común que un individuo gitano se rehuse a ocupar una vivienda, ya sea dentro del área urbanizada o del área rural, si no va acompañado del resto de su familia, de su carro y de su mulo, ya que juntos son un

¹Carmona Fernández, Antonio. *Sobre la identidad gitana*. Revista digital A fondo. Gitanos No. 11. Recuperado de www.gitanos.org/upload/07/15/11a_fondo.htm

² Ardévol, Elisenda. “Vigencias y cambios en la cultura de los gitanos”, en *Entre la migración y el racismo*. Teresa San Román (comp.).

todo, cuya cohesión, es indispensable para afrontar los embates de la vida.

El sistema de valores de la comunidad gitana es sólido y definido. El gitano toma muy en cuenta, no su edad propiamente, sino pertenecer a un grupo de edad particular, a cada uno de los cuales, le corresponden ciertos derechos y obligaciones, inherentes al principio de autoridad, el cual va del más viejo al más joven y del hombre a la mujer. Para los gitanos, la experiencia y la autoridad están intrínsecamente ligadas asumen la idea de que la sabiduría es consecuencia de la experiencia; así, la razón siempre pertenecerá al más viejo. El ascenso jerárquico de un grupo a otro, no sólo es circunstancial, sino que también reside en la práctica de los valores morales. Los grupos, de acuerdo al rango de edad, los clasifica Ardévol [1986: pp.84-105 *apud* San Román (1986)]³ de la siguiente forma:

<u>GRUPO</u>	<u>ETAPA DE LA VIDA</u>	<u>ESTATUS</u>
1o.	Nacimiento a la pubertad	Hijos
2o.	Pubertad al matrimonio	Mozo o mozuelo
3o.	Matrimonio	Casados
4o.	Madurez	Tíos

Un hombre maduro, se convierte en un *hombre de respeto*, que extenderá su autoridad sobre su descendencia, y de acuerdo al prestigio que adquiera, su autoridad

³ Ardévol, Elisenda. "Vigencias y cambios en la cultura de los gitanos", en *Entre la migración y el racismo*. Teresa San Román (comp.).

trascenderá el grupo parental, para ejercerla en un segmento social mucho más amplio. El <mozo> y el <casado> serán dignos de autoridad, en tanto practiquen los valores de la astucia – para ganarse el sustento – y la valentía – para defender a su familia – . El faltar al respeto al grupo parental ya sea con insultos, con el incumplimiento de una promesa o deuda, irá en contra de la virtud y la virilidad del hombre gitano.

El matrimonio, dentro de la comunidad gitana, es una tradición de gran relevancia. El ritual gitano establece la virginidad de la novia como el punto medular de la ceremonia. Elisenda Ardévol describe la celebración de esta forma [Ardévol 1986: p.102 *apud* San Román (1986)]⁴:

La comprobación de la virginidad de la novia suele realizarla una <ajuntaora>, anciana con experiencia, reconocida en estos menesteres, y presencian la ceremonia la madre, la suegra y todas aquellas mujeres casadas de ambas familias que quieran participar en el acto. Mientras tanto, los hombres esperan fuera. Una vez pasada la prueba de la virginidad, o <prueba del pañuelo>, empieza la fiesta...

La procreación para los gitanos, es el eje, sobre el cual se vertebra este importante ritual, ya que es el que legitima la trascendencia del linaje. La figura del padre y de los hombres ancianos de la familia juegan un papel central en la ceremonia previa a la boda, denominada <el pedimento>, <la pidía> o el <el petitiorio>.

⁴ Ardévol, Elisenda. “Vigencias y cambios en la cultura de los gitanos”, en *Entre la migración y el racismo*. Teresa San Román (comp.).

La muerte también cobra un significado muy importante para los gitanos. El entierro es quizá el ritual más impresionante, por el costo monetario y por la dimensión que adquiere, sobre todo, si el que fallece es un <tío>. En este caso, la familia o el linaje derrocha una gran cantidad de recursos en la ceremonia y en la construcción del mausoleo, en donde se sepulta al muerto, junto con sus pertenencias personales más allegadas. Igual que en la tradición de los “payos”, el ritual recibe el nombre de “velatorio” o “vela”.

El gitano tiene la creencia de que sus antepasados deben descansar en paz para que desde el más allá, puedan proteger a sus descendientes. Si se incurre en una falta moral, la intervención de los muertos puede manifestarse en forma de castigo. El jurar por los muertos de otra persona ajena a su linaje, resulta en una provocación tanto para los muertos como para los vivos, lo que genera situaciones violentas. Muerte y violencia contienen una carga mística que funciona como instrumento para ejercer el control social.

1.4 Identidad del pueblo andaluz.

Al sur de la península ibérica se sitúa la región de Andalucía, cuyos límites dan al norte con Extremadura y Castilla, al sur con el mar Mediterráneo y el océano Atlántico, al este con Murcia y al oeste con Portugal. Dentro de estos lindes habita un pueblo, cuyos rasgos culturales, configuran su notable identidad.

El carisma singular de Andalucía lo delimita el prisma histórico-cultural que define su identidad. Se conjugan por tanto, su complejidad histórica, que va desde el legado

con que tartesios, griegos, fenicios, romanos y árabes insemnaron un variado ámbito geográfico lleno de relieves, ambientado por la bonomía del clima y bautizado por las aguas, principalmente del Guadalquivir, que todo en conjunto, ha construido un espacio estratégico de encuentro y diálogo con civilizaciones diversas como la griega, la fenicia y la americana. Las palabras de Juan Antonio Lacomba (Año 92, núm. 34) son de gran utilidad para profundizar en este aspecto histórico:

La adición, la asimiliación y la síntesis cultural dan lugar a que Andalucía pueda ser considerada como un crisol de culturas, fruto del paso de distintas civilizaciones que han marcado los usos, costumbres y tradiciones. Andalucía, tal y como la conocemos hoy en día, es el resultado de las transformaciones histórico-políticas que han tenido lugar a lo largo de su historia. Así, Andalucía refleja unos rasgos estructurales propios y, a la vez, se ha desplegado como síntesis de elementos provenientes de diversas tradiciones culturales [Lacomba (s.f) pp.163-177] ¹.

La relevancia de las características geográficas y climatológicas explica ese carácter alegre, extrovertido, y sobre todo, festivo del pueblo andaluz. La identidad andaluza resulta un constructo de la combinación, por un lado, de las condiciones medioambientales y por otro, de su evolución histórica, que juntas propician la sociabilidad con la que los andaluces se relacionan entre sí en espacios abiertos como la plaza, la taberna, la calle, la iglesia y el mercado.

¹ Lacomba, J. Antonio. "La mirada ajena: Andalucía vista por otros" en *Estudios regionales*.pp.163–177. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=297870> Junio

Fuera de toda duda, la alegría es el estandarte de la indentidad andaluza con el que ha enfrentado el devenir histórico. En una visión histórica retropectiva, Isidoro Moreno, en su libro *La identidad histórica y cultural de Andalucía*², menciona que Tartessos constituyó una estructura sólida de tipo económico, social y político basado en la metalurgia del bronce con la que produjo manufacturas, como joyas artísticas de plata, con las que entabló el intercambio comercial con Grecia y Fenicia. El avance civilizatorio de Tartessos se dio también gracias a las técnicas agrícolas con las que cultivaron y cosecharon los tres alimentos emblemáticos de la dieta mediterránea: trigo, vid y olivo. Una vez que Roma convierte al reino tartésico en una de sus provincias, a diferencia del resto de la costa mediterránea de Hispania, la civilización en esta zona ya había alcanzado un extraordinario grado de avance en su desarrollo. Tan es así, que posteriormente, la Bética dio a Roma dos emperadores: Trajano y Adriano, aunado a un grupo de destacados pensadores como Séneca, Columela y Lucano, además del Obispo Oslo, quien presidió el Concilio de Nicea². También dentro del período de la Alta Edad Media, la Bética albergó una realidad cultural única, capaz de sortear el declive general que asoló a gran parte de Europa y de la península ibérica, al haber preservado el conocimiento greco-latino dentro de sus bilbiotecas ubicadas en ciudades como Corduba, Hispalis y Malaca. Como testimonio está la creación de “Etimologías”, realizada en este tiempo por el arzobispo Isidoro de Sevilla.

El período de Al Andalus no supuso sólo la arabización de Andalucía visigótica,

² Moreno, Isidoro. “El proceso de fomación de la identidad de Andalucía” en *La identidad histórica y cultural de Andalucía*. Recuperado de <https://nacionandaluza.files.wordpress.com/.../isidoromorenlaidentidadhistoricaycult...> Mayo, 18, 2017.

sino el nacimiento de un sincretismo cultural, en el que las tradiciones bética y árabe – ésta última constituida en gran parte por el pueblo bereber, recientemente islamizado – configuraron una civilización, que por espacio de siete siglos, estuvo envuelta en el esplendor que radiaba el batiente desarrollo sin paralelo en el medievo europeo. Moreno asevera que dentro de esta amalgama, los elementos andaluces imperaron por ser los propios de la mayoría de la población, fruto de una civilización, cuya longeva raigambre contaba con 1,500 años. Así Andalucía fue cuna de una civilización autóctona que gravitaba sobre tres ejes culturales:

...la predominante, en términos civilizatorios, fue la autóctona, que tenía milenio y medio de desarrollo en el que había incorporado muy importantes aportaciones de las culturas en cada momento histórico más significativas del Mediterráneo (fenicios, griegos, latinos y bizantinos); la árabe-islámica, en una fase primera, expansiva de su construcción que era la inicialmente propia de la élite política de los nuevos dominadores pero que estaba todavía poco interiorizada entre la mayor parte de la población bereber, que era su principal soporte demográfico: y, finalmente, la judía, ya previamente coexistente y en relación más o menos armónica o conflictiva, según fases y situaciones históricas, con las dos grandes tradiciones anteriores...³

Otro aspecto que resalta el antropólogo acerca de la Andalucía andalusí, es que en la época del emirato y del califato, esta región albergó el florecimiento de muchos

³ Moreno, Isidoro. "El proceso de formación de la identidad de Andalucía" en *La identidad histórica y cultural de Andalucía*. Recuperado de <https://nacionandaluza.files.wordpress.com/.../isidoromorenlaidentidadhistoricaycult...> Mayo, 18, 2017.

saberes sobre los que se irguieron muchas de las ciencias que tienen vigencia hoy: la filosofía, las matemáticas, la astronomía, la medicina. De la misma forma, fue tierra fértil en la que se cosecharon la poesía y otras artes. Testimonio de esta grandeza intelectual son los nombres de Averroes, Maimónides, Ibn Hazm, Al Mohamid y Ibn Khaldum, entre otros. Sin embargo, el brillo de Al Andalus comenzó a apagarse no sólo por las conquistas cristianas, sino también por la intransigencia religiosa islámica procedente del Magreb, con la que, en el siglo XI, almorávides y en el siglo XII, almohades sometieron con rigor político y militar a Al Andalus, imponiendo una suplantación de la cultura genuina, a base de emular aspectos de la religión, la lengua y la arquitectura.

Andalucía se incorpora al estado castellano-leonés a mediados del siglo XIII, bajo el acoso de los reinos cristianos del norte, de lo que deriva una importante inflexión histórica. No obstante, la riqueza cultural del reino Andalusí, impregna los reinos cristiano-germánicos del norte, cuya huella se palpa en manifestaciones como la del arte mudéjar, la música, la gastronomía y el léxico. En 1492 Castilla conquista el reino de Granada, y a la vez, rompe los acuerdos asentados en las capitulaciones granadinas. Es por ello que expulsa masivamente a los judíos. Ante la postura imperialista de Castilla, se inician las conversiones forzadas, las políticas opresoras, la prohibición de las lenguas propias y la destrucción de bibliotecas, todo lo cual resulta, en el lamentable etnocidio ocurrido en la Guerra de Granada de 1568 a 1571, seguida de la expulsión definitiva de los moriscos en 1610. Más adelante, la capitalidad política que hubo una vez en Valladolid y luego se asentó en forma definitiva en Madrid, se trasladó a la Baja Andalucía – Sevilla y Cádiz - pero en términos económicos. Sevilla fue la sede del imperio colonial donde se administraron las riquezas que provienen de los dominios americanos, así

como la capital económica del estado castellano. El impulso económico de la populosa ciudad va dibujando con trazos definidos una economía capitalista de mercado, que acerca sólo a la Baja Andalucía – no a la antigua Andalucía granadina - a la modernidad, factor que genera un acentuado cosmopolitanismo, cuyas manifestaciones se reflejan en diversos movimientos artísticos. La Edad Moderna es el punto final de este pujante desarrollo; hay un derrumbe en el auge industrial andaluz, ocasionado por las políticas económicas centralistas, que la oligarquía agraria –conformada por el sector más conservador de la burguesía andaluza –, acompañada de una re-agrarización y re-rularización profunda del país, lo arrastran inevitablemente al subdesarrollo. Es así como Andalucía adopta un papel dependiente del Estado Español tanto en el ámbito económico como en el político.

Todo el cauce histórico de Andalucía desemboca en una sociedad ostensiblemente polarizada, la cual depende económica y políticamente del Estado Español. La identidad andaluza no fue inmune a la contundencia histórica, la cual a base de cincel y martillo, moldea las circunstancias de los pueblos. A este respecto, la mirada de Isidoro Moreno plantea un panorama general de la interrelación que existe entre la historia y la identidad:

La actual identidad de Andalucía es resultado, pues, de la existencia de un acervo de elementos muy rico y diverso, procedente de una superposición de temporalidades y horizontes históricos, todos ellos en un contexto civilizatorio mediterráneo, percibidos y readaptados desde la posición económica y políticamente periférica que en el último siglo

y medio, como nunca hasta entonces en tres mil años, ha tenido el país. De ahí las contradicciones y ambivalencias que presenta; de ahí también la dificultad de comprenderla y profundizar en su adecuadas significaciones ⁴.

La evolución histórica de Andalucía ha elaborado la urdimbre de su identidad, tejida en gran medida, con un rico patrimonio cultural, sea en su presentación material o en su presentación inmaterial. Este patrimonio despliega un vasto repertorio de expresiones artísticas que cohesionan con gran firmeza al pueblo andaluz. El folklore por su parte, es un elemento de gran peso que fundamenta el sentido de pertenencia, primordial en la identidad de cualquier pueblo, el cual va de la mano con las tradiciones religiosas. La importancia de estas manifestaciones, radica también, en que son transmitidas de generación en generación, propiciando así, la continuidad de la cultura andaluza.

De esta forma, el flamenco, la Semana Santa, las romerías, los toros y las fiestas conforman un vector identitario de naturaleza cultural, al cual se suma otro con gran poder identificador: el habla. Los usos lingüísticos de Andalucía reciben varias denominaciones: Andaluz, español meridional, hablas andaluzas y habla andaluza. Estos cuatro términos, según afirma José Mondéjar (2012: pp.75-77 [2011]), son totalmente equivalentes y la categoría lingüística que les corresponde es la de modalidad o variante del español. En este aspecto, Miguel Roperó Núñez [1989: pp.14-15 (1989)]

⁴ Moreno, Isidoro. "El proceso de formación de la identidad de Andalucía" en *La identidad histórica y cultural de Andalucía*. Recuperado de <https://nacionandaluza.files.wordpress.com/.../isidoromorenolaidentidadhistoricaycult...> Mayo, 18, 2017.

se decanta por la denominación de “hablas andaluzas”, puesto que en la región de Andalucía no sólo existe un habla, como tampoco existe una norma lingüística común para todas las hablas; más bien lo que hay, es una pluralidad de hablas. Sin la menor duda, el distintivo más importante de estas variantes del español es la fonética y es también lo que las reviste de una acusada personalidad lingüística, a través de la cual, trasluce la identidad andaluza.

En el transcurso de la historia, varias culturas han dejado un sedimento de manifestaciones que en la Andalucía de hoy interactúan como elementos identitarios, los cuales conviven dentro de un territorio concreto. La identidad andaluza, gracias a su mestizaje cultural, se percibe como plural, diversa, abierta y heterogénea, características que representan un valor para una convivencia pacífica. Así, Andalucía como crisol de culturas, ha fomentado una identidad incluyente que afirma que el andaluz “nace” pero también “se hace” [Llopis, Paredes y Zamora-Kapoor 2014: pp. 50-63]. Esto, viendo la identidad en términos étnicos, lingüísticos o culturales, o bien, en términos concretamente cívicos: “Ser andaluz es nacer en Andalucía, pero también se hace andaluz el que echa raíces en esta tierra, el que lo es por adopción y por decisión” [Llopis, Paredes y Zamora-Kapoor 2014: p. 51 (2014)].

Un rasgo típico y común de los andaluces, en cuya peculiaridad se asienta su identidad es la manera de entender la vida. Se trata de la sociabilidad y la externalidad con que el andaluz asume el hecho de vivir: “El hedonismo es una manera de relacionarse con el mundo caracterizado por el placer de los sentidos, la alegría, el

disfrute de las cosas buenas de la vida, algo que suele ser presentado como producto de la combinación de un clima benigno y de las contribuciones de culturas diversas que han convivido en el territorio andaluz” [Coller y Miley 2014: p. 114 (2014)]. Dada la relevancia de este aspecto como elemento primordial de la identidad andaluza, conforma junto con las tradiciones, las costumbres, la religión y el habla, la plataforma identitaria de Andalucía.

Capítulo 2. La complejidad de los signos de la comunicación.

El jaleo es un signo discursivo complejo que analizaremos a través de la semiótica o teoría de los signos, como disciplina que “establece y trata de dar respuesta a la interrogante de cómo el ser humano conoce el mundo que lo rodea; cómo lo interpreta, cómo genera conocimiento y cómo lo transmite” [Correa 2012: p.10 (2012)]. Umberto Eco (1932 – 2016), especialista en esta disciplina afirma que “la semiótica estudia todo aquello que pueda ser utilizado para representar a algo de la realidad, aunque se tratara de una imagen, un sonido o incluso hasta un gesto” [Correa 2012: p.11 (2012)]. El principio de la semiótica es establecer una relación entre signo y significado. Este acercamiento me permite hacer la primera referencia al flamenco, ya que se trata de una manifestación interdisciplinaria, integrada por baile, cante, música, percusiones (zapateado, cajón y palmas) y oralidad, que representa los momentos del ritual flamenco donde se alcanzan las cúspides de la expresividad en las que confluyen los aspectos culturales de los grupos sociales quienes engendraron el arte flamenco.

A lo largo de este capítulo, el libro *Semiótica* de Pablo Correa González (2012), será la obra rectora para abordar los temas correspondientes. Así, en el inicio de la teoría, el autor dice que la semiótica es el medio para saber cómo el ser humano es capaz de crear y de abstraer significados, para lo cual, explica el proceso de la semiosis, donde el significado es el elemento básico que mediante la abstracción, define y delimita algo de la realidad, y el signo es el elemento que al entrar en contacto con un intérprete transmite la abstracción de la realidad [Correa 2012: p.14 (2012)]. Para tal propósito, existen cuatro

formas de signos que son el símbolo, el ícono, la señal y el signo [Correa 2012: pp.15-21 (2012)].

a) Símbolo: Tipo de signo que contiene un plano específico de la realidad, además de tener direccionalidad y tonalidad definida por la cultura y la historia de la comunidad en la que se presenta. Es parte de la identidad de esa comunidad, por lo que evoca valores y sentimientos, representando ideas abstractas de una manera metafórica o alegórica.

b) Ícono: Tipo de signo que tiene gran parecido con el significado; sus trazos sonidos, texturas, olores, gestos y todo aquello que lo constituya es parecido al modelo original. El ícono contiene cierta convención ya que sus rasgos representan al modelo de la realidad, de acuerdo a la sociedad en donde se encuentre inserto.

c) Señal: Signo que tiene la función de informar y de avisar a un público en general. La señal debe ser obvia y fácil de interpretar. Su relación con la realidad debe ser sencilla y fidedigna.

d) Signo: Menciono a dos de los autores que han estudiado el signo, Ferdinand Saussure (1857-1913) y Charles Sanders Peirce (1839–1914). Primero hablaremos de Saussure, para quien el signo es una unidad dual compuesta por significado y significante, cuya relación se establece sobre la lengua “sistema de signos y reglas para utilizar dichos signos cuya característica principal recae en su fonetismo y su capacidad de ser ligada a signos gráficos que finalmente representan la sonoridad de los signos de la lengua” [Correa 2012: pp.15-21 (2012)]. Así, el signo lingüístico une un concepto (significado) con una imagen acústica (significante). Saussure atribuye al signo lingüístico cuatro principios básicos:

1) Arbitrariedad: Vínculo que une el significado con el significante; no obstante, el significado puede estar asociado con diferentes significantes, como es el caso de las palabras que se pronuncian de manera diferente, según al idioma al que pertenezcan, por ejemplo: libro, livre, book. El principio de arbitrariedad tiene las siguientes excepciones:

- Las onomatopeyas: sonidos que representan o caracterizan una realidad.
- Las exclamaciones: expresiones espontáneas que resultan de una impresión recibida, las cuales no forman una oración completa.

2) Linealidad: El signo es lineal ya que el significante se desenvuelve sucesivamente en el tiempo, uno después de otro, en unidades discretas sucesivas que se producen linealmente en el tiempo.

3) Discreción: Saussure dice que la lengua es una estructura de elementos discretos, o sea independientes entre sí y claramente delimitados unos de otros. Esta independencia viene delimitada por la relaciones de oposición e identidad. Un signo puede ser opuesto o idéntico a otro pero nunca intermedio.

4) Convencionalidad e inmutabilidad: La relación entre el significado y el significante es convencional, es decir, acordada entre los hablantes de una comunidad. Esta relación se rige por la evolución histórica de la lengua, por lo que los hablantes no pueden modificarla, hecho que no impedirá la evolución de la lengua.

El signo para Pierce consta de tres elementos para su acción, a la que denominó *semiosis*:

a) Signo o representamen: algo que está para alguien en lugar del objeto. Está en lugar de algo no en todos sus aspectos, sino sólo con relación a alguna idea, a la que Pierce llama base (ground) del representamen.

b) Objeto: aquello que es representado por el signo.

c) Interpretante: signo equivalente que media entre el objeto y el representamen.

La relación de significación es por tanto, una relación triádica.

Estas consideraciones teóricas demuestran que tanto el símbolo como el signo son dos elementos que se manifiestan en el jaleo. En primer lugar, referiré los datos que aluden a las causas por las que el jaleo está constituido de múltiples símbolos:

- *Es propio de la especie humana.* El flamenco es una manifestación artística, inherente por tanto al ser humano dentro de la cual ocurre el jaleo.
- *Evoca valores y sentimientos, representando ideas abstractas alegórica o metafóricamente.* La fuerza del arte flamenco radica en los sentimientos, al ser una expresión que se origina precisamente en el sentimiento del dolor que padecieron los grupos sociales quienes sufrieron las consecuencias del repudio, la marginación y la persecución. Cuerpo, música y voz, plasman sucesivamente en el transcurso del ritual flamenco – alcanzando el punto álgido en los momentos del jaleo – por medio de un caudal inacabable de metáforas, las vivencias que moldearon el espíritu de los creadores del flamenco. El cante se torna un potente grito, que con sumo esteticismo ejecuta vehementemente una denuncia, o una alabanza. La guitarra, con sus acordes, sus rasgueos y sus falsetas, hace de la música el lamento o la algarabía. El ritmo del cajón, como parte de la música,

marca con sus acentos los límites del recorrido del ritual. Palmas y pitos azuzan y vitalizan tal ritmo; finalmente, el baile, como expresión orgánica de belleza interior al natural. borda la estética de las líneas corporales, las cuales irrumpen la verticalidad y la simetría, enriqueciéndose de los trazos curvos y redondos, amplios y cortos, en tanto que las manos se mueven con la cadencia de las alas de un ángel o con la suavidad de las flores, o bien, se afilan como espadas, en virtud de la demanda de la autenticidad de una expresión, que lejos de anclarse en la técnica, pone a ésta al servicio de los sentimientos.

- *Transmite no sólo la realidad, sino que se convierte en un eslabón entre los integrantes de una comunidad, pues es un signo que representa su identidad.* El factor identitario es el principal vector que apuntala el arte flamenco, ya que en él confluyen etnias con personalidades poderosas, que han resistido los embates de la injusticia histórica, social y política. Así, la escena flamenca, donde está inserto el jaleo, profiere diversos símbolos que devienen de los discursos adyacentes como lo es el vestuario, implementado por lunares, volantes¹, mantones, abanicos, claveles, peinetas, zarcillos² y zapatos; o como lo es la música, la guitarra, las castañuelas o palillos y el bastón remiten primordialmente a la identidad gitano – andaluza.

En segundo lugar hablaremos tanto del signo lingüístico de Saussure, como el signo de Pierce dentro del jaleo.

- Para Saussure el signo lingüístico es un concepto dual en una unidad,

¹Holanes.

²Arracadas, aretes.

conformada por un concepto –significado– y una imagen acústica –significante–. En lo que corresponde a la oralidad, como elemento fundamental del jaleo, las voces de los actores pronuncian y construyen constantemente, a lo largo de todo el ritual flamenco, tanto interjecciones (*¡Olé!*, *¡Arza!*, *¡Ea!*, *¡Uy!*, *¡Guapa!*, *¡Lola!*, etc.), como locuciones interjectivas (*¡Toma que toma!*, *¡Venga ya!*, *¡Eso es!*, etc.)– categorías éstas que entran en el rubro de exclamaciones– y onomatopeyas (*¡Tirititrán!*, *¡Prrrr!*, *¡Tacatá!*, etc.) Estas expresiones, a excepción de los sustantivos propios y comunes, como vimos anteriormente, son la excepción del principio de arbitrariedad del signo lingüístico, el cual vincula al significado con el significante, puesto que en el caso de las exclamaciones y onomatopeyas no existe una representación de un concepto que pueda asociarse con el significante, es decir, con la imagen acústica.

- La oralidad del jaleo encuentra sentido en la concepción de Pierce con respecto al signo, al constar éste de tres elementos –a) signo o representamen, b) objeto, c) interpretante – efectuando la semiosis, sólo en las interjecciones constituidas por sustantivos propios y comunes. El uso de sustantivos comunes como “guapa” o propios como “María” permite, de acuerdo con Pierce (1839 - 1914) esquematizar el signo:

a) Signo o representamen: algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto. En el caso del jaleo el representamen lo constituye las palabras

“guapa” y “María”, que están en lugar de una mujer que es guapa y de una mujer llamada María, las cuales están presentes para el espectador.

b) *Objeto*: *aquello que es representado por el signo*. La mujer guapa y/o la mujer llamada María son representadas por las palabras “guapa” y “María”.

c) *Interpretante*: *signo que media entre el objeto y el interpretante*. El público, dentro del contexto del espectáculo flamenco interpreta que “guapa” y “María” se refieren a la bailaora.

Tratemos ahora el significado, cuya relación con el signo, como vimos anteriormente, es el principio de la semiótica. Pablo Correa (2012 [2012]) explica que el significado es una abstracción de los objetos que hay en la realidad; dicha abstracción esta delimitada por la sociedad que percibe esos objetos. En otras palabras, “el significado es un fenómeno que nos permite recrear en la mente un objeto” [Correa 2012: p.31 (2012)], sin importar que el mismo esté presente. En este sentido, Umberto Eco dice que el significado está fuertemente vinculado con la unidad cultural, por tanto, está conformado de acuerdo con los valores intrínsecos y extrínsecos propios de una determinada cultura. Saussure por su parte, dice que el significado remite a la imagen acústica, la cual es un “fenómeno mental que no es generado por efecto del movimiento de la boca o de los labios o de sonido emitido por la garganta. En términos físicos es el producto de la actividad neuronal que permite reconstruir en nuestro cerebro partes de la realidad” [Correa 2012: p.32 (2012)]. La abstracción que cada ser humano hace de la realidad por medio de los sentidos, pasa a través de los filtros cognitivos, o sea, criterios o categorías inculcadas por el contexto y la sociedad, a lo que se suma la realidad

individual de cada persona. No obstante, aunque cada individuo imprima variantes particulares en un significado, el factor de la convencionalidad permitirá que haya un entendimiento general entre los integrantes de una sociedad. En caso de no existir una convención social y cultural en los significados de las palabras, el acto de la comunicación se verá afectado.

A su vez, el significado se divide en dos tipos, el denotativo y el connotativo. Las definiciones que ofrece Pablo Correa son las siguientes:

- Significado denotativo: (Alude a la literariedad). “Será aquel que se encuentra en los diccionarios. Este tipo de significado abstrae y delimita el objeto o concepto del objeto con el que se entra en contacto. Es un convencionalismo general y estricto en torno a un concepto”. [Correa 2012: p.33 (2012)].
- Significado connotativo: (Alude a la subjetividad). “Está en un segundo nivel de significación, consistirá en dotar al concepto de un bagaje cultural y empírico de cada uno y así dotará de diferentes sentidos al significado directo, entrando en un significado indirecto creado por la combinación de criterios y filtros cognitivos” [Correa, 2012: p.32 (2012)]. Ambos significados se complementan; el denotativo establece límites en el concepto y el connotativo lo dota de un sentido específico dentro de una cultura.

En el jaleo, el significado remite a una larga trayectoria histórica y cultural que ha desencadenado una tradición artística en la que se conjugan diferentes elementos de orden gestual, corporal, musical, percutivo y oral. Considerando que el significado es la

abstracción de algo en la realidad, el significado del jaleo será inherente al “palo” –o diversos estilos de baile, toque o cante con que el arte flamenco se expresa– que se esté representando. Cada palo tiene un origen y una evolución diferente, de modo que la abstracción de cada uno de estos palos o estilos se hará de una forma particular. Tomemos como ejemplo dos palos contrastantes en cuanto a su origen, evolución y representación, como pueden ser el “martinete” y el “tango”.

El martinete es un estilo que se gesta en las fraguas, donde solían trabajar los mineros gitano - andaluces. Se interpreta “a palo seco”, o sea, sin acompañamiento instrumental, percutiendo un metal con un martillo, un yunque, una mesa o la tapa de la guitarra, llevando un determinado compás que suele acompañarse de pitos³. El tono de este palo es profundamente dramático, ya que la temática en la mayoría de los casos alude a sucesos tristes, o en su defecto anecdóticos. El baile debe realizarse “hacia adentro”, es decir, con gran introspección en los movimientos y con escasas a ornamentación. La voz del cantaor debe tener una potencia tal que le permita cumplir con un amplio rango melódico. La oralidad, propia del jaleo, debe pronunciar palabras en tono sobrio, grave y profundo. El tango por su parte es un estilo festero; proviene de los géneros afroantillanos que arribaron a España en el siglo XVIII. No obstante el acervo estilístico del tango flamenco es variado, su tono predominante es jovial, sensual, cadencioso y rítmico. La guitarra, además de generar una melodía cadenciosa, ejecuta junto con los instrumentos percutivos, el ritmo con gran definición. La voz del cantaor suena serena y alegre y la oralidad del jaleo emite interjecciones y onomatopeyas

³ Chasquido de los dedos.

principalmente, de manera vivaz, animosa e incluso, incitadora. En cuanto al baile, este se interpreta con movimientos acompasados, gráciles y ondulantes en los que destaca el trabajo pélvico.

Después de estas apreciaciones de dos palos opuestos temáticamente, el jaleo en el caso del martinete, hará una abstracción, a través de la expresión concomitante de cada actor en escena, de vivencias caracterizadas por el sufrimiento y la pena que padecieron los mineros gitano - andaluces sometidos por el poder. En el tango, al contrario, la abstracción que se hace es de una realidad donde impera la libertad y el erotismo con que un grupo marginado –como eran los esclavos negros que llegaron a España desde Cuba – manejaba la opresión.

La abstracción a cargo de los actores del jaleo, es moldeada conforme a los valores intrínsecos y extrínsecos de la cultura gitana y andaluza, Se confiere un valor a cada tipo de movimiento, a cada gesto, a cada acorde musical, a la modulación de la voz, a cada sonido que proviene de las percusiones, ya sea del cajón, del zapateado, de las palmas, en tanto que los filtros cognitivos de esa sociedad, depuran los elementos anteriores para cobrar en seguida una significación y un sentido. En el caso del ejemplo del martinete y del tango, el lenguaje corporal, gestual y musical, hacen referencia, en el primero, al dolor que experimentaron en su momento, ciertos miembros que conforman la cultura gitano - andaluza; en el segundo, a la emancipación que también experimentaron otros miembros que conforman la misma cultura.

Otra función de la semiótica es estudiar el fenómeno del discurso, donde la relación entre el signo y el significado juega un papel determinante, pues de esta relación depende crear un mensaje y hacerlo llegar a su destinatario. Pablo Correa cita a Umberto Eco (1932 – 2016), quien establece que la teoría de la semiótica tiene dos vertientes, la semiótica de tipo político, donde se sitúan los signos de carácter académico, cooperativo y empírico y la semiótica de signos naturales, en la que los signos naturales se desarrollan a partir de la concepción de los mismos, cuyo significado es intrínseco sin que la convención social intervenga en la relación. A partir de la primera vertiente o categoría, Eco formula dos hipótesis. La primera apunta a que la cultura debe ser estudiada como un fenómeno semiótico, es decir, las convenciones de un determinado grupo social conforman una cultura y por tanto, todo discurso debe delimitarse según estas convenciones. La segunda hipótesis se refiere a que todos los aspectos propios de una cultura deben estudiarse como contenidos de una actividad semiótica [Correa 2012: p.56 (2012)].

En el entendido de que el discurso es un “conjunto de enunciados, formado por múltiples voces sociales que tenderá a utilizar el lenguaje creado culturalmente para construir mensajes” [Correa 2012: p.56 (2012)], observaremos que se trata de un metalenguaje compuesto de signos, símbolos, íconos y señales asentados gracias a la convención de una cultura. Es conveniente precisar que el discurso no se refiere exclusivamente a las ideas que se plantean en forma oral o escrita, sino a la facultad de los seres humanos para desarrollar ideas que devienen de la relación entre signo y significado, la cual se acepta de manera convencional dentro de un grupo social. En

cuanto al objetivo del discurso, éste estriba en “relacionar lógicamente reflexiones que conllevan significados, utilizando un metalenguaje que encuentra su base en las convenciones sociales” [Correa 2012: p. 56 (2012)]. De modo que el discurso debe cumplir con su objetivo de expresar pensamientos o argumentos a un público inserto en una cultura específica, articulando eficientemente los signos para lograr una lógica entre la idea del emisor y el mensaje, de manera que éste pueda ser decodificado exitosamente por el receptor.

El arte de articular un discurso, utilizando adecuadamente un lenguaje que deleite, persuada y conmueva recae en la retórica. Como hemos visto, los significados provienen tanto de la cultura a la que pertenece un sujeto como de su propia experiencia. En este sentido, “la retórica busca vincular esta abstracción subjetiva con una serie de herramientas lógicas para articular con corrección los sistemas de signos combinados a través de reglas convenidas social y culturalmente” [Correa 2012: p. 58 (2012)]. Los cinco elementos de la retórica, 1) inventio (invención), 2) dispositio (disposición), 3) elocutio (elaboración), 4) memoria y 5) acción – según la cita que hace Correa de Cicerón – sientan las pautas que ha de seguir la elaboración de un discurso. Asimismo es preciso saber el porqué del discurso que se quiere construir y establecer ciertos aspectos que definan la idea que se va a transmitir, qué elementos componen esa idea, hacer una comparación de los elementos, y finalmente ordenarlos para hacer llegar la idea, en forma de mensaje, exitosamente al público receptor.

Una parte sustancial del discurso es el mensaje; para crearlo interviene el fenómeno de la codificación que consiste en crear un mensaje utilizando un lenguaje específico, así como las reglas propias de ese lenguaje. Correa trae a colación los factores constitutivos de la comunicación verbal establecidos por Roman Jakobson: emisor, receptor, mensaje, contexto, código y contacto [Correa 2012: p.64 (2012)] y resalta que la eficiencia de un discurso demanda el uso de un código común entre el emisor y el receptor. El carácter general del mensaje será influenciado por la función dominante de cualquiera de los factores comunicativos, por lo que la codificación del discurso dependerá de la jerarquización de estos factores. En esta fase entra en juego el proceso de codificación – decodificación del sociólogo Stuart Hall, quien afirma que la decodificación es un tanto independiente de la codificación; es decir, la codificación se centra en la organización de la producción del mensaje y la decodificación se realiza cuando el público reconstruye la información del mensaje [Correa 2012: p. 65 (2012)]. Para tal efecto, interviene el concepto de la articulación, del cual Pierre Guiraud – también citado por Correa (2012 [2012]) – comenta: “un mensaje será articulado si puede ser dividido en elementos que tienen significado propio” [Correa 2012: p. 66 (2012)]. Con esto nos referimos a que un código es articulado cuando se forma con unidades básicas engarzadas por medio de reglas sintácticas, que se utilizan para crear una combinación múltiple de significados. Es decir, los códigos semióticos pueden tener primera articulación o articulación sencilla, los cuales consisten en signos que son sistemáticamente relacionados con otros pero que carecen de signos mínimos que permiten una combinación infinita, como podría ser el lenguaje animal. La segunda

articulación o doble articulación permite formar un número infinito de combinaciones con significado, utilizando un pequeño nivel de unidades.

La delimitación del discurso del jaleo, según la hipótesis de Umberto Eco, está en total apego a la convencionalidad de la cultura gitano – andaluza. El metalenguaje que aparece a partir de este binomio cultural semiotiza la escena flamenca, en tanto que baile, cante, guitarra, cajón, palmas y oralidad construyen un mensaje, decodificable en todo sentido por el público receptor, al compartir ambos un código común constituido por la identidad. El objetivo del discurso del jaleo se aboca a relacionar sus elementos de acuerdo a su lógica, que estriba en el compás, ya que éste es el elemento unificador del ritual flamenco. En este sentido y en alusión a los palos del flamenco, cada uno de ellos pertenece a un compás, es decir, a un espacio de tiempo comprendido entre dos líneas divisorias dentro de la medida rítmica y que a través de patrones estandarizados acentuales confieren rasgos propios a cada palo. Esos rasgos que le dan a cada palo un “aire” particular y una personalidad específica, radican en la sonoridad de los aspectos musicales, –tanto de la guitarra como del cante– en el matiz del zapateado, en el diseño de los movimientos y sobre todo, en la energía que exige el baile en general, la cual adquiere mayor énfasis en los desplantes y en los cierres.

Así, el discurso del jaleo, a pesar de ser exclusivamente una comunicación verbal, puede ser entendido desde el enfoque de varios paradigmas como el de Roman Jakobson, que trata los factores constitutivos de la comunicación verbal. El lenguaje del flamenco, en el que la norma es el compás, aunado a otras reglas como la línea de los

movimientos, el matiz del zapateado, la modulación de la voz, la composición literaria de las coplas, y los elementos técnicos musicales de la guitarra y de cualquier otro instrumento, codifica el mensaje del jaleo, –en este caso el emisor– cuyo contenido esencial es la expresividad, mediante la articulación de signos corporales, gestuales, musicales y orales. El público –o sea el receptor– decodifica o reconstruye esa expresividad, que dentro del contexto del ritual flamenco adquiere valores de gran importancia para su significación, desde el momento en que el código común es la identidad.

Asimismo, se puede hacer un acercamiento al discurso del jaleo a través del enfoque de la retórica, donde la función del lenguaje es deleitar, persuadir y conmover. En vista de que el discurso del jaleo apela a las emociones, estas tres funciones tienen cabida plena en el objetivo del discurso. Las expresiones admirativas deleitan a aquellos que participan en el ritual flamenco del cual hay un enorme despliegue de signos que hacen referencia a una estética integrada por la arquitectura de la escena, donde el aspecto sinestésico, como la plástica de lo orgánico, de lo sensual y de lo misterioso que distingue al arte flamenco, inevitablemente tienen una repercusión sensorial en el espectador. La persuasión se explica al haber un código que comparten emisor y receptor. El público, ante los atributos semióticos del discurso del jaleo, hace suya la vivencia que crean los actores en escena y se integra y se entrega a ella como parte de un todo. Finalmente, volvamos a la relevancia que tiene el aspecto de la identidad, que como sabemos, es el código común entre emisor y receptor. Tal hecho propicia que lo *jondo* se torne un emblema que impregna la esencia del mensaje, que al ser

decodificado, adquiere un valor que altera el plano espiritual, que remite a la culturalidad que mantiene cada vez más vivo al arte flamenco.

2.1 Semiótica. Ritualidad del flamenco.

En el apartado anterior quedó establecido que la semiótica es la disciplina que estudia los elementos con los que se representa la realidad, ya sea una imagen, un sonido o un gesto; estudia cómo el ser humano, al estar en contacto con un gráfico, una imagen, un sonido o un objeto, les da un significado. Estos conceptos de la semiótica favorecen el análisis del jaleo, inserto en el ritual flamenco, que como propongo en el punto anterior, es un signo complejo que adquiere significado en su entorno, partiendo del hecho de que el código común de ese entorno es la identidad. Así pues, la ritualidad del flamenco estará enmarcada por los factores históricos, sociales y políticos, que como vimos a lo largo del punto 2 “Historia y entorno cultural del baile flamenco”, perfilaron esta expresión artística.

Los grupos sociales subordinados como los gitanos, andaluces, moriscos y judíos, al igual que la raza negra, la servidumbre y la esclavitud, recurren al discurso oculto, denominado así por James C. Scott en su obra *Los dominados y el arte de la resistencia* [2004: p.28 (2000)], cuando se ven ante la inminente necesidad de relacionarse con las clases dominantes. Scott, en sus estudios acerca de la articulación social, afirma que entre más contraste hay entre los rangos sociales de los individuos –es decir, entre subordinación y dominación– más divergencia hay entre el discurso público y el discurso oculto, términos que el autor define de la siguiente forma [Scott 2004: p.44 (2000)]:

- Discurso público: La acción que se realiza de manera explícita ante el otro en las relaciones de poder. Descripción abreviada de las relaciones explícitas entre subordinados y detentadores del poder.
- Discurso oculto: Transcripción completa que incluye actos que no usan el habla, como los gestos y las expresiones faciales. Conducta “fuera de escena”, más allá de la observación de los detentadores del poder. Está constiuído por las manifestaciones lingüísticas, gestuales y prácticas que confirman, contradicen o tergiversan lo que aparece en el discurso público.

La dominación de la que han sido sujetos gitanos, andaluces, judíos y moriscos, es un episodio más en la historia; es un grupo que, como señala Scott pertenece a la llamada “triste experiencia vital de la humanidad” [Scott 2004: p.39 (2000)]. De ahí la pertinencia en reflejar e identificar la circunstancia política y social de los grupos que han intervenido en el desarrollo del flamenco dentro del análisis de este autor, puesto que ello favorece al entendimiento de la ritualidad del flamenco.

Scott [2004 (2004)] observa que las clases opresoras al ejercer el poder de manera arbitraria sobre las clases subordinadas, ocasionan que el discurso público de los grupos sociales en cuestión adopten una forma estereotipada y ritualista. Un sentido importante del discurso público es evidenciar la función medular que tiene el ocultamiento y la vigilancia en las relaciones de poder. Así los sometidos recurren a una máscara para ocultar la verdad de sus circunstancias y la autenticidad de su ser, aunque al ser una forma de contención, esta máscara no se puede llevar indefinidamente. Más aún, la necesidad de ocultar se extiende al discurso cuando la práctica de la dominación ofende

a la dignidad humana y alimenta al discurso oculto de indignación, de modo que los dominados, al ser ofendidos sistemáticamente, anidan en el discurso oculto el deseo de enfrentamiento, convirtiéndose éste en un producto de cultura colectivo.

Al hacer un paralelismo de estos fenómenos con el arte flamenco, aparece la estética trágica que semiotiza el ritual. La gestualidad de los actores en escena representa un símbolo que evoca el dolor oculto bajo esa máscara metafórica, provocado por la opresión. La postura altiva, el aumento de velocidad e intensidad en el zapateado, el movimiento inesperado y sorpresivo de brazos y cabeza, configuran el énfasis explosivo que caracteriza a los cierres y los desplantes del baile, elementos que simbolizan el discurso oculto de Scott [2004 (2000)], alimentado por la indignación como respuesta a la ofensa sistemática. He pensado que incluso los movimientos corporales femeninos son una forma de resistencia hacia la sociedad burguesa.

No obstante, los subordinados, por miedo a las represalias, se ven forzados a recurrir a una “prudencia táctica” [Scott 2004: p.64 (2000)] que evita que su discurso oculto salga a la luz; asumen también que su voz se niega a ser escuchada y por tanto, el discurso oculto con su ingente contenido, “encuentra su plenitud fuera de escena” [Scott 2004: p.65 (2000)]. “El discurso oculto se convierte en depósito de lo que no se puede enunciar abiertamente y sin peligro” [Scott 2004: p.152 (2000)] y cuando es un fenómeno colectivo se torna en un ejercicio abstracto de diversas prácticas rituales. El discurso oculto – dice el autor – se transforma en un mecanismo privilegiado que expresa un lenguaje disidente capaz de revertir la opresión de la hegemonía. El lenguaje del jaleo

por su parte, logra mayor capacidad discursiva cuanto más se recluyen los actores en su entorno – tabernas, hogares o espacios abiertos ocultos – y su respuesta es proporcional a la severidad de la dominación ejercida.

El discurso oculto fuera de escena, es decir, alejado de la vigilancia represora de los dominadores, encuentra un espacio social de emancipación en el que los subordinados no tienen que controlar sus gestos, su voz ni su conducta. La alegría trágica, como la del carnaval, son espacios de libertad y crítica autorizados por el sistema, como lo veremos más adelante cuando mencionemos a Bajtín. Es una atmósfera integrada por confidentes que comparten las mismas experiencias de dominación, en las que se permite liberar la tensión. Son recintos de mayor autonomía, donde se celebran reuniones secretas en las que permea la subversión y en las que también se transmite la cultura popular.

Estas sesiones secretas justifican el discurso del jaleo dentro del ritual flamenco, celebrado espontáneamente en la intimidad del núcleo familiar y entre amigos. El ritual flamenco es ese ejercicio abstracto que obedece a las prácticas mencionadas por Scott, donde el discurso oculto de los actores del ritual flamenco encuentra su plenitud al enunciarse con un poder indómito que se desborda por medio del cuerpo, de la voz y de la música. Al abrigo de su entorno, dentro de la autonomía de su escenario –íntimo y privado, o abierto y público–, inmersos en la confidencialidad de sus iguales, baile, cante y música responden proporcionalmente a la dominación con la magnificencia de su discurso artístico fuera de la escena oficial.

Scott [2004 (2000)] habla del argumento de Bajtin [2003 (1982)] para referirse al mercado como “sitio privilegiado del discurso antihegemónico en el que el carnaval era su expresión más evidente” [Scott 2004: p.152 (2000)]. En una atmósfera de espontaneidad y anonimato, según Bajtin [2003 (1982)], “se estimulaban las formas de discurso excluidas del mundo de la jerarquía y la etiqueta; [...] las libertades desinhibidas del mercado – y en especial del carnaval – eran una misa negra de los valores oficiales” [Scott 2004: p.152 (2000)]. En este punto, tomando en cuenta que la risa es una importante herramienta de la resistencia y a propósito de Mihail Bajtin, “Rabelais y la historia de la risa” [2003 (1982)] adquiere un gran sentido, dado que este estudio histórico literario valora la función de la risa, junto con su proceso de reinterpretación en un período que arranca en la Edad Media y finaliza en el siglo XVIII. Bajtin, a través de la obra de Rabelais, establece el enlace que traslada los atributos de la risa medieval hacia el Renacimiento, época que alimentó su filosofía de la risa en fuentes antiguas de eruditos, retóricos y satíricos de fines de la Antigüedad, como fueron Plutarco, Macrobio, Atenea, Luciano, Aulio y Gelio entre otros. mas no de la tradición clásica, como la epopeya, la tragedia y los género líricos.

Bajtin relata que la fiesta medieval estaba dedicada a la risa como instrumento que luchaba contra el estatismo del régimen y las condiciones que imponía la oficialidad de la religion, con el fin de dirigir la mirada hacia un futuro renovado [Bajtin 2003: p.78 [1982)].

La fiesta medieval era un Jano de doble faz: el rostro oficial, religioso, miraba hacia el pasado y servía para sancionar y consagrar el régimen existente, mientras que el rostro popular miraba alegremente hacia el porvenir y reía en los funerales del pasado y del presente. Este rostro se oponía al estatismo del régimen, a las concepciones establecidas, ponía el énfasis en la sucesión en la renovación...

Un elemento que secundaba la risa en la fiesta popular era el disfraz, una forma dedicada también a renovar la personalidad que a su vez contribuía a realizar la saludable práctica de la permutación de las jerarquías, en la que se proclamaba rey al bufón. Así sucedía en la fiesta de los locos, una celebración con motivo del día de San Esteban, alimentada por una de las expresiones más puras de la risa, donde se nombraba un abad, un obispo y un arzobispo de la risa y en las Iglesias sometidas por la autoridad papal, también se elegía un papa de la risa. La cultura cómica de la Edad Media pertenecía a todo el pueblo, aunque cabe mencionar que los participantes más activos eran los curas de rango inferior, junto con los miembros de corporaciones, estudiantes y la sociedad marginada. La risa popular festiva era el ingrediente que salpimentaba las parodias generadas por la voluminosa literatura paródica de esta etapa. La risa para los parodistas era tan universal como la seriedad “Es una concepción totalizadora del mundo. Es el aspecto festivo del mundo en todos sus niveles, una especie de revelación, a través del juego y de la risa” [Bajtín 2003: p. 79 (1982)]. Visto lo cual, la risa como esencia del universalismo de la comicidad establece un vínculo indisoluble con la libertad, lo que la convierte en un arma que combate lo superior. Al adquirir una dimensión universal, significa el contrapeso de lo oficial en todo sentido “una iglesia opuesta a la oficial, un estado opuesto al oficial. La risa crea una liturgia, hace profesión

de fe” [Bajtin 2003: p.83 (1982)]. La risa era la chispa que iniciaba la ignición carnavalesca. El júbilo propio de los días de fiesta hacía un paréntesis dentro la cotidianidad y eclipsaba al sistema oficial; en su lugar radiaba la liberación de la mente y del cuerpo, que dejaba de lado la opresión, la abstinencia, fuese alimenticia o sexual. Esta libertad tan efímera como intensa, permeaba en la plaza pública o en las fiestas domésticas. Por su parte, el folclor alimenta la tradición de lo dichos licenciosos y obscenos, instruidos por la filosofía del saber popular. Entonces ritos, parodias, espectáculos y dichos son símbolos de los temas cruciales de la vida como el sentimiento efímero de la existencia, la juventud, la vejez, la vida, la muerte, el amor –carnal o fraterno–, la abundancia, la victoria. Los símbolos del poder y la violencia se ridiculizaban mientras son derrotados por la alegoría del poder.

La seriedad en cambio, contrincante de la comicidad, se afilia a la prohibición, a la violencia y a la restricción. “La seriedad infunde el miedo y la intimidación [...] la risa, por el contrario, implica la superación del miedo” [Bajtin 2003: p. 86 (1982)]. La victoria sobre el miedo moral que acorralaba y oscurecía la conciencia del hombre se ganaba gracias a la risa. Asimismo, la concepción hecha fuera de los lineamientos oficiales ameritaba la hoguera, a no ser que tal concepción se presentase anodinamente acompañada de la risa, signo inofensivo que eliminaba cualquier significado amenazador para la seriedad de la vida. La seriedad con su poder intimidante instauraba sistemáticamente terror, prohibición, debilidad, conformismo, hipocresía. Ambos autores, Bajtín (2003 [1982]) y Scott (2003 [2000]), coinciden en que tanto la seriedad como el poder, ejercían tal sometimiento, que súbditos y dominados terminaban por adular y bendecir a sus yugos opresores, de modo que en la celebración de la fiesta y el

carnaval, dentro de los espacios públicos o privados, la burla, la parodia e incluso la obscenidad eran el mecanismo que utilizaban para desechar con repudio la máscara de la seriedad y el poder.

Bajtín (2003 [1982]) trae a colación a Rabelais, pues a finales de la Edad Media las fronteras que dividían la cultura cómica de la gran literatura se diluyeron. Las formas literarias inferiores se infiltraron en los textos mayores y comenzaron entonces a desarrollarse géneros del tipo de las moralejas, farsas y gangarillas. Es en este momento cuando la obra *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais fue “la forma que adoptó la nueva conciencia histórica libre y crítica” [Bajtín 2003: p.94 (1982)].¹ que alcanzaría su apogeo en el Renacimiento, cuando la nueva conciencia histórica alcanzó su expresión más radical en la comicidad. La concepción histórica renacentista se enfocaba en los cambios y en el porvenir y se derrocó la concepción oficial para dar paso al triunfo de las buenas épocas en las que primaba la abundancia y la justicia. Bajtín (2003 [1982]) cita el artículo Krievsky escrito para Cervantes: “La carcajada ensordecedora que resonó en los ambientes europeos de vanguardia y precipitó a la tumba todas las bases eternas del feudalismo, fue una alegre y concreta expresión de la nueva sensibilidad introducida por el cambio de ambiente histórico” [Bajtín 2003: p. 95 (1982)]. La comicidad, además de estar presente en la literatura fue empleada por los jefes protestantes, quienes la imprimen en sus panfletos para conquistar el apoyo del pueblo, ya que la risa era el salvoconducto de la cosmovisión popular. Por tanto, la historia de la risa alcanza su punto álgido en el siglo XVI, aunque éste sufre un descenso en el siglo siguiente, cuando al establecerse el régimen de la monarquía absoluta, la risa es denigrada dogmáticamente,

gracias a lo cual pierde su auge histórico. Surge una forma universal de progreso alimentada ideológicamente por la filosofía racionalista de Descartes y por la estética del clasicismo “Estas dos escuelas reflejan en forma manifiesta los rasgos fundamentales de la nueva cultura oficial, separada de la Iglesia y el feudalismo pero imbuida como éste último de un tono serio, autoritario, aunque menos dogmático” [Bajtín 2003: p.95 (1982)]. Sin embargo, esta tradición logra sobrevivir en los géneros canónicos inferiores, como son la comedia, la sátira y la fábula y en los no-canónicos, la novela, el diálogo costumbrista, el género burlesco y el teatro popular. La fantasía rabelaisiana de orígenes populares y carnavalescos pasó de las plazas públicas a la mascarada de la corte. La evolución de las mascaradas cortesanas al unirse con otras tradiciones trajo consigo nuevas formas estilísticas que se apartaron de su origen. Por un lado, aparecieron temas con elementos alegóricos y decorativos ajenos a la filosofía de la risa, y por otro, la obscenidad que deriva de lo inferior material y corporal ambivalente, se degrada a una frivolidad erótica.

Bajtín (2006 [1982]) comenta que en el siglo XVII y en los siguientes la tradición viva de la risa de la fiesta popular, de donde abreva Rabelais para edificar su obra, comienza a desaparecer y deja de ser ese “comentario vivo” [Ong 2006: p.15 (1982)] accesible a todos. La risa pierde su universalidad y pasa a ser parte de lo banal, de acuerdo a la interpretación ideológica, en la que se acentúan los procedimientos de generalización. Este fenómeno de la generalización y de lo promedio invade el modelo del universo del siglo XVIII. El Siglo de las Luces, donde prevaleció el “utopismo abstracto y racional” que impidió el entendimiento de la risa como arma para la liberación y la

resistencia. La racionalidad de este etapa, de alguna manera también repercutió en el flamenco, puesto que es en este momento histórico cuando el flamenco abandona su estatus de popular y adquiere profesionalidad. Los “bailes de candil” los sustituyen los cafés cantantes, a los que acude un público más exigente y más selecto.

El ritual flamenco contiene en su esencia el significado de la filosofía de la risa. La semiótica de lo interno, representada por cabeza, cara, torso, brazos, manos, cadera, piernas y pies, en conjunto con la semiótica de lo externo, a cargo de la voz, la guitarra (o cualquier instrumento adicional a ésta), el cajón y palmas, en determinados géneros como la bulería y el tango, desencadenan un discurso articulado a base de ciertos signos que hacen referencia a la burla liberadora de la miseria, a la risa que desmantela la opresión. Se construye entonces un discurso atrevido y desafiante en el que la interpretación de “subidas¹ y cierres²” remite a la anulación del concepto de lo oficial la seriedad de la que habla Bajtin (2003 [1982]). Más aún, el floreo de las manos, seguidos de los golpes en la cadera desplazada, el movimiento circular de la cadera, que se hace de espalda al público, sostenido sobre las piernas separadas, el cual avanza rítmicamente, la espalda inclinada hacia atrás y la pelvis adelantada, adquieren una significación de carcajada burlona y cínica que vapulea la autoridad dominadora.

La oralidad es el elemento central del jaleo. Al respecto, *Oralidad y escritura de*

¹Subida: Zapateado breve e intenso que va aumentando la velocidad hasta culminar en un cierre que indica el final de una parte y el inicio de la siguiente.

²Cierre: Conclusión de una parte del baile, ejecutada con sonidos de pies contundentes y posturas enfatizadas, cuyo propósito es indicar al toque y al cante la entrada a otra parte del baile.

Walter J. Ong [2006 (1982)], se centra en la relación que existe entre estos dos aspectos, donde el pensamiento y su expresión verbal aparecen en la cultura oral y más adelante se reflejan en la escritura. Ong habla de dos culturas: la oralidad primaria –culturas que no tienen escritura– y oralidad secundaria –las que han alcanzado la escritura–. Su obra la dirige a la oralidad primaria y en ella aparece reflejado Saussure, quien dio primacía al habla oral y concibió la escritura como “complemento del habla oral” [Ong 2006: p.16 (1982)]. A partir de él, la lingüística a través de la fonología, ha estudiado la forma en la que el lenguaje se inscribe en el sonido y trae a colación al lingüista Henry Sweet quien asentó que las palabras no se componen de letras, sino de unidades funcionales o fonemas [Ong 2006: p.25 (1982)]. Ong [2006 (1982)]. situado en el lenguaje como fenómeno oral, destaca el valor que tiene el sonido articulado, no sólo dentro de la comunicación, sino también del pensamiento. Añade que los lenguajes gestuales son “sustitutos del habla y dependen de los sistemas orales del mismo” [Ong 2006: p.38 (1982)], pero la condición básica del lenguaje es oral. Un ejemplo de esta afirmación son las reglas de los lenguajes, que no se incluyen dentro de las lenguas humanas (como el de las computadoras), las cuales se formulan primero y luego se aplican, mientras que las reglas gramaticales de las lenguas humanas naturales se emplean y luego se formulan a partir de su uso estableciéndolas explícitamente en palabras que nunca alcanzan una total claridad. Así la expresión oral es capaz de existir sin la escritura; no así la escritura, que existe gracias a la oralidad. Esto se refleja con toda claridad en el jaleo, donde no hay nada escrito y donde la oralidad es la que genera la efervescencia de la escena. Cualquiera que sea el tono en que la oralidad se manifieste durante el jaleo, resulta una inyección de energía para todos los intérpretes. Frases tan comunes

con las que se jalea, como “¡vaya un arte!”, “Toma que toma!”, “¡Eso es!”, etc. se traducen, en el caso del baile y dependiendo del palo que se esté ejecutando, en estoicidad, elegancia, gallardía, provocación, osadía e incluso, éxtasis.

De aquí que los seres humanos de las culturas orales primarias (los que no conocen la escritura), logran un intenso aprendizaje y poseen gran sabiduría, sin que esto implique la acción de estudiar. Aprenden escuchando y reproduciendo lo que escuchan; aprenden por medio de la oralidad, puesto que el habla es inherente a la conciencia humana “El habla es inseparable de nuestra conciencia; ha fascinado y provocado reflexión seria acerca de sí misma desde las fases más remotas de la conciencia, mucho antes de que la escritura llegara a existir” [Ong 2006: p.39 (1982)].

La psicodinámica de la oralidad, explica Ong (2006 [1982]), favorece al entendimiento de lo que es una cultura oral primaria, lo cual precisa reflexionar sobre el sonido como tal. El sonido guarda una relación particular con el tiempo, diferente a los otros sentidos que se registran en la percepción humana. “El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente precedero sino, en esencia, evanescente” [Ong 2006: p.41 (1982)]. No es posible detener el sonido como se detiene el movimiento, ya que se llegaría al silencio absoluto. Es la única sensación que se resiste a una acción inmovilizadora; ni siquiera un oscilograma, puesto que es mudo. En este sentido, Ong (2006 [1982]) plantea que todo sonido y sobre todo, la enunciación oral que se efectúa dentro de los organismos vivos es dinámico. Habla de los pueblos orales, quienes confieren a las palabras un potencial mágico, al estar accionadas por un poder que

proviene del habla y su fonación. Por el contrario, la gente caligráfica o tipográfica, que recurre a la letra escrita para expresarse, olvida que las palabras son sucesos y que conllevan un poder; considera que las palabras se asimilan a las cosas y no son acciones en sí mismas “sino que están muertas en un sentido radical, aunque sujetas a la resurrección dinámica” [Ong 2006: p.39 (1982)]. Los nombres, confirman esta aseveración, ya que lejos de ser etiquetas o marbetes, dan poder a lo que están nominando; el desconocimiento de ellos impediría la comprensión del conocimiento intelectual de cualquier índole.

Por otro lado, Ong [2006 (1982)] trata el tema del pensamiento en las culturas orales, el cual está vinculado con la comunicación y establece una interrelación con sistemas de memoria. La sintaxis, igualmente está en función de las estrategias mnemotécnicas. Un recurso que facilita la memoria del pensamiento extenso en las bases orales es el ritmo. Jousse (1978), dentro del texto de Ong [2006 (1982)], menciona el nexo que hay entre las normas orales rítmicas con el proceso de la respiración, la gesticulación, la simetría bilateral del cuerpo humano en los tárgumenes arameos y helénicos y por tanto en el hebreo antiguo. Las expresiones fijas o los dichos, por lo general rítmicamente equilibrados, son otro recurso mnemotécnico que “forman la sustancia del pensamiento mismo” [Ong 2006: p.39 (1982)] por ser alimento primordial del coloquio cotidiano. Así, entre más elaborado y complicado sea el pensamiento oral, más dichos o expresiones fijas lo contendrán. La ley misma dentro las, culturas orales, está construida de refranes y proverbios; estos, lejos de ser un adorno fungen como brújulas que orientan a la jurisprudencia.

Ong [2006 (1982)] establece una similitud entre las culturas orales y las culturas caligráficas, puesto que en las primeras, sus fórmulas fijas y sus normas, realizan la misma función de la escritura en las segundas, para lo cual, la experiencia se intelectualiza de manera mnemotécnica. La memoria juega un papel preponderante en la tradición oral, pues es la fuente de un fenómeno mnemotécnico, donde cada palabra contiene una fórmula o una manera fija de procesar la información de la experiencia y de cómo ésta, junto con la reflexión se ordenan bajo un lineamiento intelectual, por lo que expresar una experiencia con palabras produce recuerdos. Los procesos orales de pensamiento se constituyen de elementos formularios; sobre ellos, a lo largo de generaciones, se articulan las expresiones tradicionales, registradas exclusivamente en la memoria y en la mente; intentar modificarlas, implica variar o mermar su significado. La redundancia y la repetición del discurso hablado resulta eficaz para conservar su contenido y para alinear al hablante con el oyente. En la escritura, la redundancia puede eliminarse, trayendo consigo la tensión de la psique que impide “que la expresión caiga en sus pautas más naturales” [Ong 2006: p.46 (1982)]. En la expresión oral frente a un público, la redundancia es un signo que tiene que ver con las condiciones físicas de esta manifestación y ocurre con más frecuencia que en una conversación entre dos. Ong (2006 [1982]) menciona que los sustitutos acústicos de la comunicación verbal oral tienen un gran alcance, como es el lenguaje africano de los tambores que transmiten ocho veces el número de palabras que necesitaría la lengua hablada [Ong 2006: p.47 (1982)]. Cabe mencionar que en el ritual flamenco uno de los alimentos primordiales son los lenguajes percutivos, como el zapateado, las palmas y el cajón. Ellos constituyen un signo imprescindible en el discurso del flamenco.

Ong (2006 [1982]) califica a las sociedades orales de homeostáticas, desde el momento en que viven el presente intensamente y se deshacen de los recuerdos que ya no tienen pertinencia en el momento actual. Este equilibrio lo consiguen haciendo una reflexión sobre la naturaleza de las palabras dentro del ejercicio oral primario. En las culturas de la imprenta, los diccionarios contienen un gran acervo de palabras con sus diversos significados, cuyas acepciones varían de acuerdo al contexto en que se utilizan, gracias a lo cual, quedan asentadas las discrepancias. Las culturas orales en cambio, no tienen diccionarios como tampoco tienen discrepancias semánticas. Cada palabra tiene su significado, el cual es controlado, por la “ratificación semántica directa” según lo dicen Goody y Watt en el texto de Ong [2006 (1982)]. Por lo tanto, las situaciones reales y el aquí y el ahora delimitan el significado de las palabras. El momento presente es el que dota las acepciones de las palabras sin degradar los significados anteriores que le heredan al actual diversas formas que han perdido su vigencia en el momento presente [Ong 2006: p.52 (1982)].

Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada.

El énfasis de Ong [2006 (1982)] recae en el hecho de que las culturas orales ejercen sus conceptos dentro del “mundo humano vital” enmarcados por referencias situacionales y operacionales abstractos. Los procesos intelectuales que parten de

principios orales contrastan con los que funcionan con principios caligráficos. En los primeros existe una constante relación entre función y realidad, mientras que en el segundo predomina la clasificación abstracta [Ong 2006: p.81 (1982)]. Para la culturas orales el pensamiento clasificatorio es trivial, no cumple una función importante en la vida; el pensamiento que ofrece claridad de la vida es el operacional. Algo semejante sucede con las culturas “verbomotoras” en las que las actitudes dependen del “uso efectivo” de las palabras que resultan en la interacción humana y descartan el estímulo no verbal.

La comunicación humana ocurre a través de la palabra hablada, que a su vez proviene del interior humano. Un grupo de personas se cohesiona al establecer comunicación como interiores conscientes por medio de la palabra hablada, de modo que, la palabra hablada forma unidades a gran escala. En torno a este hecho, Ong (2006 [1982]) atribuye a la fuerza de la palabra oral y su interiorización, una relación con lo sagrado. La palabra hablada en las religiones ocupa un lugar fundamental dentro del ritual. En el transcurso de la difusión de las religiones se escriben textos sagrados en lo que la palabra escrita tiene una función cohesionadora, así que, la tradición religiosa que se apoya en los textos confirma la primacía de lo oral. El autor hace mención del ejemplo de cristianismo donde la Biblia se lee en voz alta, pues Dios habla a los seres humanos y no les escribe.

Por otra parte, Ong [2006 (1982)] mantiene que el pensamiento está integrado en el habla y no en los textos, mismos que adquieren significado gracias a la referencia del símbolo gráfico del sonido. “Lo que el lector ve sobre esta página no son palabras reales, sino símbolos codificados por medio de los cuales un ser humano apropiadamente

informado puede evocar en su conciencia palabras reales, con sonido real o imaginario” [Ong 2006: p.79 (1982)]. La cultura caligráfica o tipográfica está de acuerdo en pensar en la palabra como un signo, puesto que el signo alude a algo percibido visualmente. Ong (2006 [1982]) atribuye este fenómeno a la tendencia de las culturas caligráficas tipográficas y electrónicas de reducir toda sensación y experiencia humana a equivalentes visuales. Para cerrar el tema que se refiere a que las palabras no son signos, el filólogo reitera que el sonido es un suceso en el tiempo. La experiencia del sonido, sólo en un sentido técnico, puede reducirse a configuraciones de un oscilógrafo y a la longitud de onda, o bien, a una grafía. El hombre oral no piensa en las palabras como signos.

Para concluir el tema de la oralidad, referiré el planteamiento que Walter Ong [2006 (1982)] hace con respecto a la relación entre oralidad y escritura. El discurso escrito, al que Olson (1980) –dentro del texto de Ong – denomina “autónomo” [Ong 2006: p.81 (1982)], es un discurso que no puede cuestionarse de manera directa como ocurre en el caso del habla oral, puesto que el autor no está junto al texto. El discurso autónomo de las culturas orales recae en fórmulas rituales fijas, en frases adivinatorias o profecías, en las que la persona que las enuncia no es la fuente sino un medio. La escritura obra de la misma manera; transmite la enunciación de una fuente, es decir, lo que el autor dijo. Como ya se ha visto, Ong [2006 (1982)] considera la escritura como una función que aparta al ser humano de lo vital. Más aún, el autor la reviste de un efecto paradójico al asociarla con la muerte, respaldado por las apreciaciones de Platón, quien calificaba la escritura como una actividad inhumana, que debilitaba el pensamiento y destruía la memoria, así como de otras referencias a la imprenta que aparecen en diccionarios de

citas, por ejemplo la de los Corintios “La letra mata mas el espíritu vivifica” [Ong 2006: p.83 (1982)] , la de Thomas Bodley “cada libro es tu epitafio” [Ong 2006: p.84 (1982)] y la de Robert Browning, quien destaca en *Pippa Passes* la práctica tan común de intercalar en las páginas de los libros flores frescas para que se marchiten. Ong finalmente lo resume así [Ong 2006: p.84 (1982)]:

La flor muerta, en otro tiempo viva, es el equivalente psíquico del texto verbal. La paradoja radica en el hecho de que la mortalidad del texto, su apartamiento del mundo vital humano vivo, su rígida estabilidad visual, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos.

No obstante, Ong [2006 (1982)] amplía su punto de vista al asentar que no se debe condenar a la escritura por ser artificial. Añade que tiene un “valor inestimable y de hecho esencial para la realización de aptitudes humanas más plenas, interiores [...] la escritura de vigor a la conciencia” [Ong 2006: p.85 (1982)]. La alienación de un medio natural –como lo es la escritura con respecto a la oralidad – lejos de perjudicar, beneficia y resulta fundamental para la vida humana plena. La distancia, y no sólo la proximidad, favorece la comprensión y el entendimiento. Esta aportación a la conciencia sólo puede ser hecha por la escritura, vista como tecnología artificial. Como las demás tecnologías artificiales, se torna en el ser humano algo natural. Siempre que se interiorice adecuadamente representará un beneficio para la vida humana.

La teoría ongiana, recién referida contribuye enormemente a la comprensión de lo que es el jaleo. como elemento esencial del ritual flamenco. La oralidad es el elemento que distingue al jaleo. Enterarnos de la definición del término será un buen comienzo para entender su función dentro del ritual.

Jaleo: Acción y efecto de jalear y también conjunto de expresiones, locuciones admirativas, interjecciones que se prodigan para expresar entusiasmo o para animar a los intérpretes. Puede darse tanto entre el auditorio como entre los mismos ejecutantes, algunas de las expresiones, en fonética andaluza son: ¡Olé!, “¡ezo e!”, “¡agua!, “¡azucar”!, “¡toma!, “¡así se canta!”, “¡mu bien dicho!”, “¡vamo allá!”³.

Ong [2006 (1982)] argumenta que el pensamiento y la expresión verbal se manifiestan en la cultura oral. El jaleo es una manifestación de una cultura oral en todo sentido, si nos remitimos al hecho de que la etnia gitana fue ágrafa hasta hace relativamente poco, como lo vimos en el punto 2.2 “Historia del pueblo gitano asentado en Andalucía”, así como también fueron iletrados gran parte de los andaluces quienes comparten con los gitanos la potestad del flamenco. La articulación de sonidos orales que despliega el arte flamenco es, además de peculiar, extensísima. El registro de voces es muy variado, tanto en el cante –donde es predominante el papel de la voz– como en el jaleo. Hemos visto también que el jaleo, por la animosidad que genera con el sonido de su oralidad, torna esos momentos en sucesos álgidos de expresión artística, ya que la forma en que se articulan esos sonidos propaga una energía que contagia tanto a los

³ Glosario de términos flamencos. “jaleo”. Recuperado de Andalucía.org. www.andalucia.org/es/flamenco/glosario/ Junio 14, 2017.

intérpretes como al público. Este hecho es un claro ejemplo de que los lenguajes gestuales sustituyen al habla.

El jaleo como fenómeno oral ocurre de manera totalmente espontánea; en él no existe algún proceso donde intervenga la escritura. Ciertamente es que determinadas interjecciones o locuciones interjectivas forman parte habitual del repertorio verbal del jaleo, como son “¡Olé!”, “¡Vamos ya!” o “¡Venga!”, sólo por nombrar algunas, puesto que este repertorio es parte de la tradición oral dentro del ámbito del flamenco. Esta reflexión confirma que el habla es inseparable de la conciencia humana; quienes se dedican al quehacer flamenco tienen instauradas, dentro de su conciencia, locuciones que brotan espontáneamente y se tornan evanescentes. Son como chispas que irradian una gran luminosidad y en el acto se apagan, pero a continuación, después de instantes o momentos más prolongados, aparecen otras enunciaciones, lo cual demuestra, gracias a su dinamismo, que son organismos vivos, tal como lo plantea Ong [2006 (1982)].

Entre los múltiples signos que semiotizan la escena flamenca, como es el lenguaje corporal del baile, la gestualidad de los intérpretes, la modulación de la voz, el ritmo de la percusión y la imagen de los actores, la oralidad del jaleo, juega una función esencial. Teniendo en cuenta que el jaleo es un discurso que adquiere significado en su eterno, se puede afirmar que la fonación exclusiva y única del habla gitano-andaluza dota a las palabras de un potencial mágico. Las características fonéticas del habla gitano-andaluza dentro de este contexto tienen el poder de crear una atmósfera que envuelve con el poderoso velo sensorial y emocional tanto a actores como a espectadores.

Muchas de las enunciaciones en el jaleo son expresiones fijas, que a pesar de no tener que recurrir a algún sistema mnemotécnico –por ser del todo espontáneas–, sí son frases o locuciones onomatopéyicas rítmicamente equilibradas, que además de contar con un ritmo sintáctico, necesariamente deben adecuarse al ritmo del compás del palo en turno. Resulta evidente en este punto, ante la combinación del ritmo sintáctico y el ritmo musical, el nexo que encuentra Jousse, –citado por Ong [2006 (1982)]– entre las normas orales y la gesticulación y la postura corporal. En el caso del jaleo, las normas orales son frases, palabras, interjecciones y onomatopeyas, que el énfasis con que se enuncien, incide en el gesto del rostro y la postura del cuerpo. De igual forma, en cuanto a que los procesos orales del pensamiento constituyen elementos formularios, que a lo largo de generaciones articulan expresiones tradicionales, en el flamenco hay ciertas onomatopeyas que debido a las peculiaridades musicales de determinado género, se instauran en la mente de los cantaores y terminan siendo parte de la oralidad tradicional del ritual. El ejemplo más conocido se debe al cantaor Ignacio Espeleta: el “Tirititrán, tran, tran” propio de las “alegrías”, el palo de mayor tradición y el más cultivado del grupo de las cantiñas o los cantes propios de Cádiz y los Puertos⁴.

El discurso del jaleo, como elemento de la ritualización de la escena flamenca, es vigente en tanto cada ritual tenga lugar. Al ser enunciaciones del todo vivaces y espontáneas, el aquí y el ahora son los únicos factores que delimitan el significado de cuanta palabra se dice en el momento presente. Esta manifestación sitúa a la cultura gitana dentro de las culturas orales, en las que la acepción de las palabras no ofrece

⁴ Flamenco Viejo, cante flamenco, cantaores flamencos y palos flamencos. Recuperado de [www.https://flamencoviejo.com](https://flamencoviejo.com) Junio 28, 2017.

Ambivalencia ni discrepancia semántica. El marco de la escena flamenco es lo que Ong llama “mundo humano vital”, donde predomina la situación presente donde baile, cante y música interactúan entre sí e interactúan con el público. De igual manera, la cultura gitana y andaluza embonan perfectamente en las culturas que Ong clasifica como verbomotoras, cuando en el ritual flamenco, bailaor, cantaor y guitarrista reaccionan al ser estimulados por las exclamaciones del jaleo. En el ritual flamenco, así como el compás cohesionan el lenguaje del baile, del cante y de la música, la palabra hablada cohesionan el interior consciente de los actores. Hay una reacción recíproca entre la incandescencia de la oralidad del jaleo y el lenguaje corporal y musical; hay una “reacción igual y en sentido contrario” que desemboca en una atmósfera inundada de sacralidad.

Los tres aspectos teóricos que hemos tratado en este apartado, el discurso oculto de Scott (2003 [2000]), la risa de Bajtín (2003 [1982]) y la oralidad de Ong (2006 [1982]) aportan elementos que nutren la conceptualización de la semiótica en la ritualidad del flamenco. Tres perspectivas teóricas explican la causalidad del comportamiento humano que se proyecta en la escena flamenca a través de la compenetración de diversos códigos que construyen un discurso estético, cuyo mensaje es lo “jondo” del arte flamenco.

En la ritualidad del flamenco coinciden tres vertientes –la manipulación de la opresión a través del discurso oculto, la alegría trágica que libera el dolor, el poder de la palabra que anima y alienta– las cuales son expuestas racionalmente por la teoría de Scott (2003[2000]), de Bajtín (2003[1982]) y de Ong (2006 [1982]). En la praxis, el equivalente a los pensamientos de estos autores son los sentimientos que entran a

escena en cada ritual cuando, a media luz, en la esencia del flamenco, es decir el “duende” se decanta en ese espacio mágico con el rasgueo de la guitarra que expresa el lamento, con el énfasis del cajón que marca el ritmo, con la voz áspera y dolorida que canta el “quejío” y con un cuerpo Gallardo que con suma elegancia borda la emoción. Esta simbología va ineludiblemente enmarcada por el bullicio y el alboroto del jaleo.

2.2 El jaleo (núcleo medular).

El jaleo dentro del ámbito flamenco tiene dos definiciones: una que se refiere, como vimos en el apartado de “la historia del baile flamenco”, al género que en sus inicios, contribuyó con aspectos musicales de suma importancia a la bulería o chufía. Este palo, protagonista de los cafés cantantes, se bailaba a mediados del siglo XIX. La otra definición es el núcleo medular que motiva este trabajo y se trata de voces, exclamaciones e interjecciones, que provienen tanto de los músicos –guitarristas, percusionistas y cantaores– como de los mismos bailarines, que en conjunto, se escucha como un alboroto en el momento en que se celebra el ritual flamenco. A toda esta manifestación sonora, le acompaña una marcada gestualidad y ambas expresiones devienen de la energía que distingue al flamenco. Este alboroto debe regirse por el compás, es decir, debe ceñirse a la rítmica propia del palo que se está interpretando, ya que de no ser así, las voces estarían desfasadas y lo único que generarían sería ruido. La finalidad del jaleo es, en principio, animar al baile pero al ser tan intensa la expresividad, el ánimo se convierte en excitación y se crea una atmósfera llena de magia que impregna al público expectador, haciéndolo partícipe del ritual flamenco.

Así pues, el jaleo es una fuente de euforia, elemento primordial en la ritualidad del flamenco. Es por eso que el punto central de este trabajo reside en afirmar que el realce que tiene esta expresividad se debe única y exclusivamente al habla gitano-andaluza, en la que, como consecuencia del factor identitario, posee atributos fonéticos que ninguna otra habla tiene, incluso el español peninsular fuera del territorio andaluz. Abordaré este tema con la profundidad debida en el capítulo 5 para entender cómo los elementos suprasegmentales de la fonética –frecuencia, intensidad, timbre y duración– inciden en el valor expresivo del habla gitano - andaluza y la hacen capaz de evocar al “duende” flamenco.

El *duende*: “trópico de vidrios que quema la sangre”.

El *duende*, como muchos otros aspectos del flamenco, presenta una fuerte carga enigmática. Podríamos comenzar por decir que el duende es un concepto absolutamente subjetivo, si no es que inefable; que enmarca el momento álgido, culminante y supremo dentro del ritual flamenco y que es una energía que embarga el espíritu de quien baila, de quien toca y de quien canta, sin la cual, el espectáculo flamenco quedaría reducido a un despliegue de aspectos técnicos, carente de esencia y de alma.

El término *duende* carece de una etimología exacta pero hay diversas aproximaciones que contribuyen a su entendimiento. Entre ellas, citaremos en primer lugar la definición de la RAE [Duende: Diccionario de la lengua Española (2014) Tomo I p.289]:

a) (De duen de [casa] “dueño de la casa” castellano antiguo).

- b) Espíritu fantástico con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales, que habita en algunas casas y causa en ellas trastorno y estruendo.
- c) Encanto misterioso e inefable. El duende del cante flamenco.

En segundo lugar, tomaremos las definiciones de ciertos autores que recoge Odette Fajardo en su trabajo de investigación *Teoría del duende: concepto popular vinculado a la experiencia estética del éxtasis*¹ en las que se establecen relaciones semánticas muy claras:

- a) El investigador George Borrow menciona en *The Zingali. An Account of the Gypsies of Spain* (1997 (1841)), quien afirma que la palabra duende viene del caló *duquende* y significa espíritu, la cual tiene su origen en el vocablo gitano ruso *dook*, que a su vez, proviene de *dhúka*. Borrow (1997 (1841)) dice también que *duquendio*, en la lengua caló, quiere decir “maestro, hombre principal entre los gitanos”. En adición, encuentra otra relación de duende con *duquelas* que significan dolores, o *duquip*, dolor.
- b) La opinión de R. Campuzano, autor del diccionario *Orijen, usos y costumbres de los jitanos*, coincide con Borrow en la definición de duquendio como “maestro que enseña ciencia o arte” [(2004) p.19].
- c) El gitanólogo Francisco Sales Mayo –en *El Gitanismo* [(1870 Ed. facsimilar) p.32]– también define *duquendio* o *duquendo* como “maestro”.

Hasta el momento, espíritu, maestro y dolor son los términos que mejor describen

¹ Fajardo Montaña, Odette. (2013) *Teoría del duende: Concepto popular vinculado a la experiencia estética del éxtasis*. (Tesis de Máster) p. 14. Recuperado de <https://riunet.upv.es/handle/10251/35390>

lo que es duende. Las tres definiciones podrían estar relacionadas entre sí y delimitar en conjunto el significado del concepto duende, sobre todo, “espíritu” por el punto donde anida y se genera esta energía. Por su parte, la definición que habla de “dolor” tiene lógica, desde el momento que es un hecho que remite a la marginación y al soledad de la etnia gitana, como vimos en el apartado de la historia del pueblo gitano y finalmente “maestro”, como alguien que tiene la facultad y el poder de creación.

Un referente indispensable para comprender el fenómeno del duende es la conferencia de Federico García Lorca *Teoría y juego del duende*. El poeta, hizo del flamenco su hábitat y desde ahí establece una línea comparativa para diferenciar al duende del ángel y de la musa, en vista de que son estos tres, íconos representativos de la inspiración. En principio, García Lorca afirma que ángel y musa vienen de fuera, no así el duende, que viene de lo más íntimo del ser.

El ángel deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia [,,] La musa dicta y, en algunas ocasiones, sopla. [...] Ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas [...] En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre².

El enfoque del autor sitúa al duende como un ente orgánico que anida en las entrañas, mientras que al ángel y a la musa es preciso convocarlos para que, desde una dimensión externa, se acerquen para penetrar el espíritu del artista. Al duende no hay ni que evocarlo, mana de dentro. “Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se

² García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*. Recuperado de biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf. Julio 02, 2017.

sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo..."³.

Si analizamos las definiciones de algunos artistas, veremos que es muy común que el término duende está contenido en la inefabilidad; que las posibilidades de la lengua oral o escrita, por ser concretas y sólidas, representan una limitante si se quiere describir el concepto de duende como una experiencia estética. Carlos Almendros, desde su perspectiva teórica dice "...el duende es una fuerza y misterio que adquiere una manifestación artística, cuando ésta capta el espíritu, produciéndose un particular estremecimiento"⁴. La descripción de la bailaora y teórica Angeles Arranz también yace en lo inefable "Momento mágico de inspiración que se manifiesta en el espíritu del artista, de forma repentina y duración imprevisible. Construye la expresión misteriosa y suprema del arte y suprema del arte flamenco"⁵. El enigma también reviste la definición de Goethe: "es un poder misterioso que todos sienten pero que ningún filósofo explica"⁶. Al notable cantaor y flamencólogo González Climent tampoco le son suficientes las palabras para definir al duende: "Es el momento en el que se percibe la pureza escénica que se desea, es estar en trance, en desborde confesional, es el momento de la perfección artística y de la plenitud humana del cantaor y, por ende, del cante flamenco"⁷. Las definiciones anteriores indican que la lengua establece un cerco que impide describir

³ García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*. Recuperado de biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf. Julio 02, 2017.

^{4, 5, 6, 7} ¿Qué es el duende flamenco? Tirititrán. Recuperado de www.tirititrán.com.br/2008/04/que-s-el-duende-flamenco.html. Julio 02, 2017.

un aspecto intangible. El duende, sin duda, es un concepto empírico, que está fuera del alcance articulable y resumible de las palabras.

A pesar de que el duende es inherente al arte flamenco, es preciso tener en cuenta que no es privativo de él ni reside exclusivamente en Andalucía. El duende es extrapolable a todas las expresiones artísticas, así como a todas las latitudes del orbe, ya que es universal. No obstante, el duende encuentra una manifestación plena en las artes vivas, es decir en aquellas en las que el artista ejecuta la obra estando presente. Federico García Lorca lo plantea de esta manera: “Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto”⁸.

El duende, aunque yace dentro de los linderos de la inefabilidad, es una energía tangible para los sentidos, que nace en la profundidad más oscura del ser y vive fulgurante en la creación del artista.

2.3 Elementos consitutivos del *jaleo*.

El *jaleo* es un discurso en escena donde coinciden actores, tiempo y espacio. El ritual flamenco es un fenómeno que cohesionan en perfecto orden y armonía todos sus elementos constitutivos. El compás es el eje, alrededor del cual, deben orbitar las

⁸ García Lorca, Federico. *Juego y teoría del duende*. Recuperado de biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf. Julio 02, 2017.

intervenciones de todos los actores. En particular, en el jaleo, momento donde se acumula la expresividad – cuando la oralidad, a manera de destellos espontáneos cumple la función preponderante de condimentar el discurso – existe una sincronización total entre baile, canto, guitarra, percusión y palmas o lo que Ángeles Arranz llama “el hecho flamenco” [(1995) p.17].

El primer elemento que constituye al jaleo son los actores:

- Bailaor y/o bailaora
- Cantaor y/o cantaora
- Guitarrista
- Percusionista (cajón)
- Palmas (a cargo de todos los actores)

En el ritual flamenco, los actores – sin importar cuantos sean – conforman un ensamble que se integra, al establecer comunicación entre sí y a partir de lo cual, se va elaborando un discurso, es decir, un “conjunto de elementos articulados de tal forma que crean un mensaje que tendrá las características necesarias para ser comprendido por un público determinado” [Correa (2012) p. 116] . El baile flamenco, aunque no narra una historia ni tiene un argumento literario, si tiene un mensaje por transmitir, o sea, un “conjunto de signos articulados de acuerdo con las normas de un lenguaje que son portadores de una idea. Es lo que envía el emisor al receptor en el fenómeno de la comunicación” [Correa (2012) p. 116 (2012)]. El jaleo entonces, es un espacio dentro del devenir del ritual flamenco, en el que la suma de los discursos de cada actor componen

un discurso total: el bailar, con los movimientos de su cuerpo, el diseño de sus pies y el ritmo de su zapateado, así como del chasquido de sus dedos; el cantao con la articulación profunda, potente, áspera y melismática de su voz; el guitarrista con la sonoridad de su melodía se une al conjunto guiándolo musicalmente y por último, el percusionista del cajón, con su ritmo y su acento. A estos discursos individuales se suma un discurso colectivo que involucra el énfasis de las palmas. A esta coincidencia sincronizada se suman la gestualidad de los rostros y las voces que emiten interjecciones, elementos que son parte del discurso colectivo pero que son, a la vez, expresiones particulares de cada uno de los actores.

Como se explica en el apartado del jaleo, la oralidad es el elemento básico de este momento del ritual flamenco; si no hay oralidad no hay jaleo. Los actores, de manera espontánea pero siempre bajo los límites del compás, se van alternando para emitir interjecciones [Nueva gramática Española RAE (2011) p. 623]: *¡Olé!*, *¡Arza!*, *¡Uy!*, *¡Ea!*, *¡Ajá!*, *¡Venga!*, *¡Guapa!* *¡Aire!* y muchas más. Locuciones interjectivas [Nueva gramática Española RAE (2011) p. 624]: *¡Venga de ahí!*, *¡Vaya, vaya!*, *¡Eso es bailar!* *¡Toma que toma!* entre otras. Onomatopeyas [Nueva gramática Española RAE (2011) p. 624]: *¡tacatá!*, *¡prrr!*, *¡piripipú!* y todas las que broten según la animosidad y creatividad del actor. Esta escena se conforma con la articulación de los signos que exponen los actores, cuya expresividad sirve de canal para transmitir un mensaje al público, quien lo decodificará gracias a la convención social que existe entre el emisor (actores en escena) y el receptor (público).

En torno al elemento de los espacios, ya se ha hablado en el punto 2.1 “Historia del baile flamenco”, que esta danza por tradición se desarrolla dentro de espacios cerrados, que van desde los escenarios más primitivos – como son las cuevas del Albaicín – hasta los grandes foros, como los teatros, pasando por los cafés de candil, cafés cantantes, las tabernas y los emblemáticos tablaos. No obstante, el flamenco es un arte, cuya expresión no se ve confinada estrictamente a espacios cerrados ni públicos. De hecho, al ser un arte popular, una de sus formas de manifestación más pura, ha tenido lugar en espacios tanto abiertos como privados, ya sean las calles y las plazas de la ciudad, los patios de las casas o la intimidad de los hogares. La familia es la estructura social que impera dentro de la etnia gitana, la cual, de manera habitual convoca a parientes cercanos y lejanos, para que reunidos en sus hogares lleven a cabo el ritual de la fiesta flamenca. En la intimidad de estos escenarios, lo familiar, lo informal y lo casual hacen florecer el arte y la culturalidad que se despliega con estas expresiones. Son un testimonio de la fuerte identidad que tiene el flamenco, aspecto que lo dota de presencia para manifestarse en cualquier enclave, en tanto haya una otredad. La escenificación del jaleo dentro del ritual flamenco, ya sea que se celebre en un espacio cerrado o abierto, público o privado, es un discurso, cuyo mensaje, articulado por los lenguajes del baile, del cante y de la música cobra significado al ser decodificado por el espectador. La ritualidad de un acto de comunicación tal, propicia la comunión de actores y espectadores; cada polo abandona su mismidad y se fusionan por medio de la otredad.

En alusión a la diacronía del ritual flamenco, “La memoria de la cultura” de Lotman en *Semiosfera* [1996: p.154 (1949)], arroja luz sobre el proceso de la interpretación

colectiva de una práctica vigente cuyo origen se remonta a varios siglos atrás. Lotman dice que la cultura es una forma de la memoria colectiva que está sometida a las leyes del tiempo y a la vez cuenta con mecanismos que crean resistencia al mismo. Cada vez que el ritual flamenco entra escena, resurge el telón cultural de fondo, en el que están plasmados los factores históricos, sociales y políticos que vimos en su momento y se convierten en síntomas de la expresión del flamenco. Ellos reviven en cada nueva discurso con su respectiva codificación [Lotman 1996: p.153 (1949)]:

Los aspectos semióticos de la cultura [...] se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse.

El aspecto semiótico de la cultura tiene, de alguna manera, vigencia perpetua, debido a la densidad que adquiere en su conformación cultural según avanza en el tiempo. Los “focos de actividad” [1996: p.154 (1949)], son como los latidos del corazón con los cuales se confirma la vida de un organismo. En este sentido, el ritual flamenco, que comenzó a vivir como tal hace aproximadamente dos siglos, con el tiempo se ha hecho más vital dado que su manifestación se realiza con gran dinamismo. Transcurridos los años, los signos que construye la semiótica del flamenco, el zapateado, las palmas, la guitarra, el cajón, el dibujo del cuerpo de una bailaora, el gesto del cantaor, traen a la memoria colectiva un símbolo de identidad que no sólo se circunscribe a lo gitano-andaluz, sino que se extiende a todo lo español, representando así un emblema de España. En adición, Lotman (1996 [1949]) habla de la memoria común de la

colectividad como un elemento indispensable para el funcionamiento de cualquier sistema comunicativo. “Sin memoria común es imposible tener un lenguaje común” [1996: p.154 (1949)]. El jaleo, como parte del ritual flamenco, es un lenguaje que anida en la memoria del público, el cual no sólo es receptor, sino que tiene un papel activo, al emitir expresiones en la misma sintonía que los actores, consumando así un acto de comunicación redondo.

El volumen sincrónico de la memoria genera su profundidad diacrónica. Así, entre más profundidad en la memoria posea un lenguaje, más compleja será la información que transmita. Cada contexto sincrónico aporta una interpretación nueva y particular que reconstruye el contexto estructural anterior. El ritual flamenco, como signo complejo, constituido por los lenguajes del baile, del cante, de la música y de la oralidad, ha construido un andamiaje evolutivo, como suma de cada contexto sincrónico, por lo que sus raíces se hunden cada vez más en las profundidades de la cultura.

V. Turner aparece en el texto de Lotman (1996 [1949]) para hacer referencia a los símbolos simples y complejos, en torno al grado de concentración de la memoria cultural.

Símbolos simples son “las más arcaicas formas espaciales-geométricas, sonoras, gestuales, etc. [...] poseen el contenido mas complejo y de más planos, capaz de cambiar de significado en dependencia del contexto [...] poseen mucha mayor cabida de sentido”. Símbolos complejos: “símbolos cultuales y culturales que constituyen complejos. [...] tienen una semántica constante y de un solo plano” [1996: p.156 (1949)].

El jaleo, según las definiciones que asienta Lotman de los símbolos simples y complejos de Turner, se constituye de símbolos simples, en principio, por ser una forma gestual y sonora, además de poseer un contenido de varios planos, es decir, la oralidad del jaleo es polisémica; así por ejemplo, una interjección, dentro de las muchas que se dicen al jalear, por ejemplo “vamos ya” se emplea en el contexto del ritual flamenco para iniciar una nueva etapa dentro del baile y la expresión genera un efecto en las emociones del actor y espectador, mientras que en el contexto cotidiano “vamos ya” tiene un significado literal y tiene sentido como un imperativo. El ritual flamenco, en el que está incluido el jaleo, por otro lado, representa tanto un símbolo simple como uno complejo. Simple, desde el momento en que está ligado a diferenciadores de sentido elementales, que en el contexto del flamenco son la gama de colores que oscila entre rojo y negro, los lunares, la música de la guitarra, las palmas, el zapateado, el cajón, las castañuelas, entre muchos más. Complejo, por la presencia predominante del gesto y la pose, que viene a ser el símbolo con que se vincula al ritual.

El jaleo en cuanto al tiempo, es desde la perspectiva lotmaniana, un elemento cultural latente que labra su futuro en cada manifestación dentro de su contexto, que es el ritual flamenco. Su presencia en cada escena nutre la memoria y actualiza su grado de profundidad.

Como discurso, el argumento del jaleo, apela a la emoción, que a su vez apela al otro, ya que esta es la forma en que reafirma su cultura y su identidad. En virtud de que el propósito de este trabajo es analizar el discurso del jaleo, es pertinente aludir a la

tradición de la Retórica aristotélica para revisar los conceptos de *pathos* (constituido por estímulos emocionales), *ethos* (constituido por la confianza y la impresión moral que derivan del orador) y *logos* (constituido por aspectos intelectuales como la información y la argumentación). Dicho lo cual, podemos asentar que en el discurso del jaleo, prevalece el *pathos* y el *ethos* sobre el *logos*. Las afirmaciones de Christian Plantin en *Las buenas razones de las emociones* (2014 [2014]) avalan este postulado, ya que en principio el autor dice que “la teoría clásica considera que la gestión estratégica de las emociones es esencial en la orientación general del discurso hacia la persuasión” [2014: p.39 (2014)], y añade que el *pathos* “funda el primer tratamiento sistemático de la emoción en el discurso” [2014: p.39 (2014)]. Al trasladar estas aseveraciones al discurso del jaleo, veremos que los elementos que sistematizan el *pathos* dentro de este ámbito son los siguientes:

- a) Gestualidad.
- b) Expresión corporal (tensión, extensión y contracción de manos, brazos, torso, piernas y posición de la cabeza.
- c) Modulación de la voz.
- d) Intensidad y velocidad del zapateado.

A través de estos elementos, las emociones se gestionan estratégicamente y orientan el discurso del jaleo a la sensibilidad inherente al espíritu humano del espectador.

En cuanto a emoción, el *pathos* tiene un sentido de sufrimiento, de dolor; más aún, siguiendo la misma línea de la Retórica aristotélica, Plantin [2014 (2014)] enfatiza que el *pathos* se constituye por un conjunto de pares de emociones opuestas que llevan al dolor

o al placer. En este sentido, el análisis de las emociones retóricas parte de un esquema discurso / contradiscurso,” [2014: p.39 (2014)], el cual tiene cabida en el jaleo. Un par de ejemplos son suficientes para tal esquema: el contraste del estremecimiento de los gestos, junto con el dramatismo del lenguaje corporal del baile, con el ánimo alentador de las palabras o frases, o la solidez del ritmo acompasado del cajón con el juego de velocidad del zapateado.

Con respecto al *ethos*, Plantin [2014 (2014)] lo describe como “una forma de autoridad difusa que viene a apoyar el discurso” [2014: p.51], la cual está cimentada en tres causas que permiten al orador inspirar confianza a su auditorio: sensatez (*phronosis*), virtud (*areté*) y benevolencia (*eunoia*) [2014: p.51 (2014)]. En el caso particular del jaleo, el *ethos* lo constituyen los actores que intervienen en el ritual flamenco, quienes representan a una cultura en resistencia, conformada por gitanos, andaluces, judíos y moriscos, todos ellos pueblos oprimidos, marginados, repudiados y perseguidos.

El ritual flamenco encaja a la medida en los moldes que surgen del análisis de James Scott [2003 (2000)], visto en el punto 3.1. La resistencia a los embates históricos, políticos y sociales que han demostrado los actores del jaleo, dentro del ritual flamenco a lo largo de tanto tiempo, como representantes de su cultura, cobra un significado relevante, pues, de acuerdo a los planteamientos de Plantin [2014 (2014)] con respecto a la retórica, es lo que constituye el *ethos*, concepto que avala y fundamenta el discurso del jaleo y fortalece su argumento, sin que sea propiamente su argumento. La resistencia se convierte en la autoridad ética en la que se combinan “*expertise*, moralidad y en un

sentimiento único de confianza, [...] un sentimiento, un estado psíquico y cognitivo estable que combina la intuición afectiva e intelectual” [2014: p.52 (2014)]. Desde el enfoque de lo que este autor llama ethos como categoría estilística, donde cita a Hermógenes de Tarso, quien dijo que el ethos se constituye de cinco tratados, uno de los cuales está dedicado a las siete categorías estilísticas del discurso, entre las que Plantin menciona la claridad, la grandeza, la belleza y la vivacidad [2014: p.61 (2014)], podremos observar que el discurso del jaleo cumple perfectamente con estos rasgos. Homógenes de Tarso afirma que estos cinco tratados propician la elaboración de discursos dignos de intervenir públicamente en tribunales, asambleas y consejos, mientras que el discurso del jaleo se presenta de manera convincente y elocuente en los escenarios. A las categorías de Hermógenes de Tarso se suman cuatro componentes que se caracterizan entre otras cosas, por su método, que se encarga de gestionar el discurso vinculando lo que se tematiza con lo que se sugiere a través de los indicios. El discurso del jaleo, entonces, tematiza la resistencia junto con la denuncia, la protesta, la emancipación e incluso la burla hacia la opresión que asoló a los pueblos involucrados, por medio de los indicios, que conforman también el discurso oculto implícito de Scott, el cual se nutre de gestos, de poses, de movimientos, de ritmos, de zapateado, de cante y de música.

3. Corpus

3.1 Bailaora, cantaora, cantaor, guitarristas, percusionistas (cajón y palmas).

El corpus de investigación de este trabajo lo constituyen dos grupos de flamenco, extraídos de Youtube y con los cuales establecí comunicación a través de internet y por vía telefónica. Uno es mexicano –“Compañía de baile flamenco Marién Luévano”¹– al que denominaré “grupo A” y el otro es español –Compañía de Flamenco “La Truco”²– al que denominaré “grupo B”:

Grupo A: integrado por seis participantes; una bailaora, un cantaor, un guitarrista, un percusionista a las palmas, un percusionista al cajón y un violinista. Los actores de esta agrupación son mexicanos – a excepción del cantaor que es español - y radican en la Ciudad de México.

Grupo B: integrado por siete participantes; una bailaora, una cantaora, dos cantaores, dos guitarristas, un percusionista al cajón, y un flautista. Palmas a cargo de la cantaora, el cantaor y el percusionista. Los actores de este grupo son en su mayoría españoles, salvo un guitarrista y el flautista. La cantaora y el cantaor que generan el jaleo son andaluces.

Los dos grupos arriba descritos son los referentes que me permitirán establecer los rasgos comparativos que identifiquen a cada uno con la finalidad de señalar las características dominantes de la emoción en el jaleo. Para ello, haré hincapié en los valores expresivos que el habla gitano-andaluza –como elemento identitario– aporta a la oralidad del jaleo. En este sentido, cabe mencionar la cita que Miguel Roperó en su libro

1. Luévano, Marién. Compañía de baile flamenco. *Marién Luévano sola con bata de cola*. Ene 13 – 21. Recuperado de https://youtu.be/Th82lf_xme4

2. La Truco. Compañía de flamenco. *La Truco guitarra flamenca flamenco cante baile*. Ene. 21. Recuperado de <https://youtu.be/cIF-0BOxMgw>.

Estudios sobre el léxico andaluz (1989) hace de Manuel Alvar en cuanto a la “conciencia y actitudes que manifiestan los hablantes andaluces ante su lengua” [1989: p.11 (1989)]:

Los hablantes poseen una determinada conciencia lingüística cuyo reflejo primordial es el concepto que tienen de su propia lengua. Poner en relación este hecho con la preferencia que elijan para denominarla significa encararse con hechos fundamentales como pueden ser su concepto de lengua, el prestigio o descrédito que le confieren (y que revierte sobre el hablante mismo), los rasgos que pueden ser –siempre desde la perspectiva del hablante– caracterizadores del sistema empleado, la propia visión de la realidad a la que se asoma por la ventana de su lengua...

De igual forma, me interesa destacar la adaptación cultural que existe en aquellos artistas que se dedican al flamenco sin ser andaluces ni gitanos y que se manifiestan en marcas que podrían constituir un principio de generalización que a lo largo del tiempo, ha ganado el flamenco. Estas marcas podrían ser detonadores determinantes del flamenco como arte.

3.2 Descripción de los informantes.

En este apartado presentaré la descripción de los informantes que integran el “grupo A” y el “grupo B”, después de haber establecido contacto con las bailaoras Marién Luévano y con Eliezer Truco Pinillos (“la Truco”), directoras de sendas compañías.

Grupo A:

NOMBRE	CARGO	LUGAR DE ORIGEN	EDAD (aproximada en años)
Marién Luévano	Bailaora	Coahuila, México	30
Gerardo Aguilar	Guitarrista	CDMX, México	26
Mario Díaz	Cantaor	Barcelona, España	60
Armando Tovar	Palmas	CDMX, México	27
Ulises Martínez	Violín	CDMX, México	33

Grupo B:

NOMBRE	CARGO	LUGAR DE ORIGEN	EDAD
Eliezer Truco Pinillos	Bailaora	Madrid, España	40
Sara Salado	Cantaora	Jerez de la Frontera, España	28
Manuel de la Malena	Cantaor	Jerez de la Frontera, España.	52
José Jiménez	Cantaor	Salamanca	s/d
Antonio Españadero	Guitarrista	Barcelona, España	s/d
Fernando de la Rúa	Guitarrista	Sao Paulo, Brasil	s/d
"El bandolero"	Percusión	Madrid, España	s/d
Omar Acosta	Flautista	Venezuela	s/d

3.3 Grabaciones.

Disco compacto anexo.

Compañía de baile flamenco Mariel Luévano. *Marién Luévano en Hojas de té, sola con bata de cola.* https://youtu.be/Th82lf_xme4

Compañía de flamenco La Truco. *La Truco guitarra flamenca. Flamenco cante baile* <https://youtu.be/cIF-0BOxMgw>

4. Metodología / resultados.

El análisis acústico de las exclamaciones que conforman el jaleo de cada uno de los dos grupos lo he realizado con el programa *Praat*¹ (www.fon.hum.uva.nl/praat). El software desarrollado en la Universidad de Amsterdam representa una herramienta de suma utilidad para realizar estudios fonéticos del habla, ya que posibilita la observación de los parámetros de la emisión de la voz, la evaluación de las características del timbre por medio del análisis del espectrograma de las producciones acústicas.

En la tabla de frecuencia de emisiones de los grupos A y B presento una tabla de frecuencia donde aparecen las interjecciones, locuciones interjectivas y onomatopeyas, tanto del grupo A como del grupo B, lo que permite reconocer la incidencia de las voces expresivas que conforman el repertorio de cada grupo. A partir de este registro, realicé un análisis acústico de las interjecciones “olé” y “hale”, que por un lado son las más emblemáticas del habla y la cultura española, y por otro, son las que, por la misma razón, se repiten con mayor frecuencia en el transcurso del jaleo de ambos grupos. Como puede observarse en dichos cuadros, la diversidad expresiva es mayor en el grupo gitano-andaluz que en el no gitano-andaluz. Este análisis me ha dado la oportunidad de comprobar que el grupo B, es decir el gitano andaluz, realiza un alargamiento de la consonante // que el grupo A, aunque ejecuta calcas léxicas bien logradas, no realiza. La // del habla no gitano-andaluza tiene menor duración, tal y como se aprecia en las tablas comparativas 3 y 4 donde se contrastan los valores que arroja el programa *Praat*.

¹ Praat: *doing Phonetics by Computer - Phonetic Sciences, Amsterdam*. Recuperado de (www.fon.hum.uva.nl/praat) Marzo 03 -10 201

4.1 Análisis de las grabaciones.

Grupo A.

La grabación del Grupo A tiene una duración de 17.29 minutos. La agrupación interpreta una soleá por bulería en el foro/tablao de la academia de danza Hojas de Té. Más adelante presento un cuadro, que de acuerdo con ciertos rasgos fónicos, se puede observar cómo se comporta la emoción de los informantes, a través de la oralidad del jaleo. Es importante tomar en cuenta que el jaleo tiene un apego total a la estructura del palo que se interpreta. Como ya vimos en la sección que define al jaleo, el elemento cohesionador en el ritual flamenco es el compás. Por lo tanto, todo ese alboroto acústico que acompaña al baile y a la música, aunque es del todo espontáneo y libre, se rige por los parámetros del compás.

La soleá por bulería que ejecuta la Compañía de flamenco de Marién Luévano, como casi todos los palos del flamenco, comienza con el género más lento, que en este caso es la soleá, la cual tiene un compás de doce tiempos, y culmina con el más rápido, que es la bulería, también de doce tiempos pero a velocidad más rápida y con una sonoridad e intensidad diferentes. La soleá es el “baile grande” del flamenco y tiene un carácter solemne y elegante. La bulería, es un género festivo, que le permite al baile ser libre y audaz, siempre claro está, dentro de los límites del compás.

Esto se ve reflejado en el esquema siguiente, donde se enlistan en orden sucesivo las intervenciones orales de los participantes. Al inicio, las voces son moderadas y más espaciadas. Al final, son más frecuentes y sobre todo, los rangos del volumen y

de los agudos aumentan en el devenir del la soleá por bulería, donde no sólo la oralidad tiene ese comportamiento, sino también el cante, la guitarra, el violín, el cajón, las palmas, y desde luego, el baile.

Grupo B.

La grabación de Eliezer Truco Pinillos “La Truco” tiene una duración de 9.13 minutos y al parecer el espectáculo tuvo lugar en un Festival de Jerez de la Frontera. También en este caso, la Compañía de flamenco “La Truco” interpreta una soleá por bulería, por lo cual, la representación sigue el mismo esquema que el Grupo A. Es importante destacar que en el ritual flamenco, el baile manda; esto quiere decir que es el baile el que da la pauta, por medio de “llamadas”¹ y “cierres”², los cambios de velocidad, de intensidad y de ritmo, desde luego, sin abandonar el compás. En esta grandiosa interpretación vemos que “La Truco” ejerce el dominio del escenario y va llevando con toda claridad el flujo por donde corre el caudal de la emoción; de manera que los artistas intérpretes, al tener todos sus sentidos en la misma tesitura, crean una sinergia que se traduce en un derroche de emoción, o dicho con “flamencura” es el momento en el que se manifiesta el *duende*. El jaleo, en espectáculos como el de la Compañía de flamenco “La Truco”, cumple una función de suma importancia para que la ejecución del cajón, de las palmas, de la guitarra, del cante y del baile sean supremas. No sólo es una vía para inyectar energía al ritual a través del énfasis con que se pronuncian las voces de los

¹ Llamada: Indicación que el bailaor, por medio de movimientos y sonidos contundentes da al cantaor y al toque para iniciar el cante.

² Cierre: Conclusión de una parte del baile que dura medio o un compás entero, ejecutada con sonidos de pies contundentes y posturas corporales enfatizadas, cuyo propósito es indicar al toque y al cante la entrada de otra parte del baile.

intérpretes, sino que también es un canal de comunicación, por medio del cual, se dan indicaciones o se ponen de acuerdo los integrantes para realizar un efecto o un cambio.

Así pues, el jaleo es la parte central de un todo y no un ingrediente que sirve para salpimentar el plato fuerte. Es un elemento esencial en el ritual flamenco; es la candela que ilumina con sus diversas tonalidades palos dramáticos, palos sobrios, palos alegres y palos festivos.

4.1.1
GRUPO A
TABLA 1. FRECUENCIA DE EXCLAMACIONES

INTERJECCIÓN	REPETI- CIONES	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	REPETI- CIONES	ONOMATOPEYA	REPETI- CIONES
1. Olé	22	Qué toma	6	Ta	24
2. Tira	13	Ya está	3	To	7
		Qué mire <i>usté</i>	3		
3. Anda	8	Vamos ya	2	Pa	4
				Taca	4
				Za	4
4. Arza	4	Ahí va	1	Pou	3
		Anda ya	1		
		<i>Esoé</i>	1		
		Hala Marién	1		
		La coba	1		
		Qué por aquí, qué por allá	1		
		Tira ya	1		
5. Marién	3			Po	2
Ya	3				
6. Agua	2				
Ah	2				
Aha	2				
Baila	2				
Ehe	2				
Ey	2				
Hala	2				
Señora	2				
Toma	2				
7. Mira	1				
Niña	1				
Oh	1				

4.1.2
GRUPO B
TABLA 2. FRECUENCIA DE EXCLAMACIONES

LOCUCIÓN	REPETI- CIONES	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	REPETI- CIONES	ONAMATOPEYAS	REPETI- CIONES
1. Olé	11	Qué mire usted	5	To	12
2. Toma	10	Esoé	2	Pilú	10
		Mire usted	2		
		Toma que toma que toma	2		
		Vamo ya	2		
		Ya está	2		
3. Quiero	9	Allá va	1		
Truco	9	Anda p'aquí	1		
		Con que me caigo	1		
		Lleva que lleva	1		
		Mire, eh	1		
		Olé, señora	1		
		Olé, Truco	1		
		Pon otra	1		
		Qué toma	1		
		Tiro bando	1		
		Truco sí, ahora sí	1		
		Vamo a ello mushasho	1		
		Vamo pare	1		
		Venga Fernando	1		
4. Arza	4			Toa	3
Ya	4				
5. Aha	3			Ta	2
Ay	3				
6. Dame	2			Pi, pu, pa	1
Ey	2			Prrrr	1
Vamo	2				
Vamonó	2				
Uy	2				
7. Antonio	1				
Duro	1				
Eli	1				
Niña	1				
Ozú	1				
Sabe	1				
Señora	1				
Toño	1				
Torera	1				
Truquitoho	1				
Uy	1				

GRUPO A

4.1.3 Tabla 3. Rasgos fónicos para el análisis de la emoción de los informantes.

INTERJECCIÓN	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMA-TOPEYA	ALARGA-MIENTO	ACORTA-MIENTO	GRAVE / AGUDO	VOLU-MEN
1. ¡Olé!			Óle:i		+	+
2. ¡Olé!			Óle:i		+	
3. ¡Agua!					+	
4.	¡Anda, anda ya!				“	
5. ¡Eje!			Eje:i		/ +	
6. ¡Olé!					“	
7. ¡Olé!					“	
8. ¡Olé!				Óle<	“	
9. ¡Olé!					“	
10. ¡Olé!					“	
11. ¡Anda!					+ /	
12. ¡Olé!					“	
13. ¡Olé!			Ole:i		“	
14. ¡Olé!					“	
15. ¡Mari!					/ +	
16. ¡Óle, venga!					“	
17. ¡Anda!					“	
18.		¡Carmaoyú!	Tira eje:i		“	
19. ¡Tira, eje!					“	
20.	¡Tira ya!				“	
21. ¡Tira!					+	
22. ¡Tira!					++	
23. ¡Tira!					+++	
24. ¡Olé!					+++	
25. ¡Olé!					+++	
26. ¡Tira!					“	
27. ¡Hale!					+	
28. ¡Olé!					“	
29.	¡Vamos ya!				++	
30. ¡Olé!			Ole:i		“	
31. ¡Hale!					“	
32. ¡Arza!					“	++
33. ¡Ay!						++++
34. ¡Vaya!						“
35.		¡To, to , to, to!	To, to, to, to::		/++	“
36. ¡Ay!			Ay::		+++	+++++
37.		¡Ta, ta! ¡Ta, ta!			++++	“
38. ¡Tira!			Tira::		“	“
39. ¡Ya!			Ya::		+++++	+++++
40. ¡Arza!			Arza::		“	“
41. ¡Tira!					+++++	+++++
42. ¡Tira!					“	“
43. ¡Marién!			Marié::n		“	“
44. ¡Niña!					/++++	“
45. ¡Aha!					+++++	“

: alargamiento, < acortamiento, +aumento, - disminución “ permanece igual.

INTERJEC- CIÓN	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMA- TOPEYA	ALARGA- MIENTO	ACORTA- MIENTO	AGUDO	GRAVE	VOLU- MEN
47.		¡Po, po, ta, ta!	Po:, po, ta, ta.			+++	+++++
48. ¡Ay!			Ay:			++++	“
49. ¡Anda!			A:nda		+++	++	++++
50. ¡Anda, anda, anda!							+++++
51.		¡Za, za, za, za!	Za, za, za, za::			+++	+++
52.	¡Hala, Marién!					++++	“
53. ¡Marién!						“	++++
54.	¡Eso es!					“	+++
55.		¡Ta, ta!	Ta, ta::			“	++++
56. ¡Olé!			Olé::			“	“
57.	¡Qué toma!				++++		+++++
58. ¡Olé!			Olé:::		+++++		“
59.	¡Ahí va!		Ahí va:::		+++++		“
60.		¡Pou pou, pou!	Pou pou, pou:		“		“
61.		¡ta ta, ta!	Ta ta, ta::		“		+++
62. ¡Hale, hale, hale, hale!					+++++		“
63. ¡Toma!					“		“
64. ¡Aha!			Aha::		“		++++
65. ¡Olé!			Olé::i		“		“
66. ¡Hale!							+++++
67.	¡Qué tal!		Qué ta::l		+++	“	“
68.		¡To, to, to!	To, to, to::			+++	“
69. ¡Vamos!						“	“
70. ¡Aha!						“	“
71. ¡Tira!			Tira::			“	“
72. ¡Qué!					++++		“
73. ¡Ah!			Ah:::			++++	“
74. ¡Olé!				Óle<	“		“
75.	¡Qué mire usted! ¡Qué mire, mire, usted!					“	+++++
76.		¡Pa, pa, pa, tá!	Pa, pa, pa, ta:::			“	“
77.	¡Qué toma! ¡Qué toma! ¡Qué toma! ¡Qué toma!				+++++	“	“
78. ¡Hale!			Hale:::		“		+++++
79. ¡Arza!					“		“
80.		¡Taca, taca, taca, taca!					“
81. ¡Aha!						+++++	

: alargamiento, < acortamiento, +aumentación, - disminución “ permanece igual.

INTERJECCION	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMA-TOPEYA	ALARGA-MIENTO	ACORTA-MIENTO	AGUDO	GRAVE	VOLU-MEN
82. ¡Anda, anda, anda!						++++	+++++
83. ¡Tira!					“		“
84.	¡Qué toma!		Qué tomaha:::		+++		“
85. ¡Señora!			Señora:::		++++		“
86. ¡Anda!			Anda:::		+++++		“
87.	<i>¡Vamo ya!</i>					++++	+++++
88. ¡Marién!						“	“
89. ¡Ya!			Ya:::			“	“
90. ¡Mira!			Mira:::			+++++	“
91. ¡Olé!					+++		“
92. ¡Olé!			Oléi:::			+++++	++++
93. ¡Marién!			Marié:::n		“	“	“
94. ¡Eh!			Eh:::		“		“
95. ¡Mira!					++++		“
96.	¡Ya está!					++++	“
97. ¡Vamonos!					+++++		+++
98.	¡Ya está!					++++	++++
99.	¡Ya está!					“	+++++
100. ¡Empuja!				‘puja		+++++	“
101.		¡Ta, tá! ¡Ta, tá!	Ta, tá. Ta, tá:::			“	“
102. ¡Ah!			Ah:::			“	+++++
103.	¡La coba!					“	“
104. ¡Oh!						“	“
105. ¡Ay!			Ay:::			“	“
106. ¡Ey!			Ey:::				+++++
107. ¡Olé!			Olei:::			“	“
108. ¡Señora!					+++++		“
109. ¡Arza!					“		“
110. ¡Ah!					“		“
111. ¡Aha!			Aha:::		“		“
112.	¡Qué mire usted, qué por aquí, qué por allá!				“		“
113.		¡Ta, ta, tá! ¡Ta, ta, tá! ¡Ta, ta, tá!	Ta:::ta, tá Ta:::ta, tá Ta:::ta, tá		+++++		“
114. ¡Hala!			Hala:		“		“
115. ¡Tira!			Tira:::		“		“
116. ¡Toma!					“		“
117. ¡Ey!			Ei:::			++++	+++++
118. ¡Baila!			Baila:			++++	“
119. ¡Tira!			Tira:::		+++++		+++++
120. ¡Hala!			Hala:::		“		“

: alargamiento, < acortamiento, +aumentación, - disminución “ permanece igual.

INTERJECCIÓN	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMATOPEYA	ALARGAMIENTO	ACORTAMIENTO	AGUDO	GRAVE	VOLUMEN
121. ¡Anda!			Anda::			+++++++	++++++
122. ¡Señora!			Señora::::		+++++++		+++++++
123.	¡Qué toma!		Qué toma::		“		“
124. ¡Tira!				Tira<		++++	++++++
125. ¡Tira!				Tira<		“	“
126. ¡Ah!			Ah::::			“	“
127. ¡Ya!			Ya::::		++++		“
128. ¡Anda!			Anda::		“		+++++++
129. ¡Toma!			Toma::		“		“
130. ¡Agua!						+++++	
131. ¡Olé!			Olé::				++++++

: alargamiento, < acortamiento, +aumento, - disminución “ permanece igual.

GRUPO B

4.1.4 Tabla 4. Rasgos fónicos para el análisis de la emoción de los informantes.

INTERJECCIÓN	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMA-TOPEYAS	ALARGA-MIENTO	ACORTA-MIENTO	AGUDO	GRAVE	VOLU-MEN
1. ¡Truco!			Truco:::			+	++
2. ¡Olé! ¡Olé Jazmín!			Olé::: Olé Jazmín			“	“
3. ¡Olé!			Olé:::			“	“
4. ¡Arza!			Arza:::		+++		
5.	¡Vamo ya!		Vamos ya:::			++	
6. ¡Truco!						+++	“
7. ¡Olé, flamenca!			Olé, flamenca:::			“	“
8. ¡Duro!			Duro:::		++++		“
9. ¡Arza!			Arza:::			++++	++++
10.		¡Pom, po!	Pom, po:::			“	“
11. ¡Uh!			Uh:::			“	“
12. ¡Aha!						“	“
13. ¡Toño!			Toño:::			+++++	+++++
14. ¡Olé!			Olé:::			“	“
15. ¡Niña!			Niña:::		++++		“
16.	¡Venga, Fernando!		Venga Fernando:::		“		“
17. ¡Ah!			Ah:::		“		“
18. ¡Truco!			Truco:::		“		“
19.	¡Esoé!					+++++	“
20. ¡Hale!			Hale:::			“	“
21. ¡Olé!			Olé:::			“	“
22. ¡Hale, hale!			Hale, hale:::		+++++		“
23. ¡Olé!	¡		Ole:::		“		“
24.	¡Vamo a ello, mushasho!		Vamo a ello mushasho:::		“		“
25.	¡Olé, señora!		Olé señora:::			+++++	“
26. ¡Antonio!					+++++		“
27. ¡Arza!			Arza:::		“		“
28. ¡Señora!					“		“
29.	¡Vamo ya!					+++++	“
30. ¡Sabe!			Sabe:::			“	“
31. ¡Olé!			Olé:::			“	“
32. ¡Eli!			Eli:::			“	“
33.		¡Pi, po, pa!	PI, po, pa:::				+++++
34.	¡Qué toma, toma, toma, toma, toma, toma ay!		Qué toma, toma, toma, toma, toma, toma ay:::			+++++	
35.		¡Prrrr!				“	“

: alargamiento, < acortamiento, +aumento, - disminución “ permanece igual.

INTERJECCIÓN	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMATOPEYA	ALARGAMIENTO	ACORTAMIENTO	AGUDO	GRAVE	VOLUMEN +/-
36. ¡Dama, dame!			Dame, dame::			++++++	+++++
37.	¡Allá vá!		Alla va:::			“	
38. ¡Truco!			Truco::			“	++++++
39. ¡Esoé!			Esoé:::		+++		---
40. ¡Ozú!			Ozú:::		“		++++++
41. ¡Aha!					“		“
42. ¡Arza!			Arza:::		“		----
43.	¡Tiro bando!				“		-----
44. ¡Quiero, quiero, quiero, quiero, quiero, ehe!			Quiero, quiero, quiero, quiero, quiero, ehe:::		“		+++++++
45.		¡Pilú, pilú, pilú, pilú, pilú, pilú, pilú, pilú!			“		“
46.	¡Toma, qué toma, toma, toma, to, to, to!		Toma, qué toma, toma, toma, toma, to, to:::				+++++++
47.		¡to, to, to, to, to, to!	o, to, to, to, to, to, to:::		+++++		“
48.	¡Qué mire <i>usté</i> , que mire <i>usté</i> ... qué mire <i>usté</i> !		Qué mire <i>usté</i> , que mire <i>usté</i> ... qué mire <i>usté</i> :::		“		“
49. ¡Usté, usté, usté, usté, je!			Usté, <i>usté</i> , <i>usté</i> , <i>usté</i> , je:::		“		“
50.	¡Lleva, qué te lleva!		Lleva, qué te lleva:::		“		“
51.	¡Anda pa'quí!		Anda pa'quí:::				---
52. ¡Vámonos!						+++++++	
53. ¡Arza!			Arza:::			“	“

: alargamiento, < acortamiento, +aumentación, - disminución “ permanece igual.

INTERJECCION	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMA-TOPEYAS	ALARGA-MIENTO	ACORTA-MIENTO	GRAVE	AGUDO	VOLU-MEN
54. ¡Truco!			Truco:::		-		
55. ¡Torera!						++++	-
56. ¡Ey!			Ei:::		++++++		++++++
57. ¡Ya, ya, ya, ya!			Ya, ya, ya, ya:::		"		"
58. ¡Vamo, vamo!			Vamo, vamo:::		"		"
59. ¡Quiero, quiero, quiero, quiero!						++++++	- - -
60.	¡Vamo, pare!					"	+++++
61. ¡Olé!			Oléi::				
62. ¡triquitoho!			Truquito::: ho:::			'	++++++
63. ¡Olé!			Oléi::i:::				
64.	¡Pon otra!			Pon otra<		+++	-
65.	¡Olé, Truco!		Olé, Truco:::			"	"
66. ¡Olé!			Olé::			"	"
67. ¡Ay!			Ay:::			"	"
68. ¡Ay!				Ay<		"	"
69. ¡Truco!			Truco:::				+++++
70.	¡Ya está, ya está!		Ya está, ya está::			"	"
71.	¡Con que me caigo!		Con que me caigo:::			++++++	
72. ¡Olé!			Olei:::				
73. ¡Olé!			Olei:::		++++++		- -
74. ¡Olé!			Olei:::		"		"
75. ¡Ay!							
76. ¡Uy, hurri!			Uy, hurri:::		"		"
77.		¡Za, za, za, za, za!					+++++
78. ¡Uy!					"		"
80.		¡Ta, ta!			"		"
81. ¡Olé!			Oléi::		"		"
82. ¡Olé!					"		"
83. ¡Vamono!				Vámono<			"
84.	¡Truco si, ahora sí!				++++++		++++++
85. ¡Truco!			Truco:::		"		"
86. !Toma, toma, toma, toma, toma, toma, toa, toa, toa!					"		++++++ ++

: alargamiento, < acortamiento, +aumento, - disminución " permanece igual.

INTERJECCIÓN	LOCUCIÓN INTERJECTIVA	ONOMATOPEYA	ALARGAMIENTO	ACORTAMIENTO	GRAVE	AGUDO	VOLUMEN
87. ¡Toma, toma, toma, toma, toma, toma, toma, toa, toa, toa!					+++++		+++++ ++++
88.	¡Qué mire usted, qué mire usted, qué mire usted, mire usted, mire usted!				“		---
90.	¡Mire, eh!		Mire, eh:::		“		“
91. ¡Truco!			Truco:::				
92. ¡Truco!							+++++++

Comentarios comparativos.

Grupo A:

- Al inicio el volumen es menor y aumenta conforme avanza la soleá y la bulería.
- Los alargamientos son mayores al final, especialmente en la bulería.
- Predominan los agudos sobre los graves, ya que es una mujer la que jalea más. Esta mujer no forma parte del elenco ni tampoco es espectadora; al parecer es otra bailaora u otra persona encargada de jalear.
- El repertorio está conformado por 131 voces, de las cuales los informantes enuncian 19 interjecciones diferentes, 14 locuciones interjectivas diferentes y 8 onomatopeyas diferentes, a lo largo de 17.29 minutos que dura la soleá por bulería que interpreta este grupo.

Grupo B:

- Al inicio el volumen es menor y aumenta conforme avanza la soleá y la bulería.
- Los alargamientos son mayores al final, especialmente en la bulería.
- Predominan los graves sobre los agudos. Jalean una cantaora y dos cantaores.
- El repertorio está conformado por 92 voces, de las cuales los informantes enuncian 26 interjecciones diferentes, 17 locuciones interjectivas diferentes y 7 onomatopeyas diferentes en 9.13 minutos que dura la soleá por bulería que interpreta este grupo.

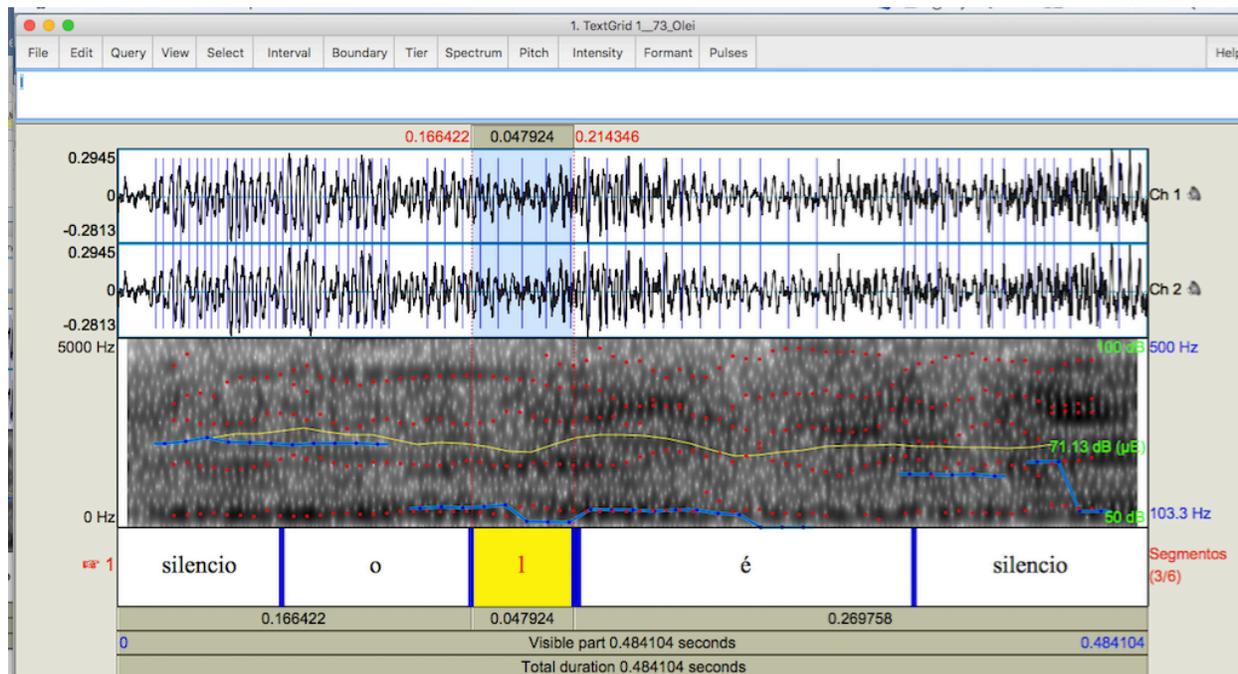
: alargamiento, < acortamiento, +aumento, - disminución “ permanece igual.

4.1.5

Grupo A

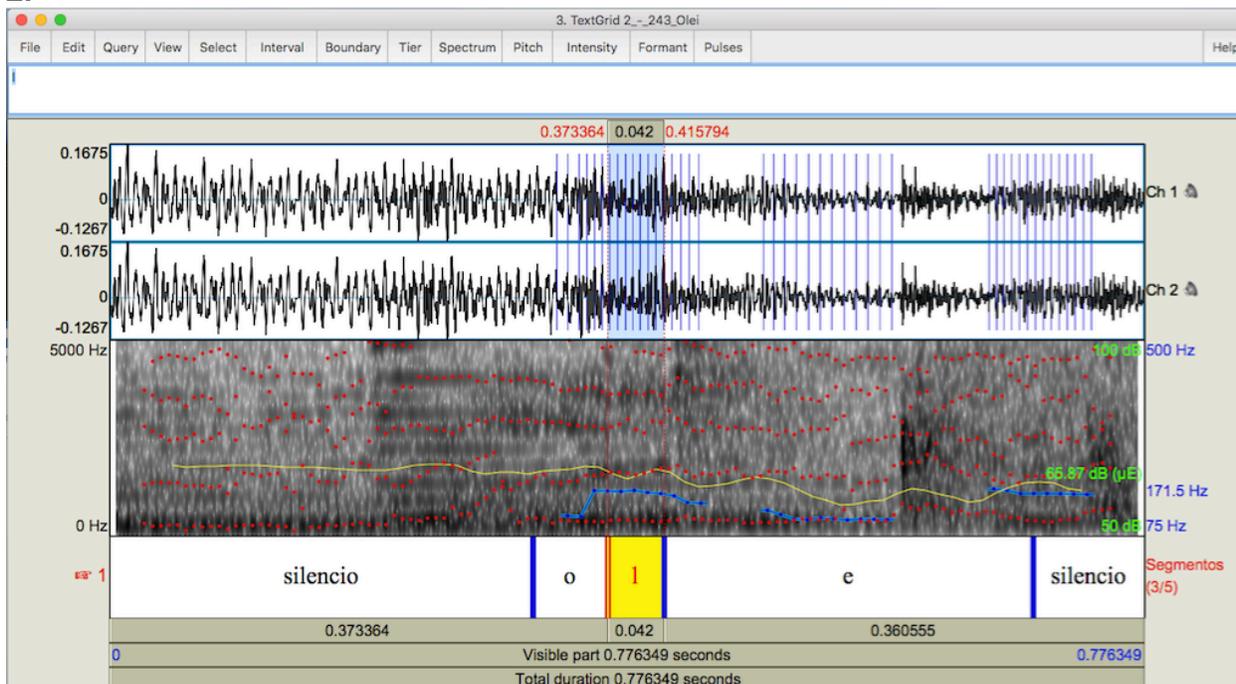
Sonespectogramas del alargamiento del fonema // en las interjecciones “ole” y “hale”

1.



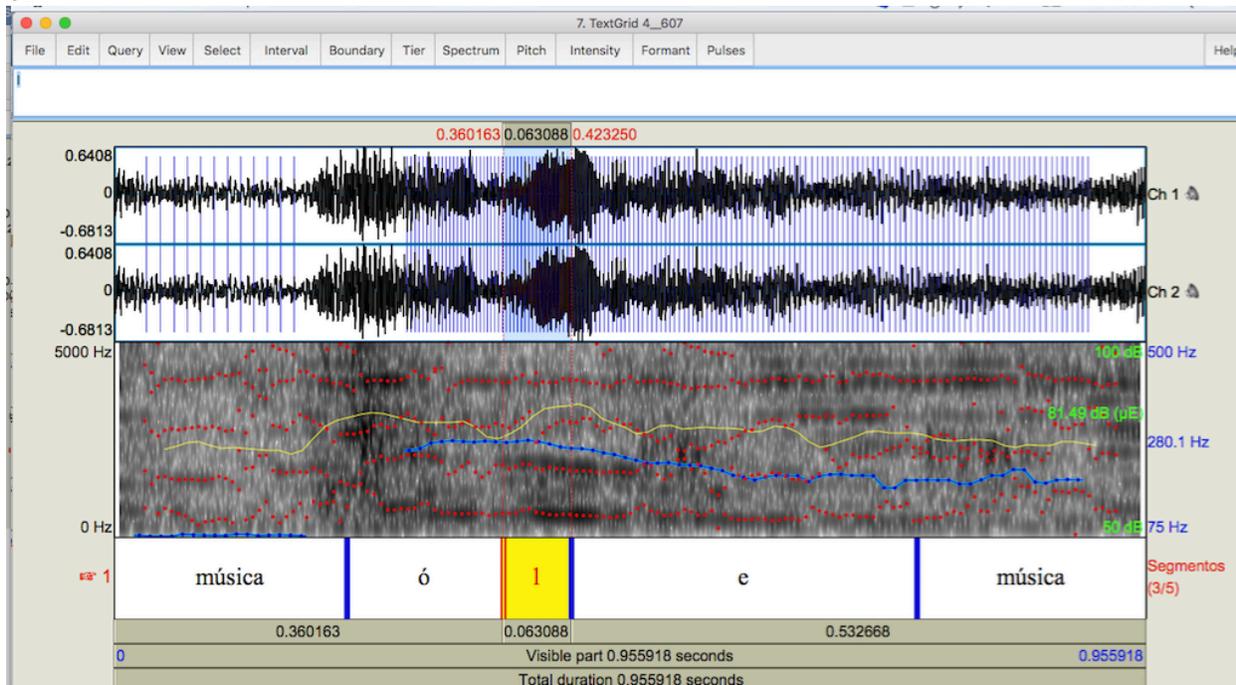
Duración del fonema //: 0.047924 segundos. Interjección “olé”. Voz del cantador realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora.

2.



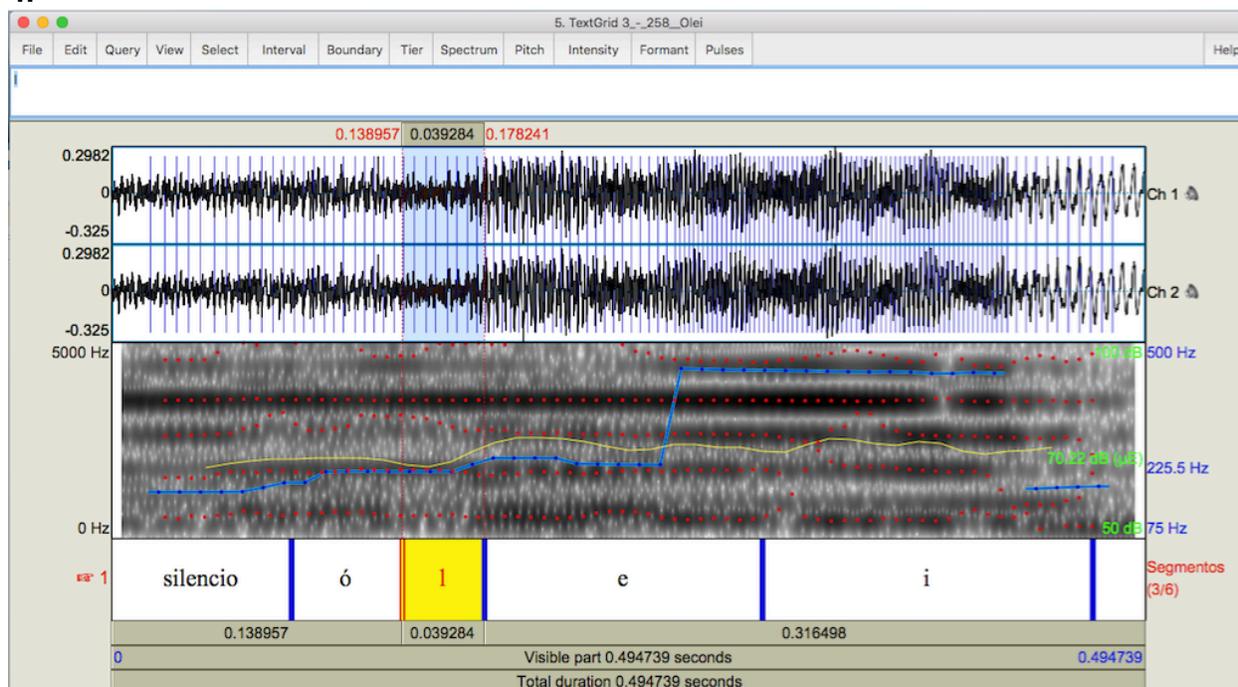
Duración del fonema //l/: 0.042 segundos. Interjección “olé”. (Ídem).

3.



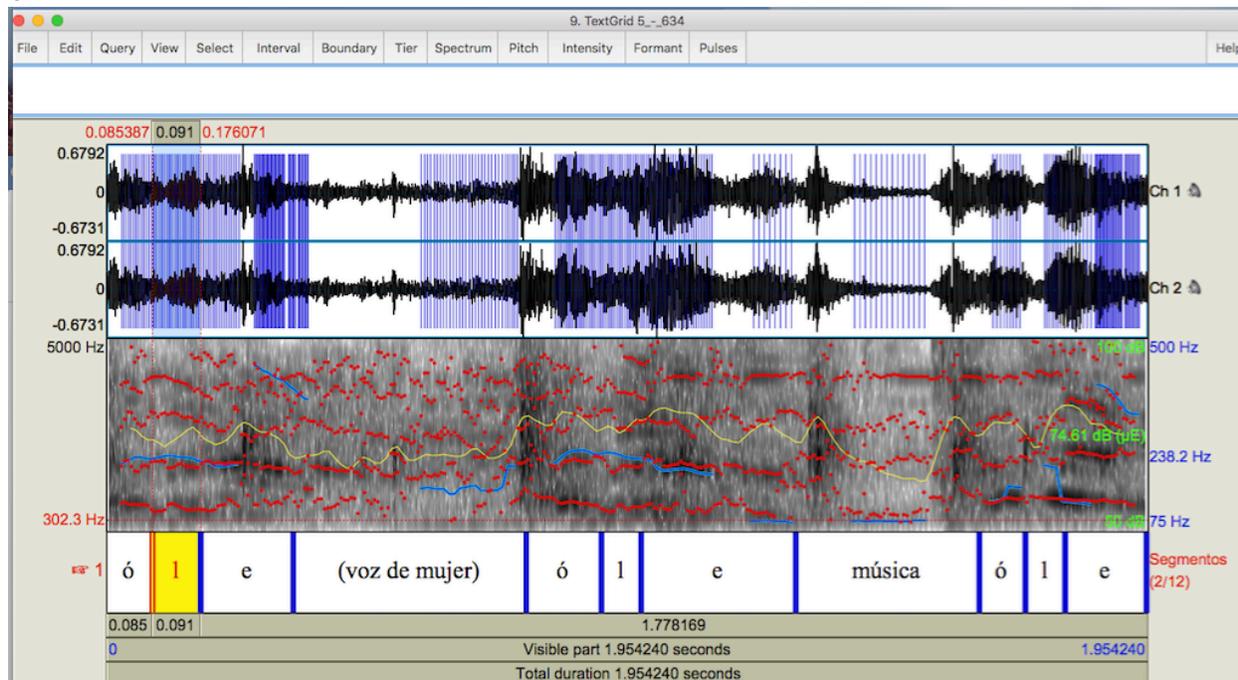
Duración del fonema //l/: 0.063088 segundos. Interjección “olé”. (Ídem).

4.



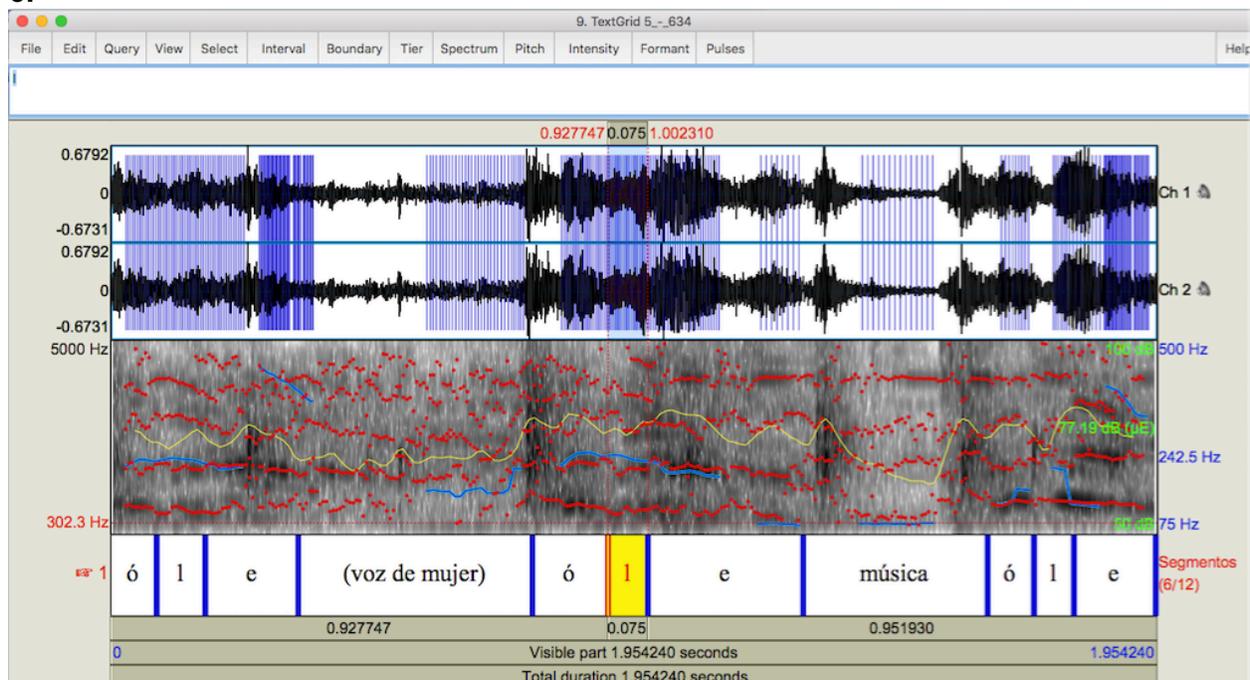
Duración del fonema /l/: 0.039264 segundos. Interjección “olei”. El cantador no realiza un alargamiento en la consonante alveolar fricativa lateral sonora pero si en la vocal /e/.

5.



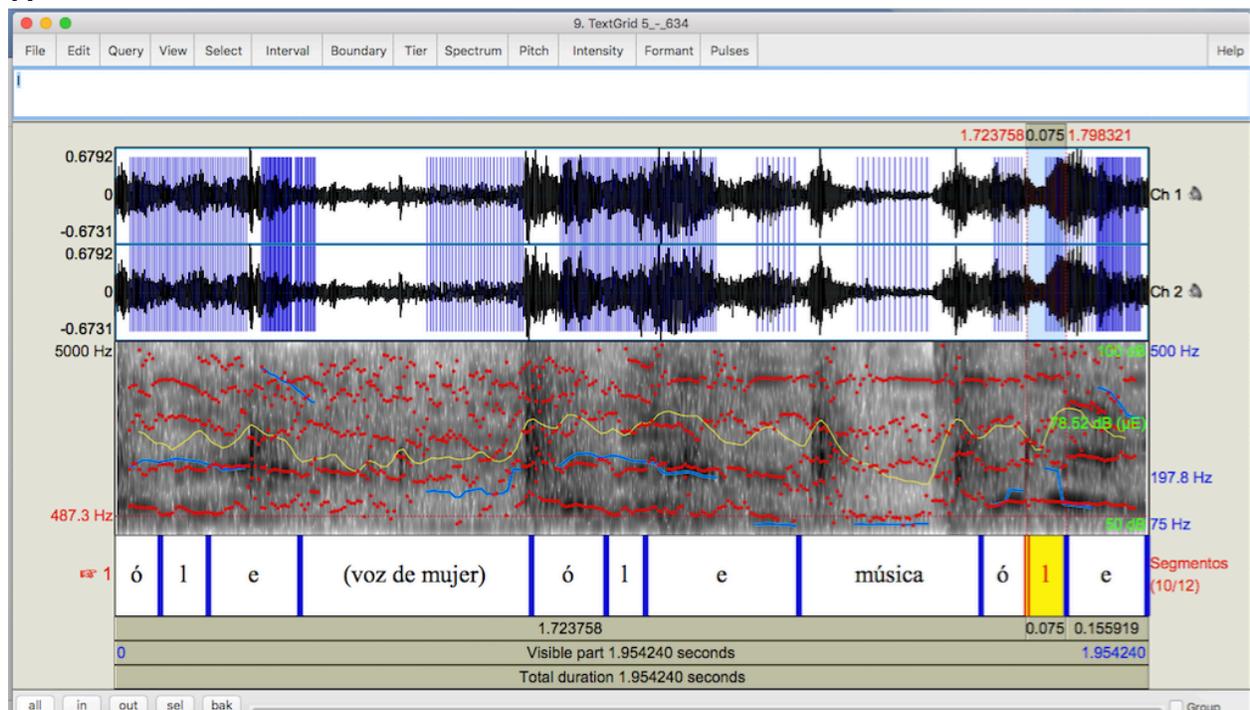
Duración del fonema /l/: 0.091 segundos. 1a. interjección “olé” de la construcción “olé, olé, ole”. Voz de mujer realiza la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

6.



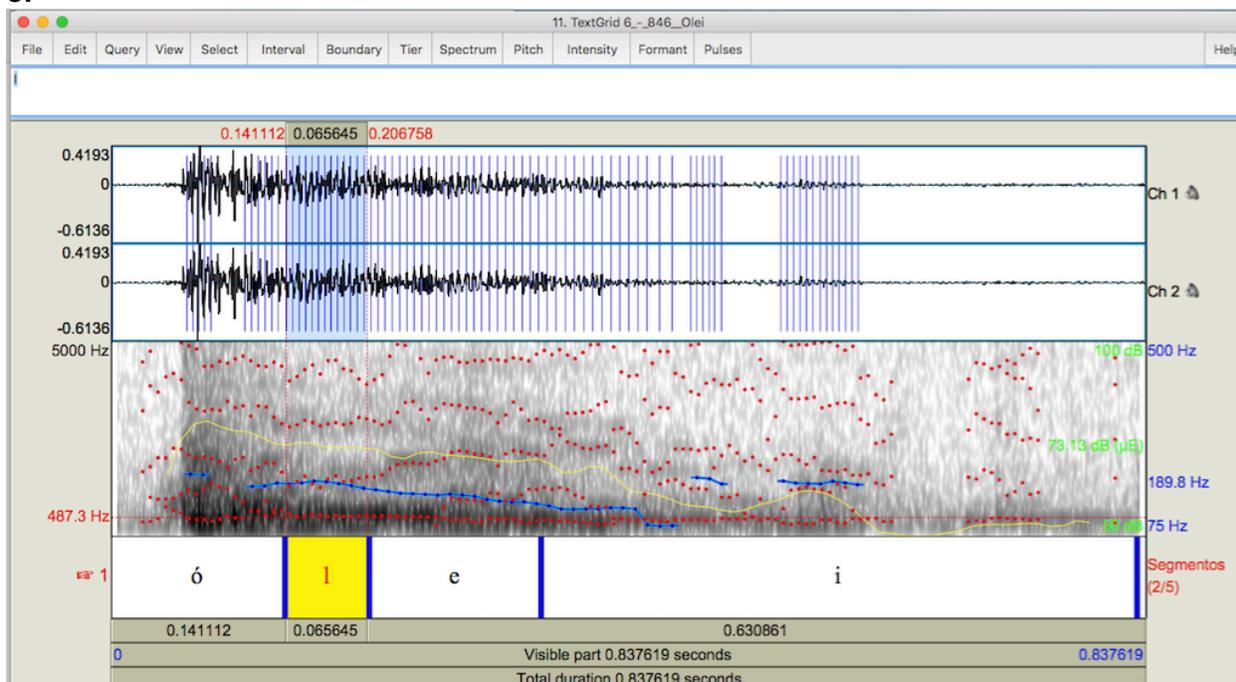
Duración del fonema //l/: 0.075 segundos. 2a. interjección “óle” de la construcción “óle, olé, óle”. (Ídem).

7.



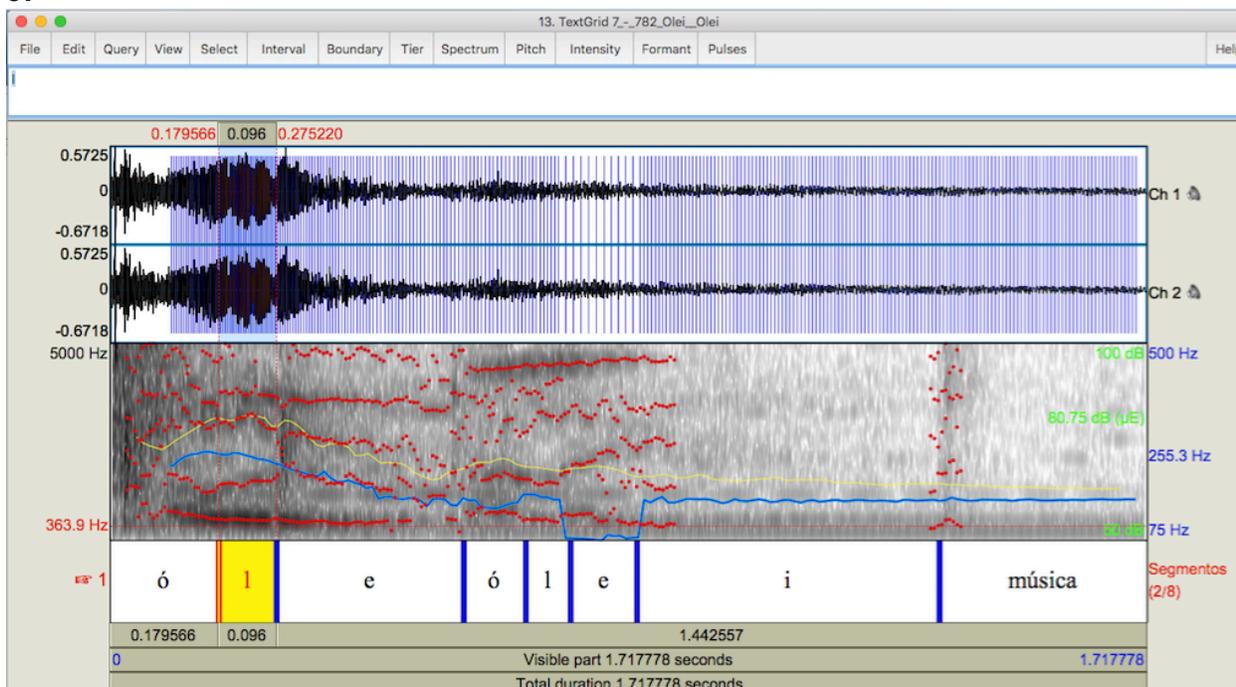
Duración del fonema //l/: 0.075 segundos. 3a. interjección “óle” de la construcción “óle, olé, óle”. (Ídem).

8.



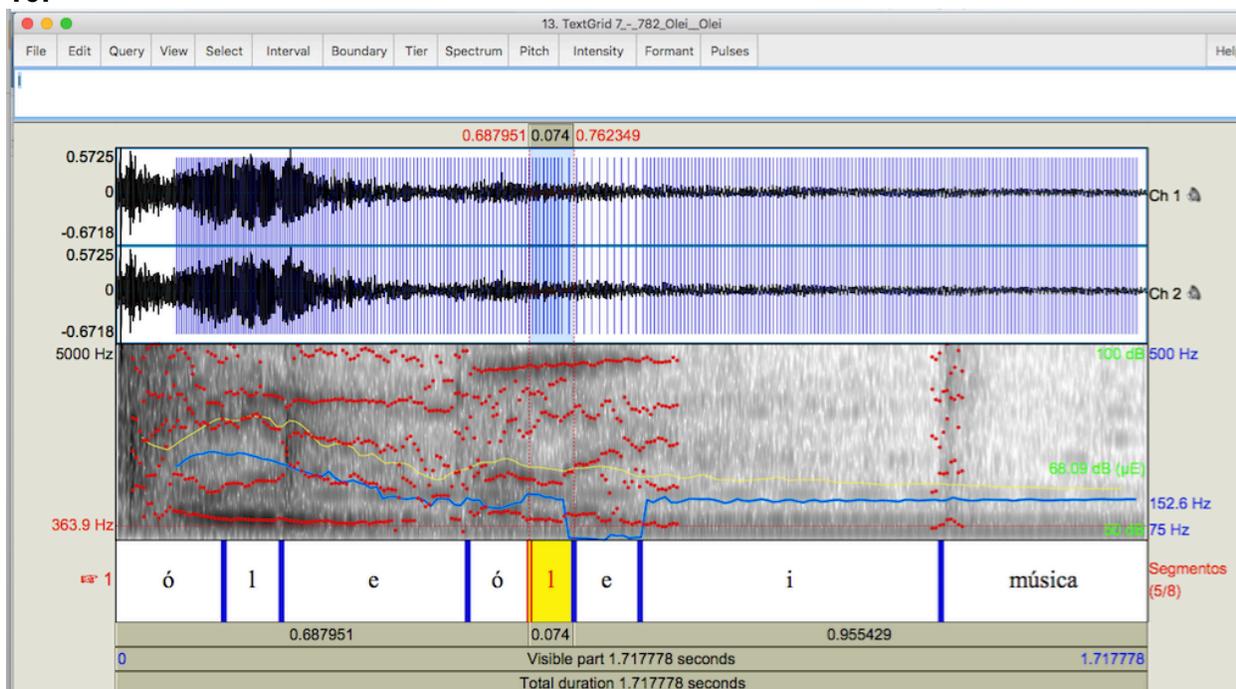
Duración del fonema //l/: 0.065645 segundos. Interjección “óle”. Voz del cantao realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora

9.



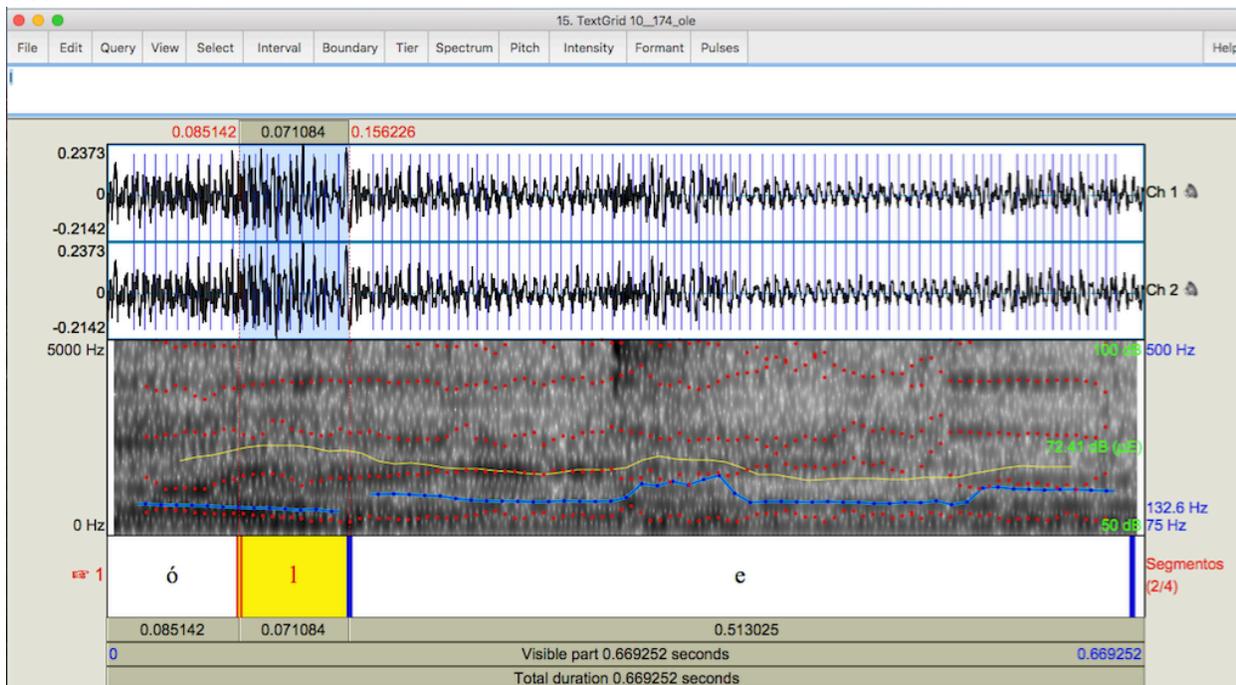
Duración del fonema //l/: 0.096 segundos. 1a. interjección “óle” de la construcción “óle, óle”. Voz del cantao realizando la consonante alveolar fricativa latera sonora con un ligero alargamiento.

10.



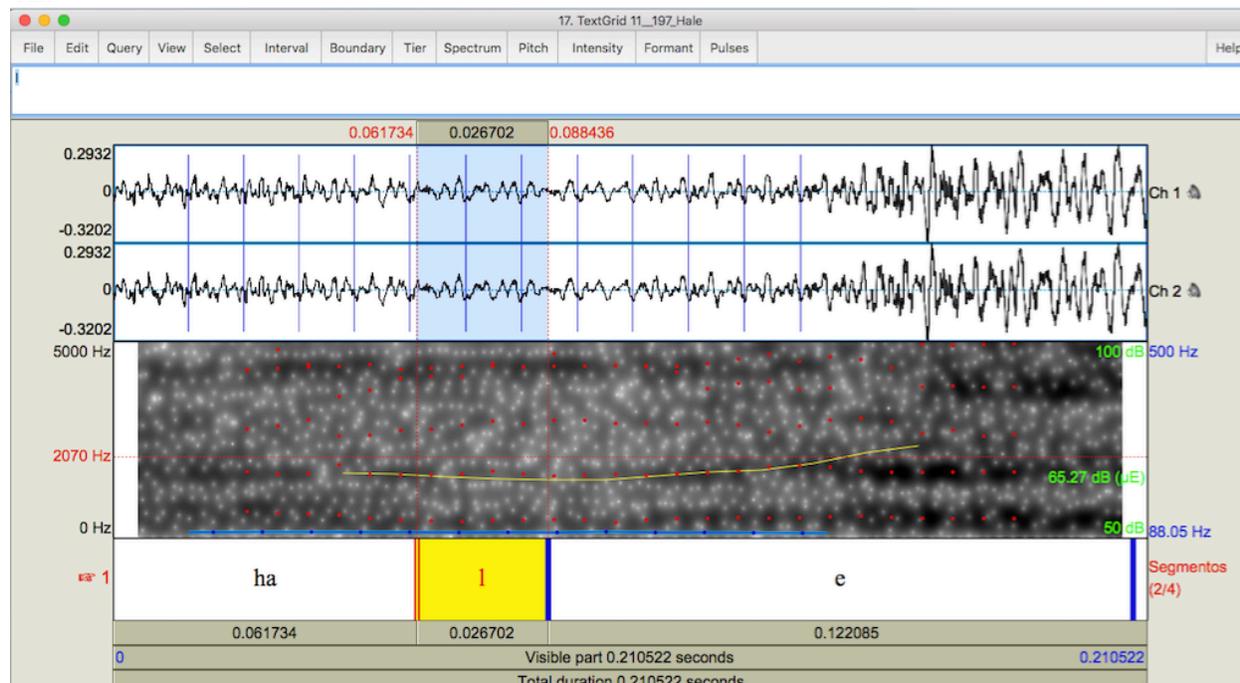
Duración del fonema //l/: 0.074 segundos. 2a. interjección “óle” de la construcción “óle, olé”. Voz del cantautor realizando un alargamiento en la vocal /e/.

11.



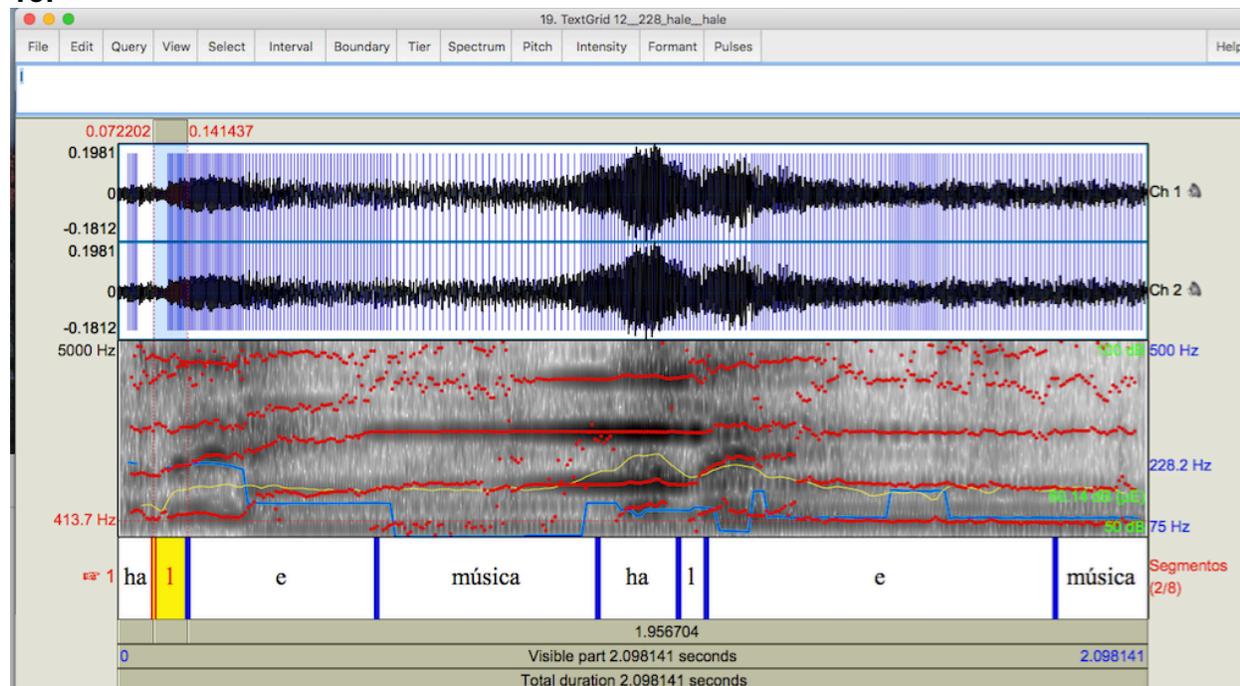
Duración del fonema //l/: 0.071084 segundos. Interjección “óle”. Voz del cantautor realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

12.



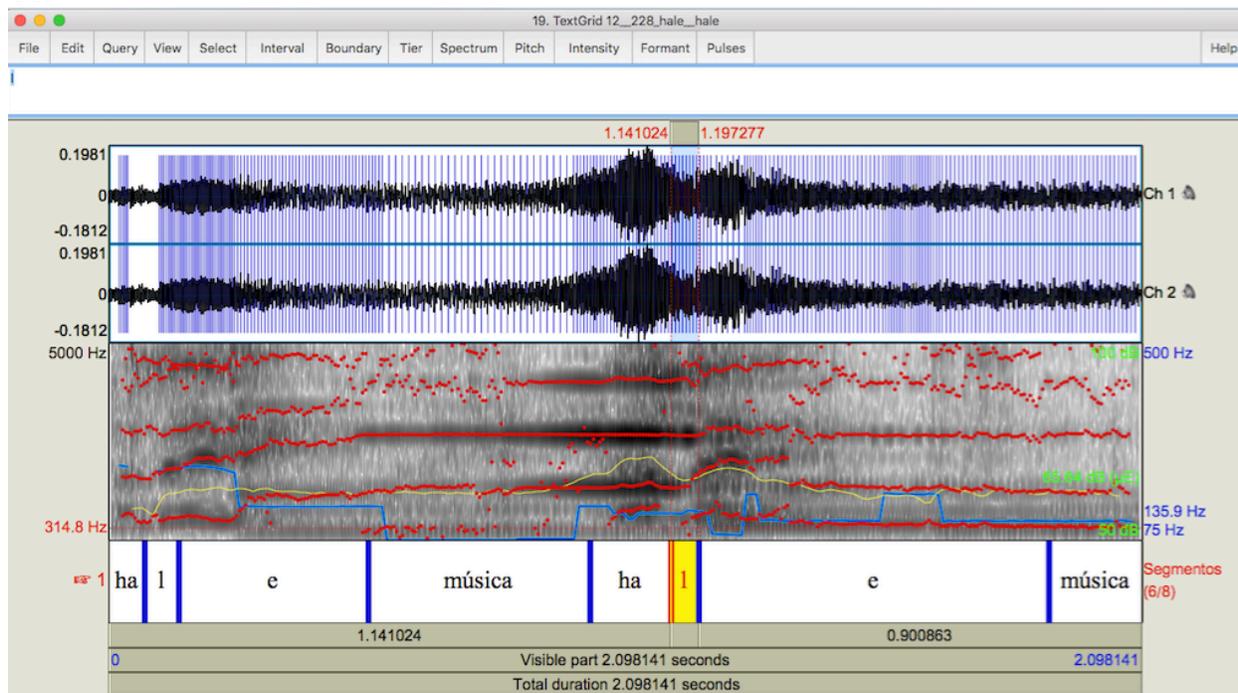
Duración del fonema /l/: 0.026702 segundos. Interjección “hale”. Voz del cantaoar realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

13.



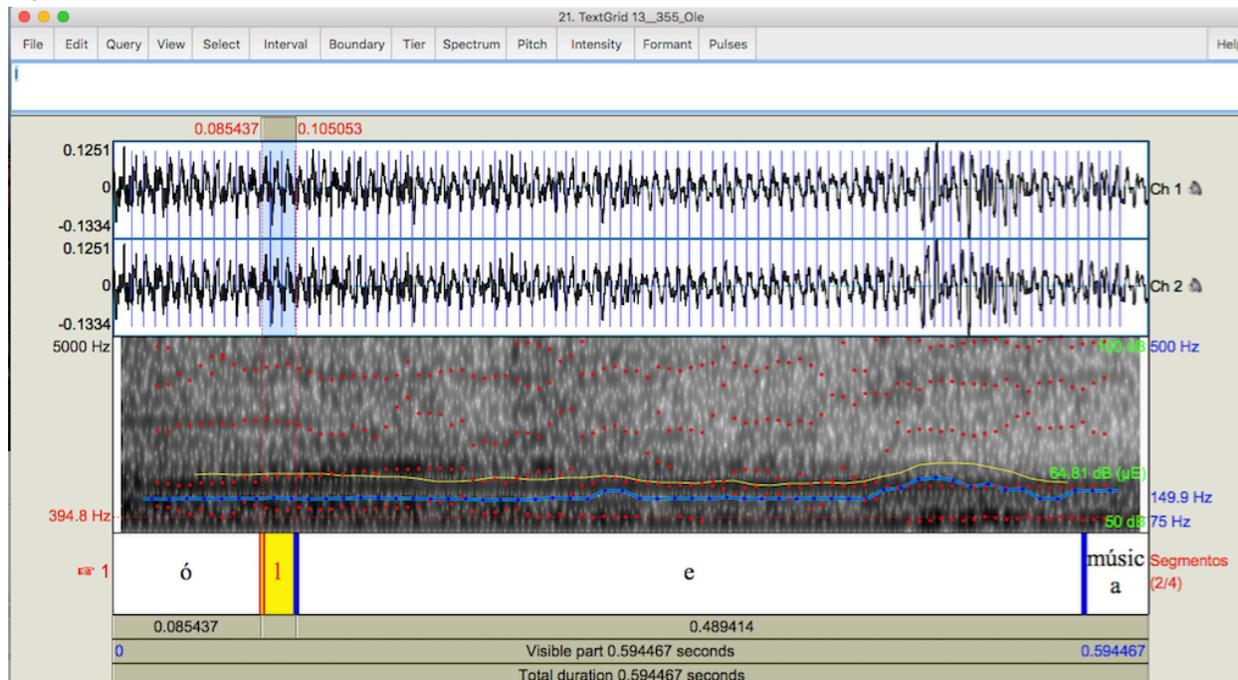
Duración del fonema /l/: 0.0 segundos. 1a. interjección “hale” en la construcción “hale, hale”. Voz de mujer realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

14.



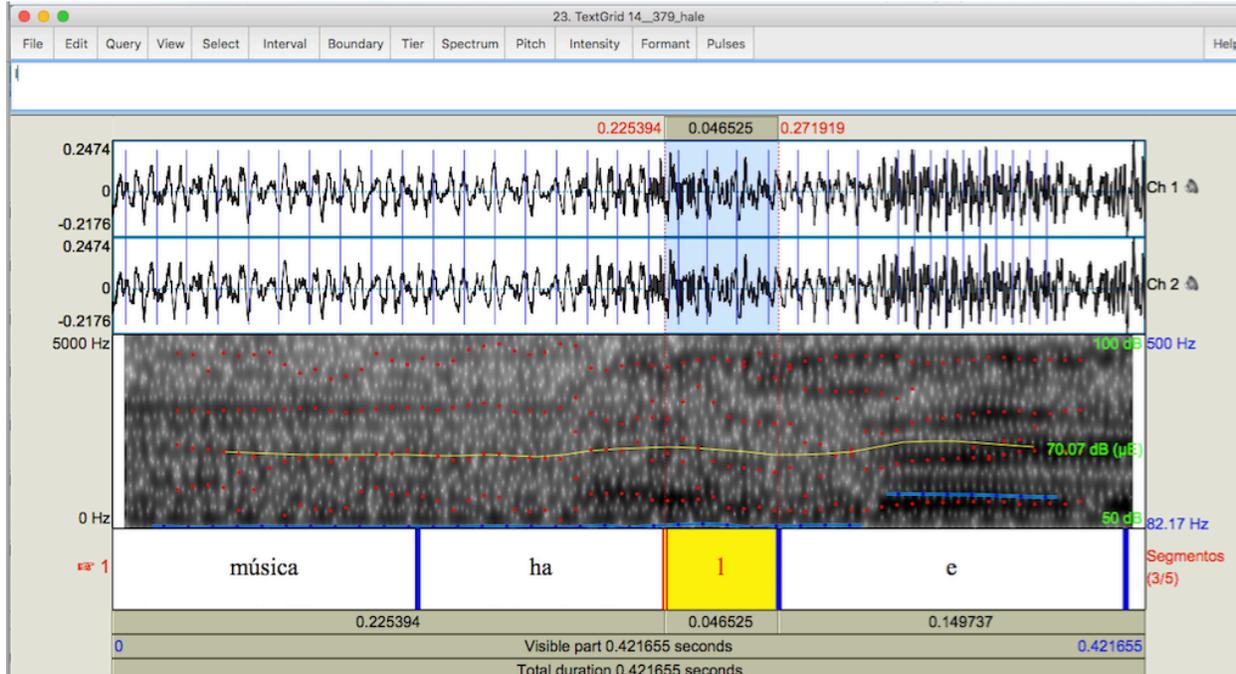
Duración del fonema //l/: 0.0 segundos. 2a. interjección “hale” en la construcción “hale, hale”. (ídem).

15.



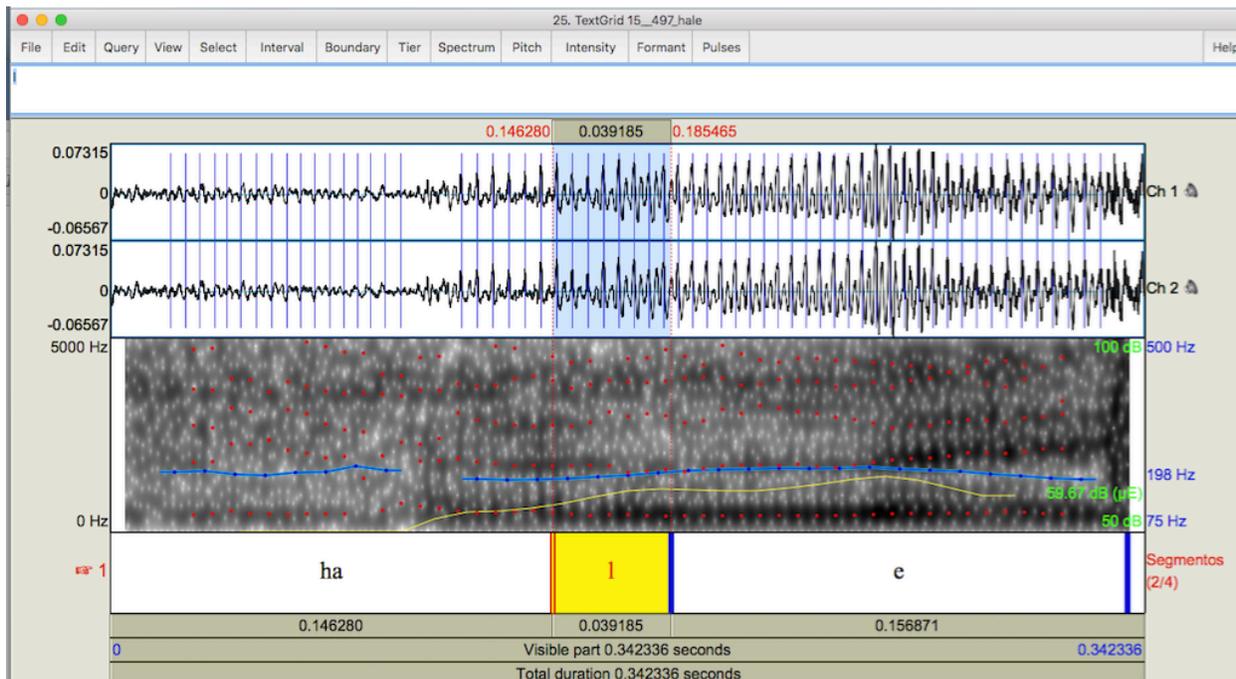
Duración del fonema //l/: 0.0 segundos. Interjección “óle”. Voz del guitarrista realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

16.



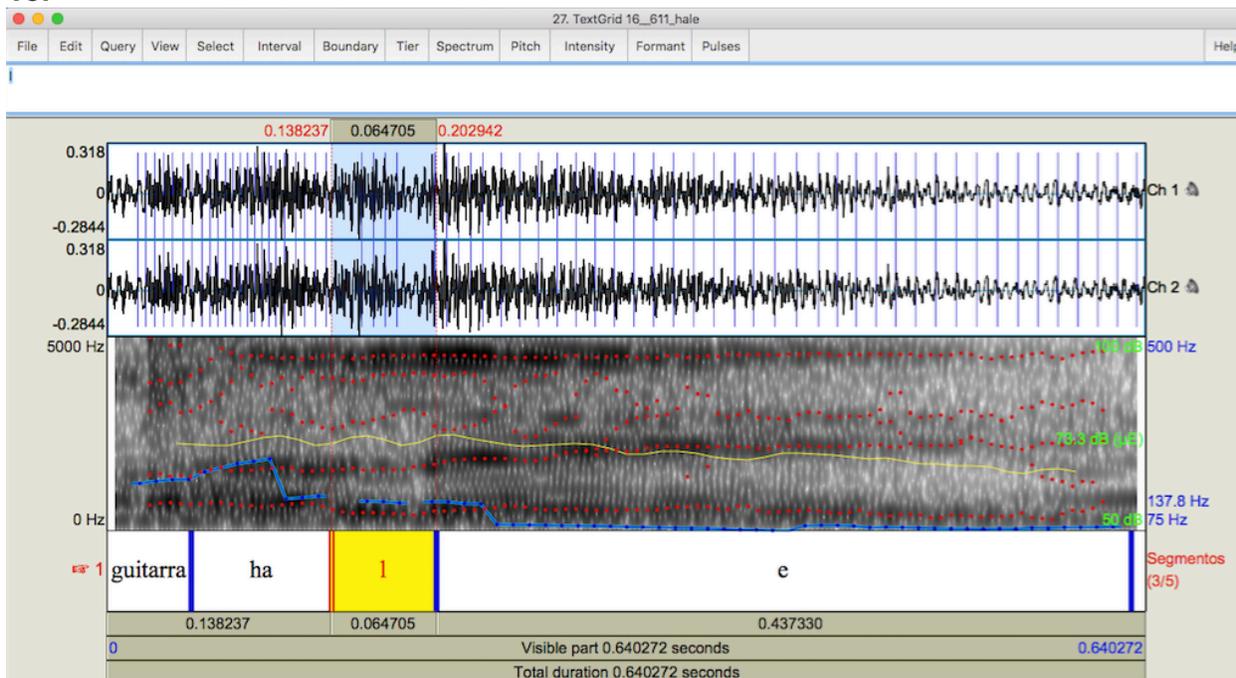
Duración del fonema /l/: 0.046625 segundos. Interjección “hale”. Voz de mujer realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

17.



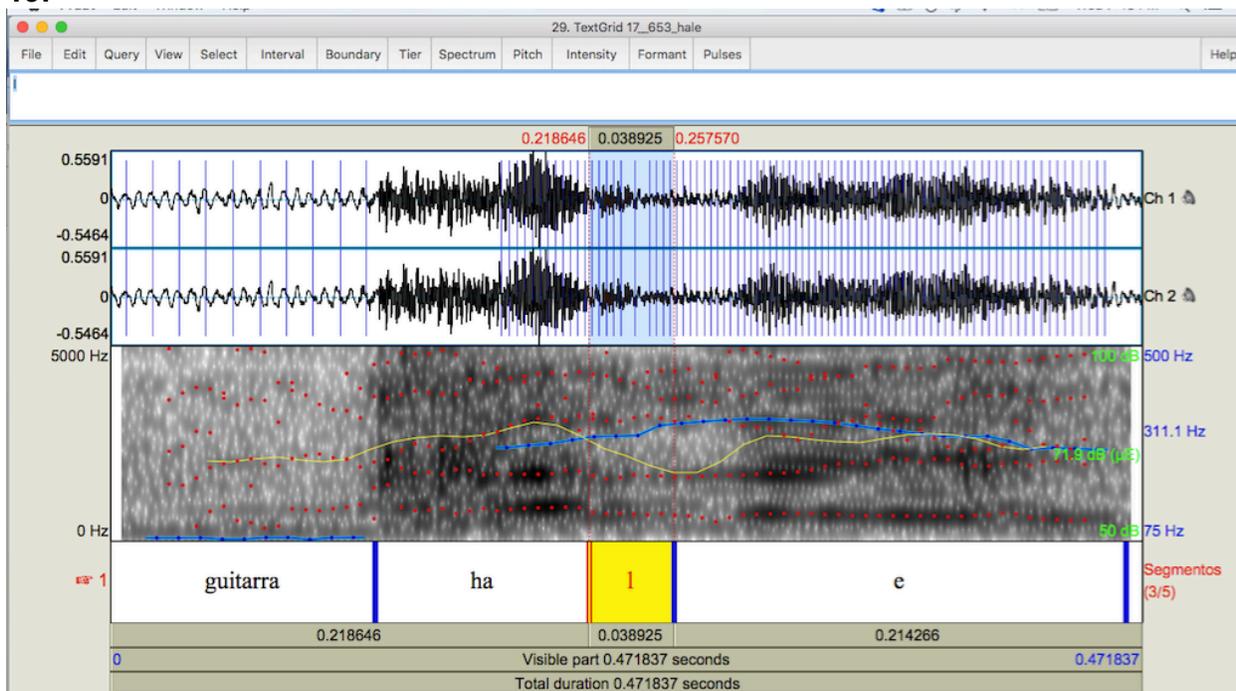
Duración del fonema /l/: 0.039185 segundos. Interjección “hale”. (ídem).

18.



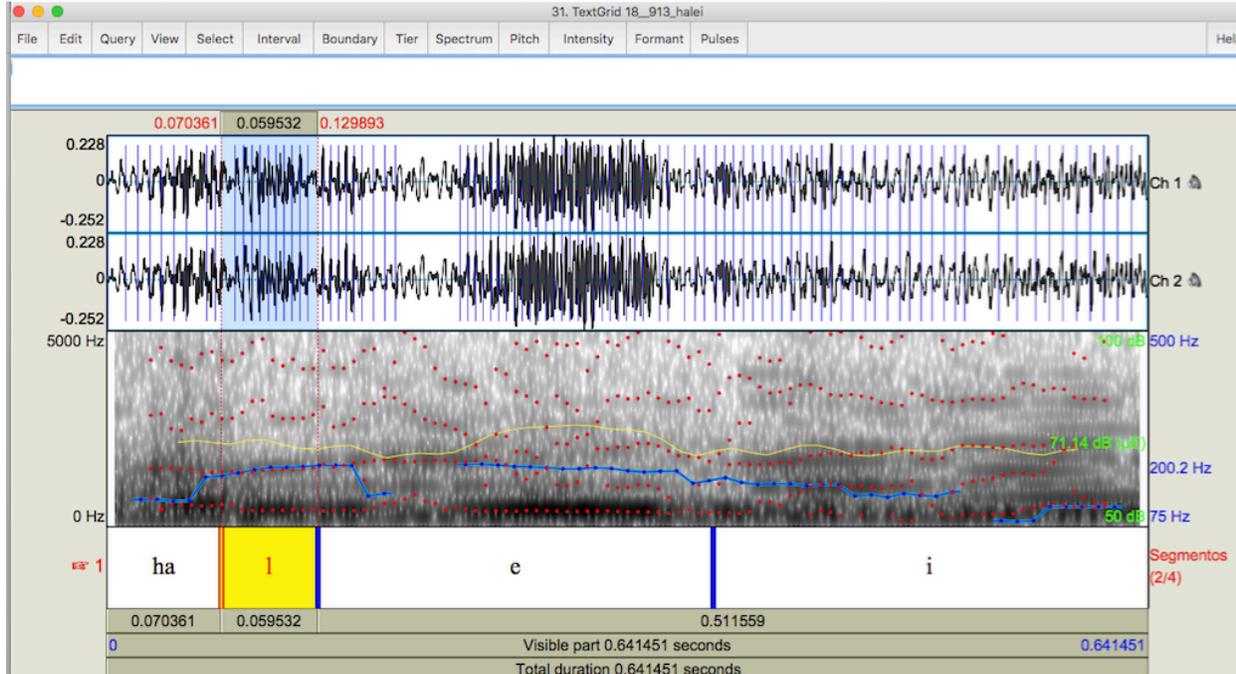
Duración del fonema //l/: 0.064705 segundos. Interjección “hale”.

19.



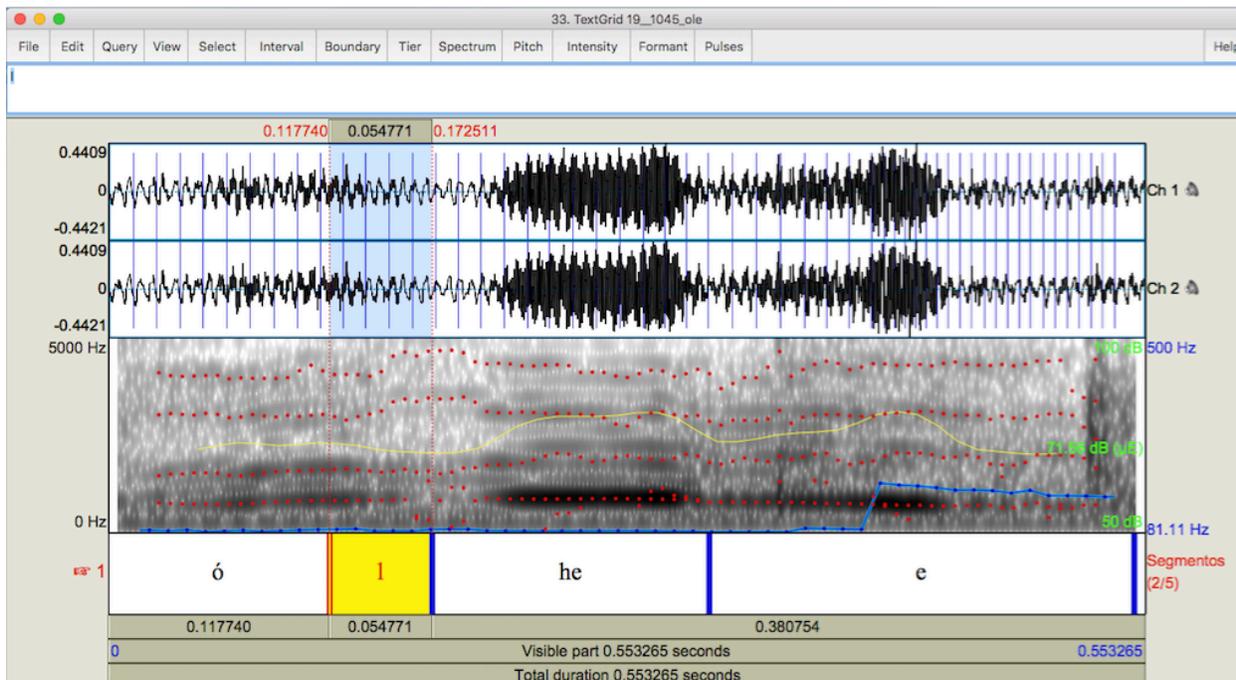
Duración del fonema //l/: 0.038925 segundos. Interjección “hale”. (Ídem).

20.



Duración del fonema /l/: 0.059532 segundos. Interjección “halei”. Voz del cantador realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento pero sí alargando la vocal /e/.

21.



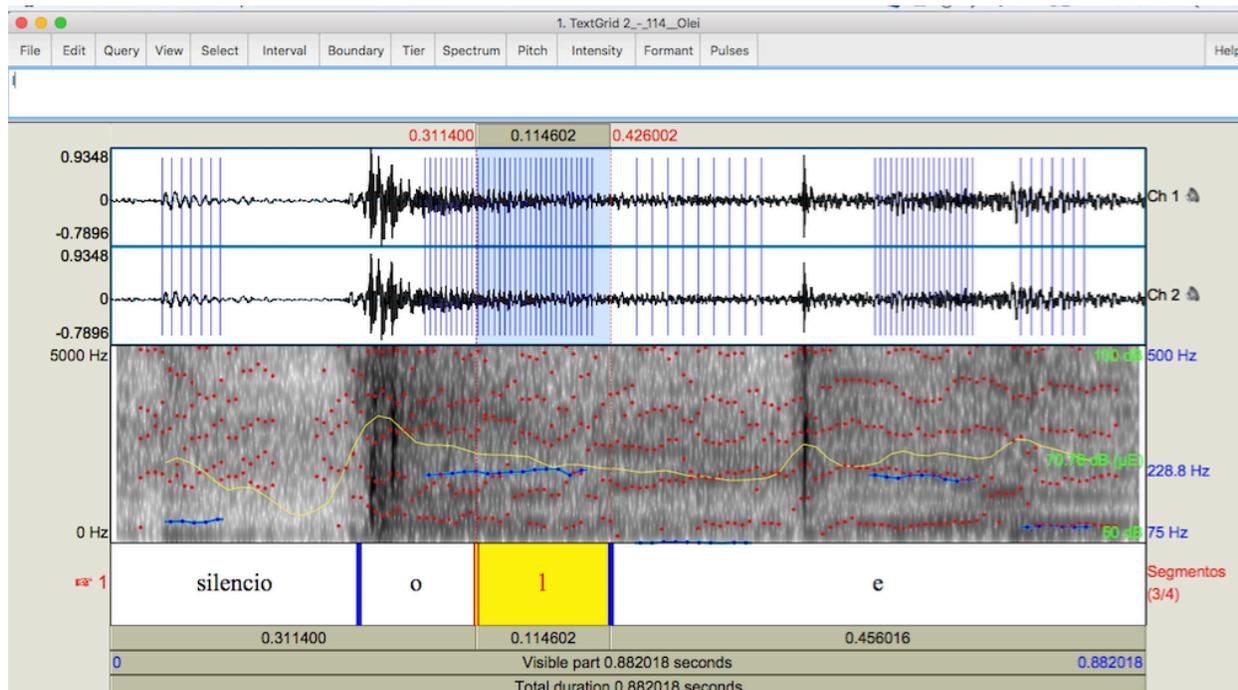
Duración del fonema /l/: 0.054771 segundos. Interjección “ólehe”. Voz de mujer realizando la consonante alveolar fricativa lateral sonora sin alargamiento.

4.1.6

Grupo B

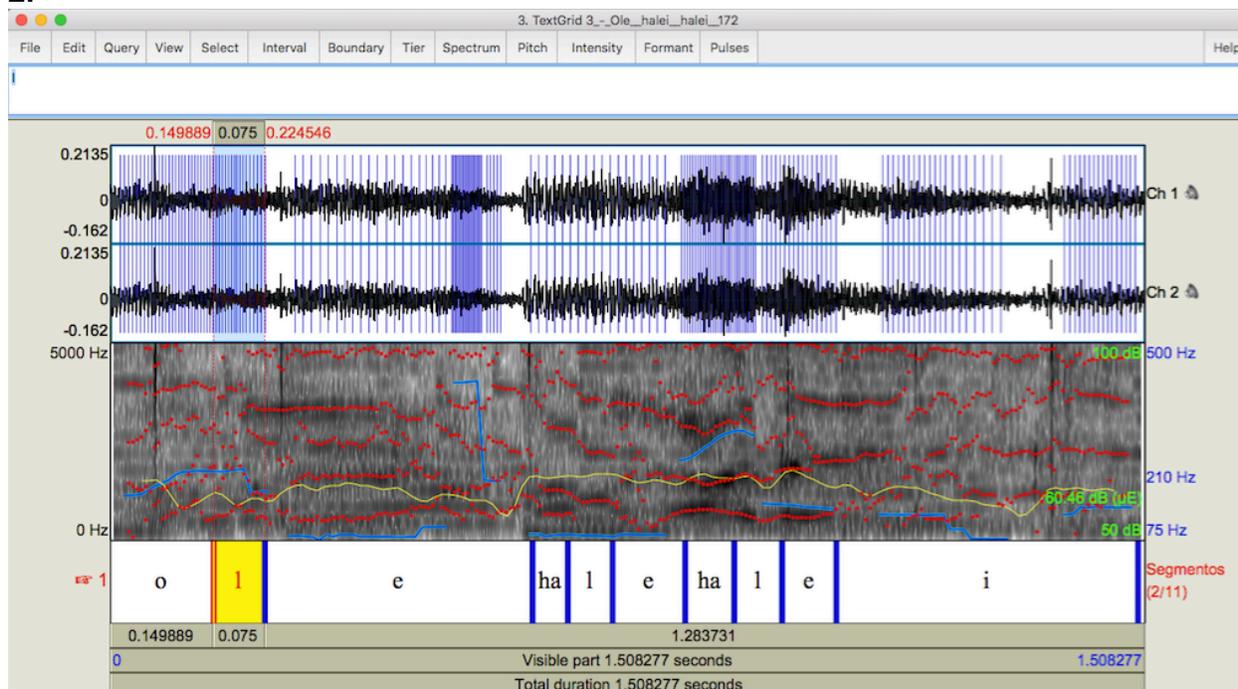
Sonoespectrogramas del alargamiento del fonema // en las interjecciones “olé” y “hale”

1.



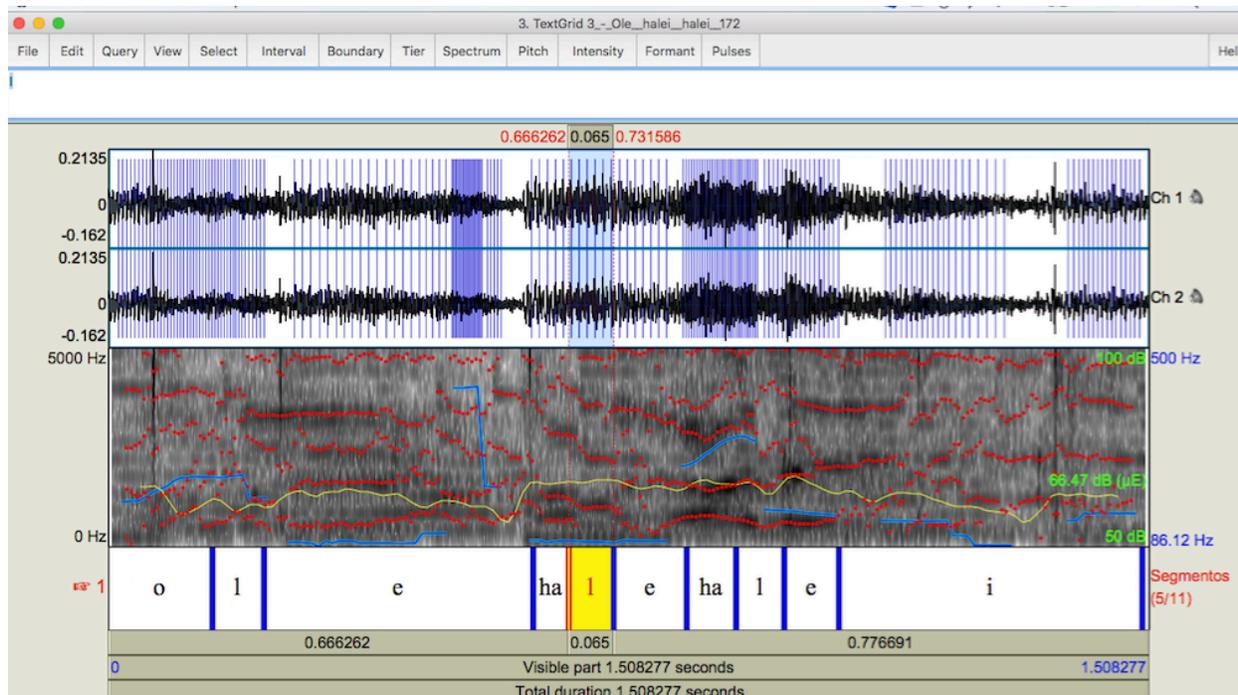
Duración del fonema //: 0.114602 segundos. Interjección “olé”. Voz del cantautor realizando alargamiento en consonante alveolar fricativa lateral sonora.

2.



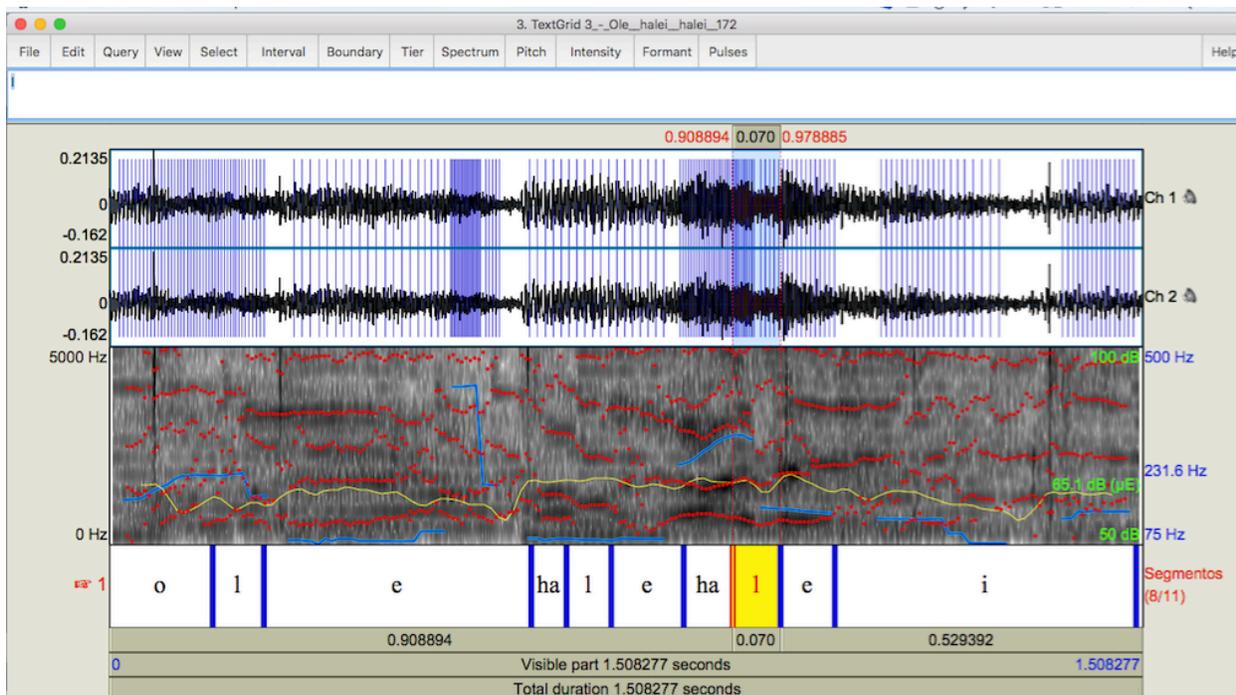
Duración del fonema /l/: 0.075 segundos. 1a. interjección “olé” en la construcción “olé, hale, halei”. (Idem)

3.



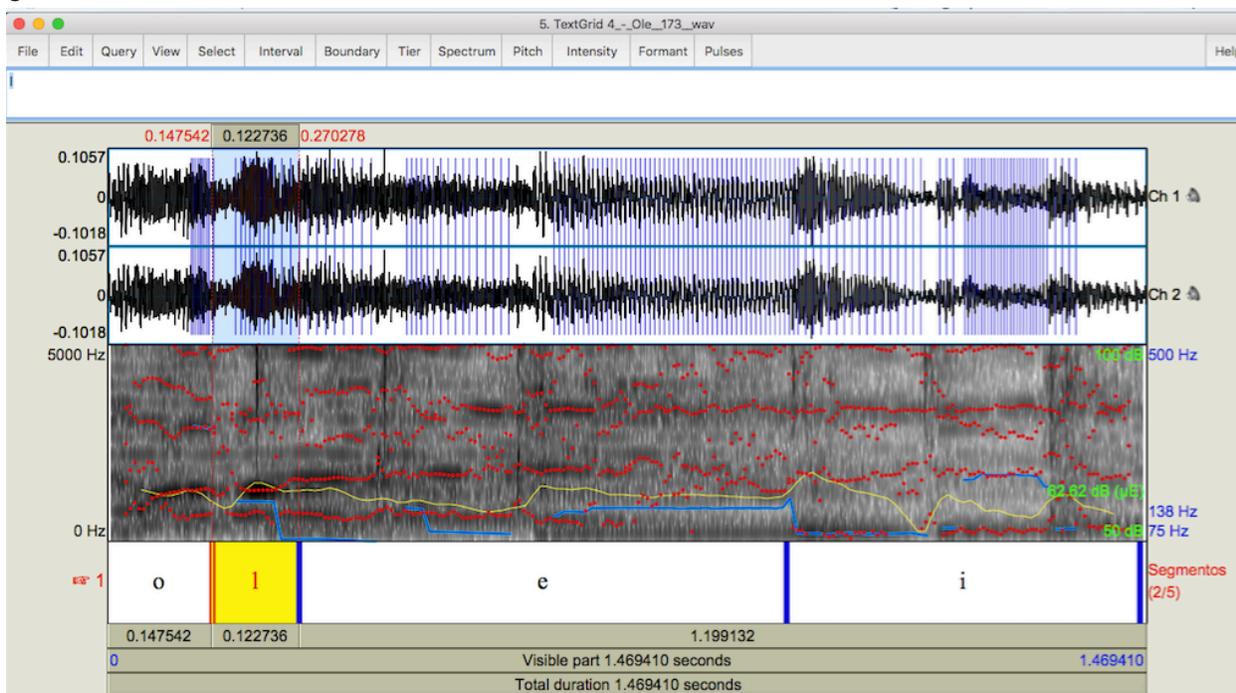
Duración del fonema /l/: 0.065 segundos. 2a. interjección “hale” en la construcción “olé, hale, halei”. Voz del cantante realizando alargamiento de la consonante alveolar fricativa lateral sonora.

4.



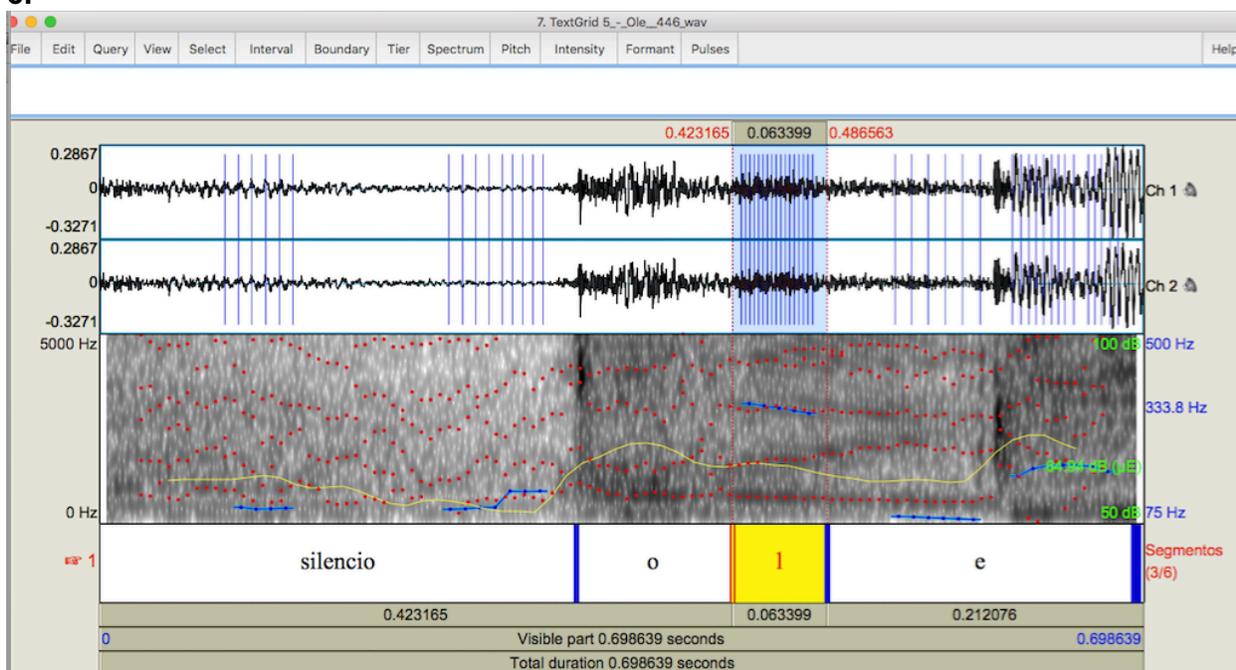
Duración del fonema /l/: 0.070 segundos. 3a. interjección “hale” en la construcción “olé, hale, halei”. Voz del cantautor realizando alargamiento de la consonante alveolar fricativa lateral sonora y en la vocal /e/.

5



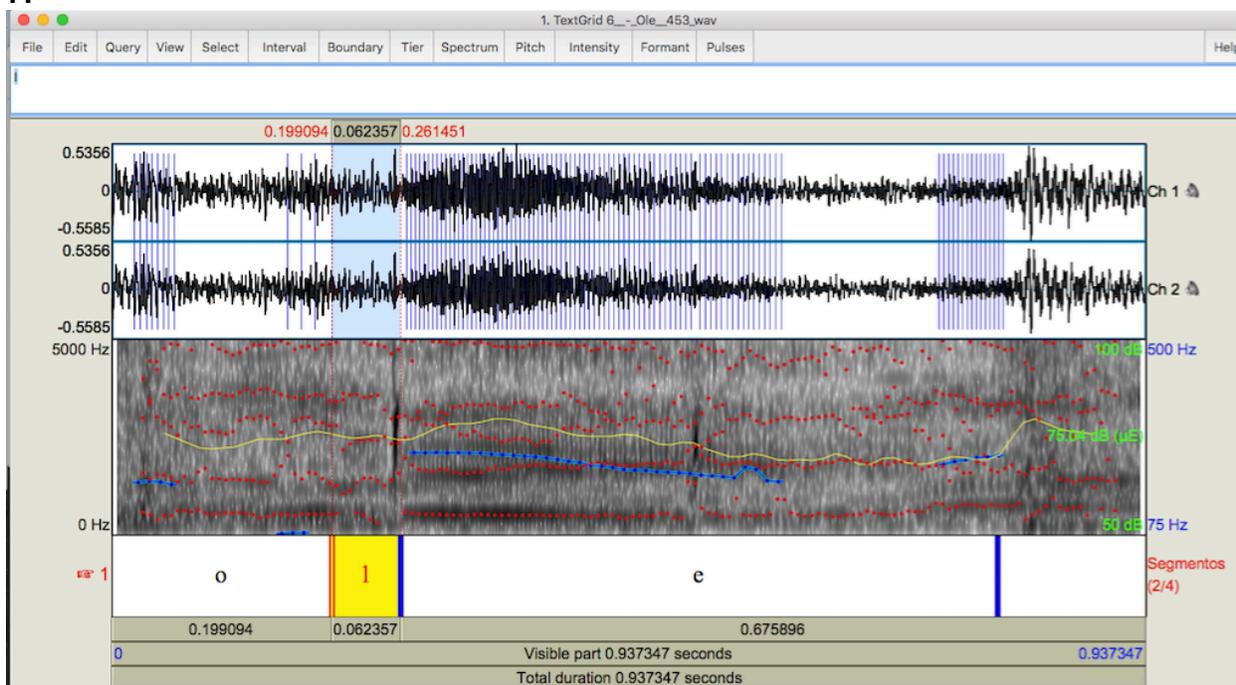
Duración del fonema /l/: 0.122736 segundos. Interjección “olei”. Voz del cantautor realizando alargamiento en la consonante alveolar fricativa lateral sonora y en la consonante /e/.

6.



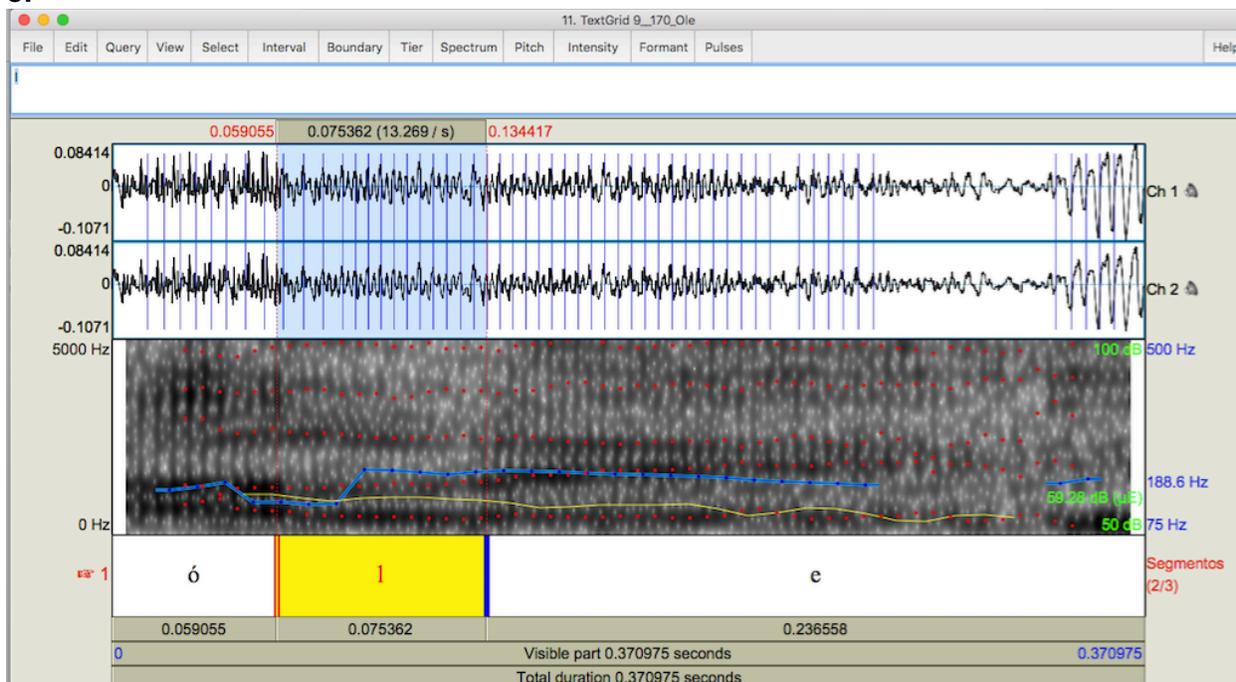
Duración del fonema /l/: 0.063399 segundos. Interjección “olé”. Voz de la cantora realizando alargamiento en la consonante alveolar fricativa lateral sonora.

7.



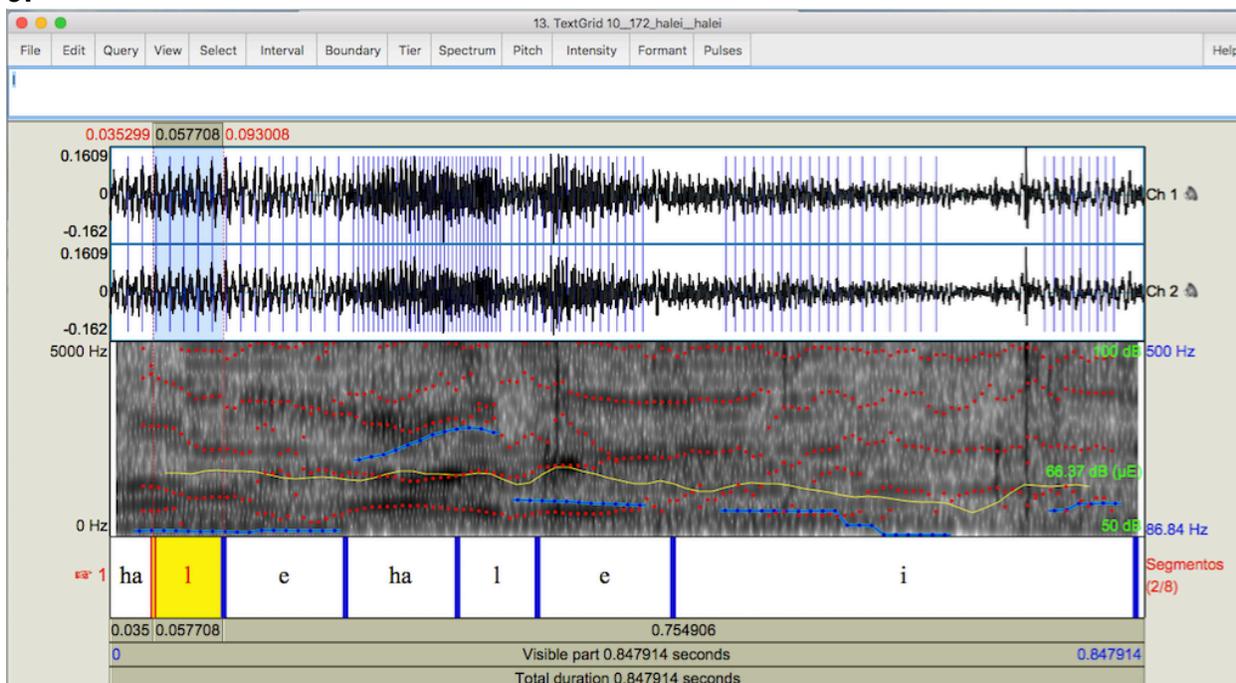
Duración del fonema /l/: 0.062357 segundos. Interjección “olé”. (Ídem).

8.



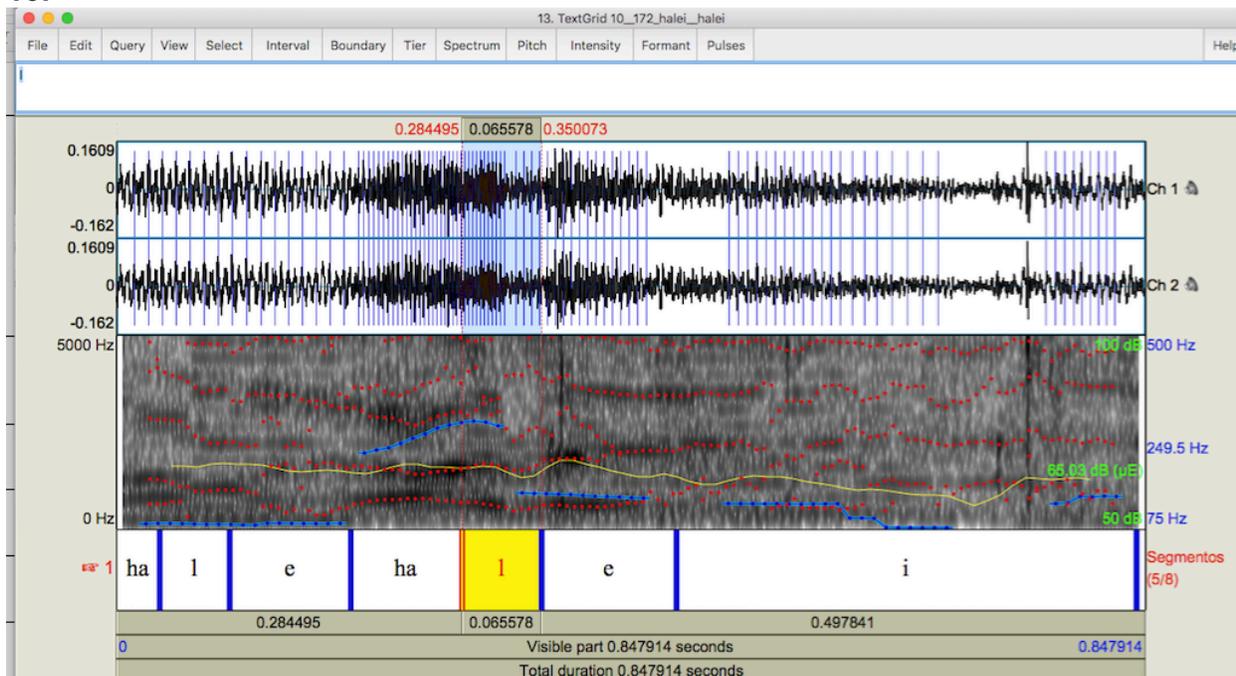
Duración del fonema //l/: 0.07362 segundos. Interjección “óle”. Voz del cantaoor realizando alargamiento en la consonante alveolar fricativa lateral sonora.

9.



Duración del fonema //l/: 0.057708 segundos. 1a. interjección “hale” en la construcción “hale, hale”. Voz del cantaoor realizando alargamiento en la consonante alveolar fricativa lateral sonora.

10.



Duración del fonema /l/: 0.065578 segundos. 1a. interjección “halei” en la construcción “hale, hale”. Voz del cantante realizando alargamiento en la consonante alveolar fricativa lateral sonora y en la vocal /e/.

4.1.7 Tabla 3. Resultados del análisis acústico de los segmentos del Grupo A.

Interjección	Duración
1. olé (s.173)	/o/ 0.24052 // 0.047924 /é/ 0.157750
2. olé (s.243)	/o/ 0.056040 // 0.042 /é/ 0.276998
3. olei (s. 258)	/o/ 0.053058 // 0.039284 /e/ 0.1331560 /i/ 0.183343
4. olé (s. 607)	/o/ 0.144905 // 0.063 /é/ 0.320367
5. óle, óle, óle (s. 634)	/ó/ 0.087 // 0.091 /e/ 0.171293 /ó/ 0.131065 // 0.075 /e/ 0.290191 /ó/ 0.087 // 0.15315 /e/ 0.153156
6. oléi (s. 846)	/ól/ 0.140249 // 0.065645 /e/ 0.139064 /i/ 0.482839
7. óle, ólei (s. 782)	/o/ 0.179566 // 0.096 /e/ 0.309991 /ó/ 0/103 // 0.074 /e/ 0.110 /i/ 0.501299
8. olé (s. 174)	/o/ 0.85142 // 0.071084 /é/ 0.505178
9. hale (s. 197)	/ha/ 0.61734 // 0.026702 /e/ 0.119183
10. hale, hale (s. 228)	/ha/ - // - /e/ 0.385122

Interjección	Duración	
	/ha/	0.164434
	/l/	-
	/e/	0.711827
11. óle (s. 355)	/ó/	0.085437
	/l/	-
	/e/	0.452406
12. hale (s. 379)	/ha/	0.100876
	/l/	0.046525
	/e/	0.141749
13. hale (s. 497)	/ha/	0.146280
	/l/	0.039185
	/e/	0.151091
14. hale (s. 611)	/ha/	0.086493
	/l/	0.064705
	/e/	0.428502
15. hale (s. 653)	/ha/	0.097798
	/l/	0.038925
	/e/	0.206788
16. halei (s. 913)	/ha/	0.070361
	/l/	0.059532
	/e/	0.243419
	/i/	0.268139
17. ólhee (s. 1045)	/o/	0.117740
	/l/	0.054771
	/he/	0.147767
	/e/	0.227070

4.1.8 Tabla 4. Resultados del análisis acústico de los segmentos del Grupo B.

Interjección	Duración	
1. óle (s. 114)	/ó/	0.10049
	/I/	0.114602
	/e/	0.4560162.
2. olé, halei, halei (s. 172)	/o/	0.149889
	/I/	0.075
	/é/	0.390390
	/ha/	-
	/I/	0.85
	/e/	0.105763
	/ha/	0.072
	/I/	0.70
	/e/	0.79
	/i/	0.4401361
3. ólei (s. 173)	/ó/	0.147542
	/I/	0.122736
	/e/	0.689443
	/i/	0.450036
4. óle (s. 446)	/ó/	0.104464
	/I/	0.063399
	/e/	0.205325
5. olé (s. 453)	/o/	0.199094
	/I/	0.062
	/é/	0.541441
6. óle (s. 170)	/ó/	0.059055
	/I/	0.075362
	/e/	0.236558
7. hale, halei (s. 172)	/ha/	0.035
	/I/	0.058
	/e/	0.099678
	/ha/	0.091809
	/I/	0.065578
	/e/	0.111045
	/i/	0.379477
8. óle (s. 183)	/ó/	0.092113
	/I/	0.172941
	/e/	0.141338
9. ólei (s. 197)	/ó/	0.069616
	/I/	0.113765
	/e/	0.213778
	/i/	0.200651
10. óle (s. 390)	/ó/	0.116595
	/I/	0.072020

Interjección	Duración	
		/e/
11. óle (s. 447)	/ó/	0.060958
	//	0.046268
	/e/	0.219025

Comparación de los valores del fonema // en el Grupo A y en el Grupo B.

Grupo A		Grupo B	
óle / olei		hale / halei	
1. 0.047924	1. 0.172941	1. 0.026702	1. 0.85
2. 0.042	2. 0.122736	2. -	2. 0.70
3. 0.039284	3. 0.114602	3. -	3. 0.065578
4. 0.063	4. 0.113765	4. 0.039185	4. 0.058
5. 0.091	5. 0.075	5. 0.064705	
6. 0.15315	6. 0.722020	6. 0.038925	
7. 0.065345	7. 0.63399	7. 0.059532	
8. 0.096	8. 0.062		
9. 0.074	9. 0.046268		
10. 0.071084			
11. -			
12. 0.54771			

En las tablas 3 y 4 expongo los valores de los fonemas /o/, // y /e/ de la interjección “óle” y /a/,// y /e/ de la interjección “hale” que los grupos A y B enuncian en sus respectivos jaleos. Destaco la duración del fonema // con el fin de comparar uno a uno – en la lista que se encuentra arriba – su valor y así poder constatar el alargamiento que realiza el grupo B de este fonema. Se puede observar que los valores del grupo B en la mayoría de ambas interjecciones son mayores, salvo en el número 5 y 8 de “óle”. En cuanto a la interjección “hale” el alargamiento de // es más evidente en el grupo B, al no haber en el grupo A, valor registrado en el número 2 y 3 debido a la brevedad con se realiza el fonema //.

Es pertinente aclarar que no pretendo hacer una valoración acústica de la emocionalidad del jaleo ciñéndome exclusivamente a la medición de la consonante líquida //l/. Este caso presenta una limitación técnica en la que no es posible medir otros parámetros entonativos que delaten la emoción que enriquecen de manera peculiar las voces expresivas, como pueden ser la intensidad y el timbre. Como mencioné antes, las grabaciones las he extraído de dos videos de Youtube y el *Praat* no ofrece la posibilidad de aislar la voz de la música ni del ruido ambiental. Tampoco resulta viable la alternativa de segmentar el ritual flamenco para grabar por separado el discurso del jaleo en un estudio de sonido. Recordemos que el jaleo es parte de un todo; cada intérprete, percusionista, guitarrista, cantaor (a) y bailaor (a) hace sinergia para dar vida al ritual. El jaleo es espontáneo, no se estudia ni se ensaya; mana de forma natural según se desarrolla el ritual flamenco. Así que el alargamiento de la //l/ del habla gitano-andaluza podría asumirse como uno de tantos rasgos de identidad que operan en el arte flamenco.

La realización de la consonante alveolar fricativa lateral sonora //l/, con el alargamiento identificado en mis materiales no se encuentra registrado en Antonio Quilis, *Principios de fonología y fonética españolas*¹ (2014 [1997]) Juana Gil *Panorama de la fonología española actual y Los sonidos del lenguaje* [2000] ni en los textos de Tomás Navarro *Manual de la pronunciación española* [2004: pp.113-114 (2004 [1918]). En esta obra el autor hace referencia sólo a la articulación de la //l/ catalana e inglesa: "...la posición del dorso de la lengua es acaso plana; final de sílaba o de palabra, y sobre todo

¹ Quilis M., Antonio. *Principios de fonología y fonética españolas*. p. 62. Recuperado de www.arcomuralla.com/.../INDICE%20Principios%20de%20fonologia%20y%20foneti. Abril 02, 2018.

en posición acentuada, se hace ligeramente cóncava; pero sin llegar en ningún caso a la articulación hueca o velar de la // inglesa o catalana, cuyo uso debe evitarse cuidadosamente en español [Navarro 2004: pp.113-114 (1918)]”.

Sin embargo, tomando en cuenta que el jaleo se centra en la emoción, cabe resaltar lo que de la “Entonación emocional” dice este autor en su *Manual de entonación española* (2001: p.152-156 [1944]). Los movimientos melódicos de la voz son el medio por el cual se manifiesta la emoción en la palabra hablada. La entonación emocional cautiva la atención ya que desvela las reacciones internas del interlocutor. El lenguaje hablado por tanto, alcanza su máxima plenitud gracias a la correspondencia entre el tono, la emoción y la palabra. Las palabras, por precisas que sean con respecto a la emoción que se quiera expresar, carecen de relieve si no se dicen con el tono que les corresponde; su eficacia depende del tono. El tono incluso, es más que las palabras mismas, él es el que persuade, enfada, halaga u ofende. La entonación afectiva no requiere de interpretación por ser análoga en todas las lenguas. El acento espiratorio, la cantidad la tensión muscular, aunado a la altura, duración y energía de los sonidos regulan las inflexiones de la voz para desplegar el inmenso repertorio de las emociones. “Cuando la emoción impone su imperio, el ritmo respiratorio pierde su regularidad y los órganos de la palabra alteran su marcha ordinaria. En tales estados es donde los efectos de la voz, inobedientes a los requerimientos de la voluntad, sirven más fiel y lealmente a

la expresión afectiva [Navarro 2001: p.152-156 (1944)]”. Estas palabras de Tomás Navarro Tomás (2001 [1944]) dan absoluta claridad en cuanto a la importancia de la emoción en la expresión oral, más si se trata de un discurso de expresión como el jaleo.

Es oportuno en este punto, mencionar lo que el filólogo Antonio Narbona Jiménez [2011 (2011)], especialista en la identidad lingüística de Andalucía dice sobre la conciencia lingüística de los andaluces, en un artículo que publica la Universidad de Sevilla². Arranca comentando la opinión que Manuel Machado tenía del español hablado en Andalucía, particularmente en Sevilla: “se habla el mejor castellano, el más rico y sabroso castellano del mundo”³. Muchos andaluces se enorgullecen de hablar el español con tan singular expresividad, llena de gracia e ingenio. Sin embargo, existe la otra cara de la moneda, en la que se afirma que los andaluces hablan mal, lo cual ha traído consigo el complejo de inferioridad lingüístico, atribuyendo a un rasgo lingüístico la inmensa cultura de Andalucía. El andaluz es una variedad oral del habla española, la cual se distingue por lo que se suele llamar deje o acento. “Como ocurre en todos los idiomas, las variedades del español no son compartimentos estancos, sino que se producen con una gradación geográfica que los lingüistas consideran un *continuum*, es decir, algo sin cortes bruscos ni límites tajantes”⁴.

^{2,3,4} Narbona Jiménez, Antonio. “Una primera mirada sobre el andaluz” en el *El español hablado en Andalucía*. Mayo 12 – 15 2018. www.grupo.us.es

En adición, Narbona (2011 [2011]) resalta que el andaluz es una forma de hablar el español y su peculiaridad recae en la pronunciación, la cual no se refleja en la ortografía del español, de la que son usuarios más de 350 millones de hablantes. Aclara que en las características de la pronunciación del habla andaluza, como se verá más adelante, no se encuentra “ningún rasgo fonético común a todos los hablantes andaluces ni que sea exclusivo de Andalucía”⁵. Más bien, el conjunto de rasgos concretos, son más numerosos, difundidos y aceptados en las hablas andaluzas que en el resto de las hablas meridionales. Antonio Narbona [2001 (2011)] destaca las tres características generales de las hablas andaluzas⁶:

- Un ritmo entonativo más rápido y variado, frente al del castellano, que resulta algo más monocorde.
- Una fuerza expiratoria al articular sonidos que presenta una distribución diferente, de forma que ciertos sonidos se realizan de forma más relajada y otros de forma más tensa.
- Un conjunto de rasgos de pronunciación – compartidos con otras zonas – que se dan en Andalucía con mayor densidad, algunos de los cuales alcanzan una gran concentración y altura social.

De la misma forma, el filólogo detalla las características de los rasgos más difundidos en Andalucía, algunos de los cuales, podemos reconocer en el discurso del jaleo del grupo gitano-andaluz.

a) Polimorfismo de la /s/ en Andalucía. Se refiere a las diversas realizaciones de la /s/ dentro de la región de Andalucía. La /s/ ápticoalveolar cóncava castellana es minoritaria en la comunidad andaluza. La generalidad de los andaluces articula la /s/ “con la lengua

^{5, 6} Narbona Jiménez, Antonio. “La pronunciación andaluza” *El español hablado en Andalucía*. Recuperado de www.grupo.us.es. Mayo 12-15 2018.

en posición plana, o incluso convexa, de modo que el punto de apoyo no son los alvéolos sino los dientes, y lo que se apoya en ellos no es el ápice (que queda más bien en posición de reposo, hacia abajo), sino el dorso de la lengua, el predorso –su parte más delantera– o los bordes”⁷ lo que culmina en una /s/ dental. Este rasgo es relevante, ya que es el que establece la diferencia entre el habla andaluza y el habla peninsular, sin olvidar que la /s/ no apical también es propia de Canarias y de Iberoamérica.

Esta polimorfismo es perceptible dentro del jaleo del grupo B cuando el cantaor exclama “señora” y “sabe” articulando la /s/ no apical, frente a la expresión “olé señora” que la cantora pronuncia con la /s/ apical.

b) Distinción / confusión S/Z (seseo / ceceo). Este fenómeno se refiere cuando el hablante andaluz pronuncia de igual manera la C, Z, /θ/ -sonido interdental fricativo sordo a la S /s/ -sonido fricativo alveolar sordo-, lo que propicia la confusión seseante – cuando es más cercano a la S (sínculo), empleando la /s/ andaluza no apical o dental. Por otra parte está la confusión ceceante cuando el sonido se aproxima más a la Z (zaludable), realizando un sonido más parecido al resto del español peninsular, sin que sea exactamente igual a la Z /θ/ castellana. Este sonido ofrece diversas realizaciones según la zona. El ceceo remite a una condición social baja, donde incluso, aparece el *heheo*, fenómeno que tiene una marca demográfica marginal.

⁷ Narbona Jiménez, Antonio. “La pronunciación andaluza” *El español hablado en Andalucía*. Recuperado de www.grupo.us.es. Mayo 12-15 2018.

El autor menciona otro comportamiento entre los andaluces en el que no distinguen la /s/ de la /θ/, el cual se resuelve de manera anárquica optando unas veces por la /s/ y otras por la /θ/ (sarzuela /sar.'swe.la/, zarzuela /θar.'θwe.la.).

Esta confusión la podemos evidenciar dentro del jaleo del grupo gitano-andaluz en las interjecciones “arza”, que unas veces se realiza con la /s/ apical y otras con la /s/ interdental. La interjección “ozú” es pronunciada con la /s/ apical.

c) La /s/ a final de sílaba y palabra. Este rasgo es de los que más contribuyen a la identificación de las hablas andaluzas y a la vez, de los que más se que comparten con las otras modalidades del español meridional. Se trata de la modificación de la /s/ implosiva situada a final de sílaba o palabra, que por su posición, se articula con menor fuerza (niños – niñoh /'ni.ɲo/), frutas – frutah /'fru.ta/). Al igual que los otros rasgos, tampoco es compartido por todos los andaluces de manera idéntica. En algunos casos, la /s/ final se aspira (frasco – frahko /'fra.ko/, los amores – loh amoreh /loa.'mo. re/). La realización de la /s/ final depende del contexto en que se sitúe, sea ante consonante o vocal, o pausa, en interior o al final de palabra.

La /s/ implosiva⁸ en el grupo gitano-andaluz resalta en la interjección “vamos (vamoh)” y en las locuciones interjectivas “vamos ya (vamoh ya)” /'ba.mo'ja/, “vamos a ello (vamoh a ello)” /'ba.moa.ejo/, “eso es (eso eh)” /e.so.'e/ y “que mire usted (que mire uhté) /ke.mi.reu.'te/.

⁸ Implosiva. (2014). Consonante situada a final de sílaba la cual se pronuncia con una abertura menor. *Diccionario de la lengua española*. p. 1219.

d) La abertura de las vocales anteriores a la /s/ final. La aspiración de la /s/ al final de palabra provoca la abertura de la vocal anterior. Un ejemplo puede ser cántaros – cántaroh, /'kan.ta.ro/ donde la vocal final es más abierta y alargada; lo mismo ocurre cuando está en el interior de la palabra frasco – frahco /'fra.ko/

El ejemplo de este rasgo aparece también en la interjección “Vamos, vamoh” /'ba.mo/ y “vámonos” vamonoh” /'ba.mo.no/ en las que al aspirarse la /s/ final, la vocal /o/ se pronuncia más abierta y más alargada. Narbona explica que la metafonía es un fenómeno recurrente, donde la vocal anterior a la /s/ final armoniza su pronunciación con las demás vocales de la palabra. Él recurre a la palabra *tenedore* (tenedores) en la que se advierte la abertura de las vocales /e/ y /o/. Nuevamente en la voz “vamonoh” se percibe la metafonía con la abertura y el alargamiento de la vocal /o/.

e) La pronunciación de la /ch/ relajada. Es un rasgo ligado a determinados aspectos socioculturales. Es común que un hablante andaluz realice la /ch/ fricativa castellana o la CH /ʃ/ africada según la situación y el momento (*noshe* – noche /'no.ʃe/). La CH /ʃ/ africada también está emparentada con situaciones de expresividad y emotividad. Hay hablantes que dominan varios registros y suelen desechar este rasgo en contextos formales. Es un fenómeno minoritario relacionado con hablantes en retroceso. Al parecer este rasgo tiene mayor incidencia en las costas andaluzas que, según Narbona, son las que han dado el estereotipo del habla andaluza a quienes llegan de fuera. Este rasgo es evidente en la locución interjección “vamoh a ello, mushasho” /'ba.moa.ejo.mu.'ʃa.ʃo/, en el jaleo del grupo gitano-andaluz.

f) Un rasgo arcaizante: La aspiración de la /h/ inicial procedente de la /f/ latina. Se trata de un rasgo arcaizante, minoritario tanto en Andalucía, como en la franja peninsular que corre desde Asturias hasta Extremadura, así como en Hispanoamérica. Es un rasgo con usos de variaciones lingüísticas, sobre todo en los de mayor edad de bajo nivel sociocultural. Fuera de este contexto, el uso de la /h/ aspirada radica en una intención enfática expresiva <¡qué *harta* me tienes!>. La forma de origen andaluz permanece en ciertos términos que se han generalizado en todo el español. De ellos tenemos *cante jondo* y *juerga*, que viene de huelga.

A pesar de que el alargamiento de la consonante líquida // reflejada en el análisis acústico del grupo gitano-andaluz no aparece entre las publicaciones de los lingüistas de mayor prestigio y tradición, hay muchos otros estudios –como “la entonación emocional” de Tomás Navarro Tomás y *El español hablado en Andalucía* de Antonio Narbona Jiménez (2011 [2011])– que avalan las palabras dichas de tal o cual forma, representan una identidad. En el jaleo las interjecciones, locuciones interjectivas y onomatopeyas no operan con eficacia si son expresadas por hablantes que no son gitano-andaluces.

: alargamiento, < acortamiento, +aumento, - disminución “ permanece igual.

5. Conclusiones.

El jaleo, estudiado a partir del análisis del discurso, se presenta como un prisma oral compuesto de tres caras – interjecciones, locuciones interjectivas y onomatopeyas – exclamaciones cuya prosodia es moldeada por la emoción. El efecto acústico de esta emoción difiere según la identidad de los hablantes que la enuncian, por lo que el habla de gitanos y andaluces, a diferencia de la de otros hablantes del español, dota el discurso del jaleo de elementos fonostéticos que lo enriquecen de manera singular.

Los rasgos entonativos, al lado de los contornos melódicos de este discurso, reaccionan a la ejecución del baile y de la música e inciden, de manera recíproca directamente en el baile, lo que hace presuponer que el jaleo es un segmento de expresión, de suma importancia dentro del ritual flamenco, como lo es el segmento del canto y de la música. De aquí deviene mi hipótesis en cuanto a qué elementos caracterizan al jaleo, realizado por el habla gitano-andaluza, que lo convierten en un momento de expresión tan dominante como lo son el de la música y el del canto. El planteamiento anterior deriva en la pregunta de investigación ¿cuáles son las características que implican la primacía de la emoción en el jaleo, inserto en el ritual flamenco?

Para dar respuesta a esa pregunta, recurrí al programa Praat con el fin de efectuar el análisis acústico de las interjecciones “óle” y “hale”, ya que son las que repiten más veces los informantes tanto del grupo A (habla no gitano-andaluz) como del grupo B

(habla gitano-andaluza), y a su vez, resultan ser símbolos socioculturales para la península ibérica.

UNO: En este análisis observé el alargamiento de la consonante líquida //l/, que sólo realiza el grupo B, conforme a los valores registrados en el programa Praat, en los que dicho fonema tiene mayor duración salvo en dos enunciaciones de “óle”. La interjección “hale” en el grupo A presenta dos valores en cero por la brevedad con la que se realiza el fonema //l/. No me fue posible analizar en este estudio otros parámetros entonativos que diferencian las voces expresivas como lo son el timbre, el tono y la intensidad, dado que en el programa Praat no se puede aislar la música y el ruido ambiental del habla. Tampoco resulta viable segmentar el ritual flamenco para grabar por separado el discurso del jaleo de la música y del sonido ambiental, dado que el jaleo es parte de un todo. Para ampliar la información relacionada con esta manera de realizar la consonante líquida alveolar fricativa lateral sonora //l/, indagué en las obras de Antonio Quilis, (2014 [1997]), de Juana Gil (2000 [2000]), así como de Tomás Navarro Tomás (2004 [1918]). Ninguno de estos autores menciona el alargamiento de la consonante líquida fricativa alveolar lateral sonora //l/. Por lo que podríamos concluir que en el habla gitano-andaluza puede asumirse como un rasgo consolidado de identidad que opera en el arte flamenco.

DOS: Como hemos analizado arriba, el jaleo se centra en la emoción; es un elemento esencial en su discurso. La emoción al momento de jalear es inherente a la identidad, puesto que gitanos y andaluces realizan dicha práctica en mayor o menor

medida a lo largo de sus vidas; es parte de su cotidianidad. Por lo tanto, no es lo mismo un “óle” pronunciado por un hablante del español peninsular, no gitano-andaluz, a un hablante gitano o andaluz. El “óle” emitido por el aparato fonador de un gitano o de un andaluz adquiere matices muy particulares que son moldeados por la emoción. Como se escucha en las grabaciones y se ve en la tabla de análisis de la emoción, a pesar de que los informantes del grupo A (no gitano-andaluz) traten de imitar la pronunciación y la entonación, no logran el carácter genuino del habla gitano-andaluza. Por este motivo aludo al estudio de Tomás Navarro Tomás sobre “Entonación emocional” el cual aporta elementos que fortalecen esta propuesta. Navarro Tomás asevera que en el tono recae la eficacia de las palabras, o es incluso más que ellas, al contener el poder de persuasión, de halago o de ofensa, entre otros. El autor confiere un carácter universal a la entonación afectiva, puesto que no requiere de interpretación por ser análoga en todas las lenguas. Estas consideraciones son una radiografía del fenómeno discursivo del jaleo, donde el acento espiratorio, la altura y la energía del sonido regulan las inflexiones de la voz y permiten desplegar el amplio y diverso repertorio de las emociones que cada exclamación lleva impresa.

TRES: Además del alargamiento de la consonante // en las interjecciones “óle” y “hale” y de la importancia de la entonación de las voces expresivas del jaleo, existen rasgos diferenciadores propios de la identidad del habla andaluza, como el poliformismo de la /s/, la distinción y confusión del seseo y ceceo, la /s/ a final de palabra, la abertura de las vocales anteriores a la /s/ final, la pronunciación de la ch relajada o /ʃ/, que si bien son comunes en otras hablas meridionales, son más aceptados y difundidos en

Andalucía, según lo menciona Antonio Narbona (2011[2001]) en sus estudios. Estas características tienen correspondencia con las interjecciones y locuciones interjectivas del jaleo realizado por el grupo B (gitano-andaluz) de las que cito un ejemplo con cada rasgo. Asimismo, el factor identitario permite que el repertorio del grupo B sea más extenso y variado, tal y como se observa en las Tablas de frecuencia de exclamaciones. El grupo A, al pertenecer a otro entorno, realiza calcas de gran calidad pero éstas no alcanzan a poseer las características propias del habla gitano-andaluza, que dan autenticidad al jaleo.

En el trabajo de investigación de esta tesis presento un acercamiento al hecho de que el jaleo en el ritual flamenco, cuyo núcleo es la emoción vertida en la oralidad, cobra un papel igual de relevante que la música y el cante, gracias a los elementos de identidad implícitos en el habla gitano-andaluza, todo lo cual incide de manera determinante en el plano más importante del arte flamenco que es el duende.

Asimismo, la tesis *El duende en el ritual flamenco: el jaleo* sienta un precedente para futuras líneas de investigación que puedan efectuarse con tecnología más sofisticada que den paso a la obtención de aquellos parámetros necesarios para determinar la enorme importancia que juega el factor identitario no sólo en el arte flamenco, sino en el arte en general.

BIBLIOGRAFÍA.

Alvarez Caballero, Angel. (1998) *El baile flamenco*. Madrid: Alianza.

Arranz del Barrio, Angeles. (1995) *El baile flamenco*. Madrid: Esteban Sanz.

Bajtin, Mikhail. (2003) "Rabelais y la historia de la risa". En *Estética de la creación verbal*. "Rabelais y la historia de la risa". México: Siglo XXI.

Berlanga, Miguel A. (2000) *Bailes de Candil andaluces y fiesta de Verdiales. Otra visión de los fandangos*. Málaga: Diputación.

Bernal Montesinos, Andrés. (2013) *Origen y evolución del flamenco*. Mayo 03, 2017.
https://books.google.com/books/about/Origen_y_evolución_del_Flamenco.html?i

Bonald, Caballero. (1960) *La danza andaluza*. Barcelona: Noguer.

Borrow, George. (1997) *The Zinçalli: An Account of the Gypsies in Spain*. London: John Murray.

Buzek, Ivo. (2011) *Historia crítica de la lexicografía gitano-española*. Mazarykova Univerzita. Brno. Junio 05, 2017.
http://www.academia.edu/1787223/Historia_critica_de_la_lexicografia_gitano-española.

_____. (2014). Tesis fin de Máster. *La imagen del gitano a través del léxico*. Universidad de Ostrava. Mayo 29, 2017.
http://ruc.udc.es/dspace/bistream/2183/5501/1/RL_12-2.pdf.

Campuzano, R. (2004) *Orijen, usos y costumbres de los jitanos*. Madrid: Maxtor.

Correa González, Pablo (2012) *Semiótica*. México: Red Tercer Milenio.

Duende. *Diccionario de la lengua española*. (2014) (Tomo I p. 829). México: Editorial Planeta.

Espada, Rocío. (1997) *La danza española. Origen y conservación*. España: Esteban Sanz.

Fajardo Montaña, Odette. (2014). *Teoría del duende: Concepto popular vinculado a la experiencia estética*. (Tesis de máster). Universitat Politècnica de Valencia. Facultat de Belles Arts. Julio 10, 2017.

- Flamenco Viejo, cante flamenco, cantaores flamenco y palos flamencos. Junio 28 - 30, 2017. <https://www.flamencoviejo.com>.
- García Lorca, Federico. (2003) *Juego y teoría del duende*. Biblioteca virtual universal. Julio 12, 2017. biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf
- Gil Fernández, Juana. (2000) *Panorama de la fonología española actual*. España: Arco libros. www.andalucia.org/es/flamenco/glosario/
- Gómez Alfaro, Antonio. (1998) Diccionarios de la lengua romaní. Revista *Interface*, n° 29, p. 14-16.
- Gómez Alfaro, Antonio. (s.f.) *Escritos sobre gitanos*. p. 34. España: Asociación de Enseñantes con Gitanos. Mayo 07, 2017. https://www.educacion.navarra.es/.../Escritos_sobre_gitanos.../01d0a5ce-fb0c-4
- Implosiva. (2014). *Diccionario de la lengua española*. RAE p. 1219. Tomo II. México: Editorial Planeta Mexicana.
- Interjección. “Sus grupos sintácticos” (2011) *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. México: Planeta.
- Jaleo. **Error! Hyperlink reference not valid.**www.andalucia.org/es/flamenco/glosario/
- Jiménez Fernández, Rafael. (1999) *El andaluz*. Madrid: Arco Libros, S. L.
- Jordán Pemán, Fernando. (1991) *Religiosidad y moralidad de los gitanos en España*. Madrid: ASGG.
- Kenrick, Donald. *Gypsies: From the Ganges to the Thames*. p.22. Junio 27, 2017. <https://www.goodreads.com/book/show/988914.Gypsies>
- Lacomba Abellán, Juan Antonio. “La mirada ajena: Andalucía vista por otros” en *Estudios regionales*.pp.163–177. - Dialnet. Mayo 02, 2017. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/extaut?codigo=297870>
- La Truco Compañía de flamenco. (2010) *La Truco guitarra flamenca flamenco cante baile guitar*. Ene. 21, 2018. <https://youtu.be/clF-0BOxMgw>

- López Ruiz, Luis. (2007) *Guía del flamenco*. Madrid: Akal.
- López Rodríguez, M. (1994) *El flamenco: Las onomatopeyas en su léxico*. Málaga: Ediciones Girarda.
- Lotman M., Yuri. (1996) “La memoria de la cultura”. *Semiosfera* Vol. I. Madrid. Cátedra.
- Luévano, Marién. Compañía de baile flamenco. *Marién Luévano en Hojas de té, sola con bata de cola*. Ene 13 – 21, 2018.
https://youtu.be/Th82lf_xme4
- Llopis Mar, María Paredes y Anna Zamora-Kapoor. “Percepciones de los políticos intelectuales y la ciudadanía” en Coller, Xavier (ed). *Perspectivas sobre la identidad andaluza*. Sevilla. Consejería de la presidencia. pp. 50 – 63.
- Martínez de la Peña, Teresa. (1969) *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar .
- Mederos, Alicia. (1996) *El flamenco*. Boadilla del Monte: Acento Editorial.
- Melendreras Gimeno, Ma. del Carmen. *Aportación al estudio de un grupo marginado. Los gitanos en Murcia durante el siglo XVIII, a través de las diferentes pragmáticas*. *Digitum*. Introducción. Mayo 12, 2017.
<https://digitum.um.es/.../Aportacion%20al%20estudio%20de%20un%20grupo%2>
- Mondéjar, José. (2012) “Las hablas andaluzas” en *Lengua, historia y sociedad en Andalucía*. Carrasco Cantos, Pilar et. al. (editores) pp. 75-77. Madrid: Iberoamericana.
- Moreno, Isidoro. La identidad histórica y cultural de Andalucía. - WordPress.com. Mayo 18, 2017.
<https://nacionandaluza.files.wordpress.com/.../isidoromoren laidentidadhistoricaycult...>
- Narbona Jiménez, Antonio et. al. (2011) *El español hablado en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- _____ (coord.) (2009) *La identidad lingüística de Andalucía* p. 383
Sevilla: Junta de Andalucía (Centro de Estudios Andaluces).
- Navarro, José Luis. (2005) *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuazara.

_____. (1990) *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Mairena del Aljarafe: S.L. Portada Editorial.

Navarro Tomás Navarro. (2004) “La consosnante /l/” en *Manual de la pronunciación española*. pp. 113-114. Madrid: Consejo superior de investigaciones.

_____. (2001) *Manual de entonación española. Entonación emocional*. pp. 152-156. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Ong. Walter. J. (2006) *Oralidad y escritura*. FCE. Argentina. Nov.6-11, 2017.
<https://antroporecursos.files.wordpress.com/.../ong-w-j-1982-oralidad-y-escritura.pdf>

Plantin, Christian. (2014) *Las buenas razones de las emociones*. Argentina: UNM Editora.

Pérez, Eric. *Flamenco, recorrido de un arte*. I.D.E. Almerienses de la Diputación Provincial de Almería.

Quilis Morales Antonio. (2014) *Principios de fonología y fonética españolas* Madrid: Arco Libros. Marzo 10 – 15, 2018.
www.arcomuralla.com/.../INDICE%20Principios%20de%20fonologia%20y%20foneti

¿Qué es el duende flamenco? (2008) Tirititrán. Julio 02, 2017.
www.tirititran.com.br/2008/04/que-s-el-duende-flamenco.html

Pohren, D.E. (1962) *El arte flamenco*. Madrid: Católica Española.

Real Academia Española. (2011) *Nueva gramática de la lengua Española*. Manual. pp. 626 – 628. México: Ed. Planeta Mexicana.

Real Academia Española. (2014) *Diccionario de la lengua española*. p. 829. México: Ed. Planeta Mexicana.

Ropero Núñez, Miguel. (1984) *El léxico andaluz de las coplas flamencas*. Sevilla: Ediciones ALFAR.

_____. (1978) *El léxico caló en el lenguaje del cante flamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

_____. (1989) *Estudios sobre el léxico andaluz*. Sevilla: Ediciones El carro de a nieve.

- _____. *La fonética andaluza en la lírica flamenca*. Lyra Mínima. Junio 01, 2017.
www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/45-ropero.pdf
- _____. (2012) *Posibilidades del Romanó (Caló) en nuestro días*. Junio 20, 2017.
http://www.accioncultural.es/virtuales/vidasgitanas/pdf/vidas_gitanas_08.pdf.
- Sales de, Mayo Francisco. (1870) *El gitanismo. Historia, costumbres y dialecto de los gitanos*. Ed. Facsimilar. Madrid: Novisima Edición.
- Sánchez Ortega, María Helena. *Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles*. 1986. pp.18 – 48 .
<http://www.uned.es/fac-histo/personal/pdf/evolucion.pdf>.
- Sanmartín Sáez, Julia. (1998) *Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia*. Valencia: Universitat de Valencia.
- San Román, Teresa. (comp.) (1986) *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Scott C. James. (2004) *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- Vergillos Gómez, J. (2002) *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Vergillos Gómez, J. (2006) *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Madrid: Fundación José Manuel Lara.
- Washabough, William. (2005) *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. España: Paidós.

