

ALEGRE ALGARABÍA. CORPORALIDAD Y CIUDADANÍA A TRAVÉS DE LA FILMACIÓN DE MÚSICAS DANZANTES EN EL ESPACIO PÚBLICO DE JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

CHEERFUL GABBLE. CORPORALITY AND CITIZENSHIP THROUGH THE FILMING OF DANCING MUSICS IN THE PUBLIC SPACE OF JEREZ DE LA FRONTERA (CÁDIZ, SPAIN)

Antonio Girón Serrano
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En este texto comparto una breve aproximación a una perspectiva metodológica específica y situada a la hora de emplear una cámara de cine digital en un proceso de investigación sobre prácticas performativas y rituales en el espacio público de Jerez de la Frontera, ciudad gaditana de una dilatada tradición flamenca. De manera añadida, planteo el interés de la antropología del cuerpo y el uso del término “músicas danzantes” ofrecido por Ángel G. Quintero (1999) para analizar las apropiaciones performativas del espacio público urbano.

Palabras clave: Músicas danzantes; Espacio público; Ciudadanía; Antropología audiovisual; Corporalidad.

ABSTRACT

In this discussion text, I share an approach to a specific and situated methodological perspective when using a digital film camera in a process of research about performative

and ritual practices in the public space of Jerez de la Frontera (Cádiz), a city with a long flamenco tradition. In addition, I raise the interest of the anthropology of the body and the use of the term “dancing musics” by Ángel G. Quintero (1999) to analyze the performative appropriations of urban public space.

Keywords: Dancing musics; Public space; Citizenship; Audiovisual Anthropology; Corporality.

INTRODUCCIÓN

La elaboración de este contenido audiovisual¹ y la escritura de esta reflexión para el debate surge desde mi formación y mi experiencia como antropólogo y ¿Cineasta? ¿Documentalista? ¿Videomaker? Desde una actividad de límites difusos y difícil definición, conformada según expresó Bill Nichols en su clásico *La representación de la realidad* (1997) por una comunidad heterodoxa de practicantes, estilos y modalidades y una circunscripción de espectadores. Utilizo la cámara como un punto de observación y un dispositivo de inscripción que, en este caso, me permite participar y disfrutar de un pasacalles flamenco y una *pataíta* por bulerías en el espacio público urbano del céntrico barrio de San Miguel, en la ciudad gaditana de Jerez de la Frontera. Mis posiciones teóricas y metodológicas al filmar, editar y escribir están muy lejos de la pretensión de cualquier forma de inventario sistemático y objetivo. Mi intención al filmar, editar y escribir representa el intento siempre inacabado de retratar de manera vívida relatos determinados e historias específicas. No me interesa, por tanto, imponer un significado unívoco a través de las nociones de *realidad* y *verdad*, sino elaborar y compartir una perspectiva propia sobre una situación social determinada (Rosaldo, 1989; Minh.ha, 1992, *Cit.* Ardèvol, 1996). Desde estas posiciones situadas, hablaré en este texto de “músicas danzantes” para referirme a determinadas prácticas vinculadas a lo que desde mediados del siglo XIX llamamos flamenco, puesto que considero que, en numerosas situaciones, estas *performances* rituales integran el canto y el baile, la composición y la improvisación, la expresión individual y las formas comunitarias de celebración, para constituir una vía de manifestación del valor de la heterogeneidad que conforma sentidos propios de ciudadanía. En esta línea, la elección del término “músicas danzantes” significa además reconocer la heterogeneidad dialógica de prácticas que desbordan las distinciones sistematizadoras entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo establecido y lo espontáneo, entre agentes sonoros y cuerpos danzantes (Quintero, 2009:39-66). De

1. Este texto se acompaña del contenido audiovisual disponible en <https://www.vimeo.com/716367632>, con el password: algarab. Se registran y comparten imágenes de una tarde de actividad en el espacio público urbano durante el Festival Kriatura 2021, dedicado al flamenco y la infancia.

manera añadida, considero que el protagonismo de la corporeidad y la performatividad de las mujeres filmadas en el espacio público urbano de Jerez durante este ejercicio de antropología audiovisual sugieren otras geometrías y otras ópticas para considerar formas de afirmación política en movimiento que podrían iluminar las prácticas sociales que exceden, descentran y desbordan los dualismos jerárquicos y excluyentes característicos de los patrones específicos de poder de la modernidad/colonialidad (Min.ha, 1986 y 1989, *Cit.* Haraway 2019 [1992]).

1. FILMAR “MÚSICAS DANZANTES” EN EL ESPACIO PÚBLICO COMO METODOLOGÍA EN MOVIMIENTO E INCORPORADA

Durante el proceso de rodaje ocupó una posición de camarógrafo conocido y reconocido por buena parte de las personas con quienes filmo, de manera que percibo por momentos como se entrelazan activamente corrientes de empatía entre quienes bailan y la mirada en movimiento de mi artefactualismo tecnológicamente situado. “Yo te veo y digo ole, qué arte, está como bailando”, me asegura la educadora y bailaora jerezana Almudena Navarro. “Filmar la realidad” mediante un estilo experiencial, con un equipo técnico y humano muy reducido, es también una *performance* que se sirve de los movimientos del cuerpo y la percepción de los sentidos. Mi experiencia al filmar cuerpos danzantes puede ser interpretada, al menos retóricamente, como una forma de bailar en la calle. Para algunas autoras en etnografía de la danza, la “percepción cinestésica empática” sería una herramienta fundamental para experimentar y/o comprender los significados sociales más profundos de las situaciones abordadas (Sklar, 1991: 7, *Cit.* Jiménez Sedano, 2018: 2, traducción propia). El rasgo cinestésico, la sensación y/o la percepción del movimiento de nuestro cuerpo y los cuerpos otros, es algo difícilmente ajeno a nuestras experiencias sociales. “Venimos a este mundo moviéndonos”, escribe de manera muy elocuente Sheets-Johnstone (1998), quien además ofrece el concepto de “las estructuras cardinales” del movimiento corporal humano para plantear que en sus variaciones, repeticiones, posturas, tensiones y gestualidades se constituyen los conceptos y experiencias (sociales e intersubjetivas) de la espacialidad y la temporalidad. Los movimientos y percepciones de nuestros cuerpos ofrecen por lo demás formaciones discursivas: despliegan desde posiciones sociales determinadas líneas de enunciación simbólica que desde luego son abiertas, polisémicas e interpretables, pero que, de manera más o menos explícita, dialogan con nuestros intercambios y vínculos intersubjetivos. Así las relaciones entre cinestesias e intersubjetividades pueden ofrecer un área de interés cuando investigamos y reflexionamos sobre cómo nos relacionamos con el mundo y el conocimiento a través de las músicas danzantes. Los movimientos de quienes bailan y/o de quienes acompañan a quienes bailan iluminan espacios concretos de una realidad social concreta. Mis

movimientos al filmar, además de incluir aspectos básicos como la profundidad de campo, la óptica utilizada, la exposición o el encuadre, formarían parte de una cierta “energía de mi percepción” que se hace inseparable de la “energía de la creación” que intercambiamos y negociamos entre quienes compartimos una jornada cantando y bailando por las calles y plazuelas.



Imagen 1. Miriam baila por bulerías mientras Pedro Garrido “El Niño de la Fragua” canta y yo sostengo la cámara. Manuel “El Salmonete” (con el pandero) y “El Lele” jalean durante el pasacalles flamenco. Fuente: Kirstine Hastrup.

En 1936, Marcel Mauss sostuvo que las “técnicas corporales” de cada cultura debían constituirse en objeto de estudio antropológico. A partir de la década de 1970, el paradigma de la corporalidad se revitaliza como un campo de estudios muy relacionado con los

estudios feministas y sobre los discursos sexuales y de género. Las posiciones críticas sobre la modernidad/colonialidad señalan la construcción social e histórica del cuerpo como una frontera y como un factor de individuación, lo que implicaría que *el hombre* se separa en ese proceso del cosmos, de la alteridad, incluso de su propia materialidad. Pero mediante la corporeidad, la persona hace del mundo la medida de su experiencia. Incluso “hay sentencias cuyo sentido jamás parece agotarse, como la de Spinoza en su *Ética*, favorita de Deleuze: Nadie *sabe* lo que *puede* un cuerpo” (Auserón, 2021: 50). El “giro sobre el cuerpo” además ofrece elementos para un abordaje crítico de los dualismos jerárquicos y excluyentes característicos de la modernidad/colonialidad: primacía del intelecto sobre el residuo corporal, de la racionalidad sobre el residuo de las emociones, de la cultura sobre la (pretendida y equívoca) exterioridad de la naturaleza, del varón blanco burgués etnocentrado sobre los demás sujetos de la alteridad y la diferencia.

La representación e interpretación de los cuerpos como dispositivos sociales, políticos e históricos implica su consideración como somatoteca, como archivo biopolítico y performativo constituido por lo social (como portador de significados) y constituyente (como generador de significados) (D’Angelo, 2010). El cuerpo es una construcción política, simbólica y performativa atravesada por la polisemia. Las dinámicas, los horizontes de sentido y las prácticas concretas que animan individualidades, grupos y comunidades son fenómenos corporalmente constituidos y constituyentes. La perspectiva de Le Breton (2021[2013]: 23-43) subraya que acciones perceptivas, palabras y rituales corporales producen sentidos continuamente, insertando así a la persona en un espacio social y cultural. El “giro sobre el cuerpo” de la antropología también ha implicado la búsqueda teórico-práctica de “metodologías incorporadas” (Ferrari, 2017; Coffey, 1999, *Cit.* Jiménez Sedano 2018: 2, traducción propia), de manera que me permito contemplar reflexivamente mi propia posición metodológica como antropólogo y cineasta documental desde la incorporación del dispositivo tecnológico de filmación al eje de mi mirada, a los movimientos de mis pies, al ritmo de mi respiración. Lo anterior incluye prestar atención a modos de experiencia que son menos lingüísticos, simbólicos y semióticos que sensoriales, incorporados o “más allá del texto” (Cox, Irving y Wright, 2016, *Cit.* Ferrari, 2017: 3). En esta aproximación etnográfica audiovisual observo y registro los jaleos, las letras de las canciones y las conversaciones informales, pero me intereso además en observar, registrar y compartir las imágenes de los cuerpos en movimiento, de manera que filmar se convierte en una forma de diálogo incorporado que se negocia, se interpreta, se construye y se transforma entre quien sostiene la cámara y quienes actúan frente a ella con diferentes grados de complicidad (Russell, 1999: 99). En cierto modo, la cámara también actúa, puede incluso ser considerada, al menos retóricamente, como una máscara: un objeto material y ritual que genera, concentra, transforma e

intercambia poder y que tiene la capacidad de generar comportamientos específicos. De esta manera, si la realidad es una construcción social, “filmar la realidad” implica una cierta escenificación de las construcciones sociales de lo real, una performatividad que, de manera paradójica, oculta y enseña al mismo tiempo. Así, desde mi punto de vista, “filmar la realidad” es una manera de inventar y narrar entre diferentes sujetos y desde diferentes posibilidades de enunciación, como sugieren múltiples trabajos en la línea del cineasta y antropólogo Jean Rouch. Es un proceso que implica adoptar una perspectiva, tanto desde las decisiones sobre las posiciones de la mirada como desde el orden discursivo que se elabora durante el proceso de edición. Pero además la significación atribuida por parte de quien contempla el contenido audiovisual será distinta en función de su propio bagaje, suponiendo una nueva reestructuración del acontecimiento y del relato (Rollwagen, 1995: 333).

2. CIUDADANÍA, ESPACIO PÚBLICO Y MÚSICAS DANZANTES

Mientras cae la noche, bajo la luz anaranjada de los tungstenos del centro histórico de Jerez, un grupo mayoritariamente conformado por mujeres de diferentes generaciones y posiciones étnicas y sociales bailan y jalean acompañadas de María Martínez y Lucía Aliaño al cante y Marcos de Silvia a la guitarra. Las palmas al compás resuenan en la plazuela donde se levanta una estatua dedicada a una figura icónica de la copla y la televisión: Lola Flores, nacida a escasos metros de este lugar. Cuando la pequeña Diana baila con su peto vaquero y su trenza estirada en el centro mismo del jaleo, su madre y sus tías se agitan de un modo tan poderoso que parece como si abandonaran en ese trance el recinto de su individualidad, el lugar de sus límites, de su diferencia.² Se entrelazan con y sostienen a Diana. El cuerpo individual se confunde, hasta cierto punto, con el cuerpo social. Como sucede en esta situación que acabo de describir brevemente y que comparto en el contenido audiovisual, la ritualidad comunitaria del flamenco implica que quien *florear* en solitario sea un cuerpo sostenido por las palmas y jaleos de quienes le acompañan. “Ole significa gracias, *I love you, thank you*. El jaleo flamenco es una energía que se expande, se extiende y es como una llama que debe alimentarse y que abraza a todos los presentes”³, me cuenta el bailar sevillano José Suárez “Torombo”. Durante mis filmaciones escucho la presencia persistente de estos jaleos: “¡Agüi! ¡Échale papas Lucía! ¡Arsa y toma! ¡Aire!”. En Jerez de la Frontera, incluso, se celebra la memoria de un cualquiera, de un palmero, el Bo, por la original inspiración de sus jaleos: “¡Viva

2. Ver a partir de 5’15”. <https://www.vimeo.com/716367632>. Password: algarab

3. Entrevista José Suárez “Torombo”, 21 octubre 2021.

Jerez, que es una mina de paraos!, ¡Fuego!, ¡Huye!, ¡Cógeme que me caigo!”, lo que nos introduce en los discursos críticos que se hacen explícitos a través de las *performances* rituales de la música, el baile y la fiesta.

Filmar y escribir sobre un mundo tan intenso e inmenso como las culturas del cante y el baile en Jerez de la Frontera nos sitúa ante el fluir de los símbolos condensados, densos y articulados, ante la práctica social de *performances* rituales cuya acción simbólica hace habitable el tiempo y genera sentidos de lo común capaces de cierta armonía y un ritmo compartido. En este caso, su utilización en el espacio público urbano dentro de una estrategia de participación y expresión comunitaria recrea una experiencia abierta y altamente indeterminada de producción de lo común que convierte calles y plazas en un lugar de enunciación y en un imprevisible escenario sin paredes. En cuanto ceremonia de expresión comunitaria, la ritualidad y la performatividad del flamenco implica procesos de incorporación y escenificaciones corpóreas que generan modos de saber y memorias colectivas. Autores como Periañez (2016) nos hablan precisamente de los vínculos de las expresiones artísticas con la cotidianidad como formas de relacionalidad social que incorporan una *epistemología del sentir situada* donde, desde lo oral y lo vivencial, en procesos de aprendizaje no institucionalizados ni formales, se crean y transmiten saberes y formas de estar en el mundo. Así considero que aparecería expresado en las palabras de Manuela Vargas, quien ha viajado desde Sevilla hasta Jerez para acompañar estas actividades. Aunque desde los ocho años comparte tablaos, escenarios y festivales con su abuela Paula, su tía Angelita, su padre Isidro o su esposo Eugenio, me asegura que “a mí nadie me enseñó a bailar. Yo bailo a mi forma y no sé qué voy a hacer hasta que lo hago, ¿sabes lo que quiero decir?”⁴

Durante la celebración del pasacalles flamenco se intercambia música por verduras, una forma de interactuar con el vecindario inspirada por la noción del trueque como instrumento metodológico en el “tercer teatro” de Eugenio Barba y el Odin Teatret. Antes de dejarse ver en las calles para bailar y cantar, muchas mujeres expresan palabras de vergüenza y pudor, en gran medida debido a que la apropiación espontánea y performativa del espacio público urbano formaría parte en los imaginarios compartidos de las estrategias de supervivencia de quienes, como Manuel “El Salmonete” y “El Lele”, se buscan la vida echando cantes y *pataítas* ante quienes estén dispuestos a detenerse frente a ellos. Cantar en la calle o en los tabancos y despachos de vinos a cambio de unas

4. Entrevista Manuela Vargas, 20 octubre 2021.

monedas es finalmente una estrategia finisecular en Jerez de la Frontera, una ciudad cuya estructura social dual es un *topos*, en el sentido retórico de un *lugar común*⁵.

La superación de estas reticencias iniciales y la alegre algarabía desatada por estas mujeres que bailan y jalean juntas en las calles de Jerez tiene un sentido evidente de apropiación del espacio público y de afirmación política en movimiento. La transgresión toma la forma de una alegre fiesta callejera, como si se celebrara una manifestación ritual de ciudadanía. Los cuerpos en movimiento (sexuados, generizados y racializados, es decir, excluidos del contrato democrático ilustrado) se expresan liberados de las narrativas y entramados discursivos que los subalterizan, controlan y vigilan. Turner planteaba que una cultura se hace consciente de sí misma y se expresa plenamente en el *performance* ritual y teatral, en su dialéctica entre el *fluir* y la reflexividad. Rituales y *performances*, finalmente, no solo “amplían, focalizan, ponen de relieve y justifican lo que ya es usual en [una sociedad]” (Peirano, 2001: 8, *Cit.* Bianciotti y Ortecho, 2013: 126), sino que también pueden poner las normas sociales en tensión, cuestionarlas y contribuir a su transformación. Cuando estas mujeres muestran a través del baile sus gramáticas corporales y sus procesos de socialización, su *performance* reitera un conjunto de “cintas de conducta” aprehendidas. Al mismo tiempo, cuando deciden apropiarse del espacio público y hacerse visibles bailando en la calle, su *performance* se convierte en un dispositivo de reproducción de formas y contenidos recuperativos/regenerativos, en un altavoz de discursos sociales y de género muchas veces silenciados y subalterizados, como plantean autoras como Jiménez Sedano (2015, 2018) y López Rodríguez (2020) en la línea de obras de referencia como las de Quintero (2009), Browning (1995) y Fraser y Muñoz (1997). La potencia crítica de los cuerpos en movimiento a través del baile también se puede fundamentar en que su performatividad no está separada de las esferas de la vida cotidiana, sino que existe

5. De manera muy resumida, esta dualidad se forma social e históricamente desde la separación entre los grandes propietarios agrarios beneficiarios de las conquistas castellanas de Al-Andalus, las empresas coloniales de la modernidad y los procesos desamortizadores del XIX por un lado y las clases populares y medias-bajas por otro. Lo anterior se vincula a un patrón específico de poder constituido mediante la subalterización de la alteridad y sistemas productivos propios de una “cultura de conquista”, que actúan a lo largo del tiempo como un “campo de experimentación” o una suerte de laboratorio de modernidades híbridas. En la actualidad, esta dualidad se resume en el hecho de que un tercio de la población jerezana sufre una situación de privación multidimensional como resultado del desempleo, la infravivienda y la pobreza cronificada, lo que geográficamente se expresa en una persistente división entre las áreas residenciales distribuidas al suroeste y al noreste de la ciudad. Según los datos extraídos del INE y tratados en el informe de 2019: *Jerez, ciudad socialmente catastrófica*, presentado por la Coordinadora Sur Existe, el Observatorio Ciudadano Municipal y la asociación de vecinos del centro histórico, en el suroeste se encuentran barrios como San Telmo, Federico Mayo, San Juan de Dios o el conocido como *el Titanic* de La Cartuja, con cifras oficiales de desempleo durante los últimos 30 años siempre alrededor del 35-40%, con dinámicas de pobreza cronificada y rentas medias durante el año 2018 que no llegaron a los 15.000 euros año/hogar y que cayeron hasta 10.000-11.000 euros año/hogar durante los años más duros de la reciente crisis financiera.

una continuidad entre ambas situaciones sociales (Williams, 2004, *Cit.* Jiménez Sedano, 2015).

Durante la jornada de filmación observo y converso con personas en situación de vulnerabilidad social y con ejecutivos de multinacionales, con niñas, jóvenes y abuelas, con payas y gitanas, con agentes sociales del barrio de San Miguel y con turistas del otro lado del mundo. Un horizonte de cuerpos diversos y heterogéneos que al bailar y celebrar en el espacio público urbano se liberan, al menos temporalmente, de las jerarquías asociadas a las posiciones étnicas, sociales y de género. Ofrecen de manera enérgica una manera de estar en el mundo que confronta y suspende las relaciones sociales predominantes entre el poder y la corporeidad. Sobre este punto, es un argumento recurrente el modo en que Victor Turner observó en los procesos rituales los atributos ambiguos y el momento antiestructura de los momentos de liminaridad, así como sus dinámicas de camaradería e igualitarismo, lo que le llevó a describir estas situaciones liminares del proceso ritual a partir de la noción relacional del “nosotros esencial” de Martin Buber (1994, *Cit.* Geist 2002: 147) como contextos privilegiados para la formación de *communitas*, gracias “a la experimentación de aquellos vínculos humanos que son esenciales y genéricos y sin los cuales no podría existir ninguna sociedad” (Turner, 1988 [1969]: 104).

Estos argumentos por descontado requieren matizarse y elaborarse más, pero quisiera introducir la discusión sobre el modo en que la naturaleza transgresora y la potencia política (muchas veces camuflada) de estas músicas danzantes en el espacio público urbano se sitúa en los descentramientos y los procesos de tensión que expresan, en los intentos implícitos o explícitos de romper y superar las dicotomías conceptuales características del intento *racionalizador sistematizador* de la modernidad/colonialidad. Empleo el término “músicas danzantes” para referirme a la reunión del canto, el toque y el baile, al “diálogo entre los agentes sonoros y los cuerpos danzantes” (Quintero, 2009: 55) donde además se quiebra la distinción entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo predecible y la sorpresa, entre la repetición y la invención, entre lo conceptual-elaborado-establecido y lo abierto a la improvisación, la espontaneidad y las formas comunitarias de celebración. Quintero nos habla de la lógica sistematizadora de la modernidad/colonialidad como “una tradición centrípeta” donde los cuerpos en movimiento gravitan hacia la sonoridad, donde armonías, ritmos, timbres y texturas son complementos a la creatividad individual de las melodías, y donde se establece una jerarquía descendente desde las autorías individuales hasta quienes interpretan sus composiciones, para llegar por último a unas audiencias fundamentalmente pasivas. La dominación de la composición sobre la improvisación, de lo verbal sobre lo corporal, de lo individual sobre lo colectivo, significaría también “el predominio de lo conceptual sobre los sentidos y las sensaciones; y de la mente, por consiguiente, sobre la naturaleza” (Quintero, 2009:54). Sin embargo, durante este pasacalles flamenco que termina con una *pataíta* por bulerías

experimentamos una apertura a la improvisación en cadena y a la participación de cualquiera, es decir, una serie de descentramientos sobre este desarrollo extraordinario y a la vez limitante del sistema de clasificaciones y denominaciones de la modernidad. Por ejemplo: una vecina lanza dos zanahorias desde su balcón y después embellece sus movimientos al agitar con la punta de los dedos su camisón, como si luciera una bata de cola flamenca. Manuel “El Salmonete” abandona los márgenes y ocupa el centro mientras se deja los nudillos y la voz al cantar “medias letritas” popularizadas por el Torta o el Capullo de Jerez. Una abuela acude con su silla plegable a la fiesta callejera y asiente con la cabeza y dice entre murmulos “ole” mientras observa a las criaturas de la escuela de Chiqui de Jerez expresar en sus gestos los doce tiempos de las bulerías ligadas. En esta multiplicidad de entrecruzamientos, desde la “alegre algarabía” de las bulerías, en las aperturas a las improvisaciones expresivas, métricas y musicales, me atrevo a plantear que se expresan y demarcan sentidos compartidos de pertenencia, es decir, de ciudadanía. Si las músicas danzantes “mulatas” afroamericanas que interesan al sociólogo boricua Ángel “Chuco” Quintero demostrarían el valor de la heterogeneidad y las diferencias, “la fuerza de las distintas maneras de expresar y sentir territorialidades y tiempos” (Quintero, 2009: 65), desde la comunicación cinestésica de los cuerpos, desde la alegría y el orden anti-orden de las músicas danzantes celebradas en el espacio público urbano, quizás se puedan ofrecer algunas anotaciones sobre el valor de la heterogeneidad a un mundo obsesionado con la idea de un solo principio rector centralizador.

CONCLUSIONES

Las dimensiones participativas y comunitarias de las celebraciones en clave flamenca que investigo, acompaño, filmo y comparto nos hablan de la invención multitudinaria de una tradición, de una formación social e histórica abierta, cambiante, múltiple y diversa. Las *performances* rituales del flamenco pueden ser estudiadas como un proceso social e histórico de hibridación y síntesis entre diferentes entramados culturales cuyas *formas en movimiento* son atravesadas por diferencias, desvíos e intervalos para formar parte de experiencias individuales y colectivas, combinando raíces sociales e históricas muy *localizadas* con intercambios y tendencias *globales* de hibridación y mestizaje, comercialización y patrimonialización, institucionalización y *massmediatización*.

Parece razonable plantear que para quienes participan de la ritualidad y la performatividad de este pasacalles y esta *pataíta* por bulerías en el espacio público urbano se recrea una cierta *communitas*, una dinámica sensorial, emocional y social que permite establecer y experimentar vínculos exteriores a las posiciones jerárquicas. Según afirma Giurchescu (2001: 114, *Cit.* Jiménez Sedano, 2018: 6, traducción propia) el baile tiene un poder unificador “para integrar a individuos de diferente afiliación social, política y étnica”. La conjugación de esta función integradora con el potencial transformador de “los

monstruos liminares” del rito pondría de manifiesto “la indeterminación subyacente al mundo culturalmente construido” (Geist, 2002: 59, *cursiva agregada*), es decir, una cierta reivindicación de las memorias y posiciones subalternas frente a los procesos de hegemonía social y cultural.

El uso del cuerpo y la *performance* ritual como vehículos donde se experimenta la superación de la ortodoxia y el miedo y donde se practica una *inversión de perspectiva* respecto al mundo de la separación y el poder nos puede informar de un pluralismo ontológico que observa otras centralidades y configuraciones frente a los dualismos jerárquicos y excluyentes característicos del sistema de denominaciones y clasificaciones de la modernidad/colonialidad. La recreación heterogénea y en más de una dimensión en *performances* rituales de cuestiones como la corporalidad y los roles de género, la identidad y la alteridad, el ritmo, el espacio o el tiempo, convierte a determinados elementos de su expresividad pública en un dispositivo de acción política donde, como sugiere Williams (2004), la liberación del espacio-tiempo y el empleo de la crítica y la corporalidad es intencional y significativa.

Mis hipótesis en construcción sospechan que algunas de estas prácticas heterogéneas de transgresión y celebración de *la creatividad de cualquiera* podrían ser consideradas como “artes de vivir en un mundo dañado”: procesos rituales y *performances* culturales son utilizadas en situaciones sociales determinadas para reparar y rehabilitar, al menos simbólicamente, los daños producidos por las fuerzas caóticas del Antropoceno, la colonialidad y el excepcionalismo falocéntrico.

En último término, no por paradójica deja de ser evidente que la construcción del costumbrismo nacionalista que cimenta las bases de la “españolada folklórica” de “coplas en la reja”, explotada hasta niveles estratosféricos por la dictadura franquista y por la estrategia de la “marca España” en el mercado de la globalización, descansa en buena medida sobre las herencias y memorias heterogéneas, mestizas y múltiples del mediodía peninsular, sobre las *performances* rituales de quienes están en las posiciones más periféricas y marginales de la modernidad desbordada. Las formas de eficacia simbólica y política de las *performances* rituales del flamenco también son reapropiadas por las lógicas institucionales predominantes en el siglo XXI dentro del paradigma orientado hacia la mercantilización de los bienes comunes y culturales de la mano de la internacionalización y financiarización de los sectores inmobiliario y turístico. En este contexto, la transformación en mercancías de las costumbres en común y las músicas danzantes del flamenco, su interpretación restrictiva como parte de una oferta de consumo cultural basada en lo pintoresco y lo singular, no deberían ocultar la parte quizás más sustantiva de sus significados y potencialidades, en cuanto a que son prácticas (re)generadoras de culturas públicas y sentidos de lo común.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ardévol, E. (1996) “Representación y cine etnográfico”. *Quaderns de l’ICA*, 10: 125-168.
- Auserón, S. (2021) *El ritmo perdido, El influjo negro en la canción española*, Madrid: Anagrama.
- Bianciotti, M. C., y Ortecho, M. J. (2013) “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo”. *Tabula Rasa: revista de humanidades*, 19:119-138.
- Browning, B. (1995) *Samba: Resistance in motion*. Oxford: Westview Press.
- D’Angelo, A. (2010) “La experiencia de la corporalidad en imágenes. Percepción del mundo, producción de sentidos y subjetividad”. *Tabula Rasa: revista de humanidades*, 13: 235-251.
- Ferrarini, L. (2017) “Embodied representation: Audiovisual media and sensory ethnography”. *Anthrovision*, [Online], 5.1 | 2017, Online since 30 June 2017, connection on 02 May 2020. URL: <http://journals.openedition.org/anthrovision/2514> ; DOI : 10.4000/anthrovision.2514
- Fraser, C. y Muñoz, J. E. (1997) “Rebellions of everynight dance” en Fraser y Muñoz (Eds.) *Everynight life: culture and dance in Latin/o America*, Durham: Duke University Press, pp.11-43.
- Geist, I. (2002) “Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro” en Geist, I. (Comp.) *Antropología ritual. Victor Turner*, México: INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 145-188.
- Haraway, D. (2019) *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Trad. Jorge Fernández Gonzalo. Holobionte Ediciones, Barcelona.
- Jiménez Sedano, L. (2015) “Reguetón típico de Marruecos: formas de afirmación política de las niñas a través del baile”, *Cuadernos de Trabajo Social*, 29(1): 73-81.
- Jiménez Sedano, L. (2018) “Dancing with children in the field: on the relevance of embodied knowledge and its methodological consequences”. *Ethnography and Education*, 14: 4, 498-511.
- López Rodríguez, F. (2020) *Historia queer del flamenco*, Barcelona: Egales.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Barcelona: Paidós

Periáñez Bolaño, I. (2016) “Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes”, *Revista Andaluza de Antropología*, 10: 29-53.

Quintero, Á. (2009) *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*, Madrid: Iberoamericana

Rollwagen, J. R. (1995) “La función de la teoría antropológica en el cine etnográfico”, en Elisenda Ardévol Piera, Luis Pérez- Tolón (Coords.) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada: Diputación Provincial de Granada, pp. 325-362

Russell, C. (1999) *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*, Durham and London: Duke University Press

Sheets-Johnstone, M. (1998) *The primacy of movement*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.

Rosaldo, R. (1989) *Culture and truth. The remaking of social analysis*. Beacon Press.

Turner, V. (1988 [1969]) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Trad. de la editorial revisada por María Beatriz Galán, Madrid: Taurus Alfaguara.

Williams, D. (2004) “Functional explanations” en Williams, D. *Anthropology and the dance, ten lectures*, 2nd edition, Oxford: Marston Book Services Limited.