

# El jaleo como relación: materiales para pensar el jaleo

Ángel Luis Lara

*Doctor en Sociología*

*Profesor de Estudios Culturales en la State University of New York, College at Old Westbury*

---

Tomando como punto de partida su condición de estudiante de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba, el autor propone un recorrido analítico por la praxis del jaleo que aborda cuestiones como la cualidad de dicho fenómeno en tanto que relación social, su relevancia imperceptible en la configuración de la singularidad de los cantos flamencos, el tipo de saberes que implica o el concepto de tiempo que le resulta propio. Al mismo tiempo, el texto ofrece claves para pensar la figura del aficionado en el campo flamenco, así como pistas y fuentes para seguir indagando en las veredas genealógicas de dicho fenómeno.

---

*Palabras clave:* jaleo; jaleo; relación social; saber dionisiaco; aficionado; *kairós*; opacidad.

---

Departing from the author's position as a student of flamencology at the University of Córdoba, this article offers an analytical journey through the praxis of *jaleo* (cheer on), addressing issues such as its character as a social relation; its imperceptible relevance in the configuration of the singularity of Flamenco cantes; the type of knowledge that *jaleos* imply; or the concept of time needed to understand the practice of *jaleo*. This article also offers some key notions to analyze the figure of aficionado as a *sui generis* type of fandom which is typical of Flamenco, as well as diverse possible sources to keep investigating the genealogy of the Flamenco phenomenon.

---

*Keywords:* *Jaleo*; *jaleo* (cheer on); Social Relation; Dionysian Knowledge; Flamenco *aficionado*; *Kairós*; Opacity.

## 1. Introducción

---

El presente artículo parte de una experiencia de desterritorialización. Si todo conocimiento posee siempre un carácter situado (Haraway, 1988), es decir, implica una posición concreta desde la que se construye y se enuncia, este texto se localiza en el curso de una experiencia de desacomodo: un profesor que escribe desde la condición de estudiante. Un supuesto experto académico en algo que, vistiendo la piel del aficionado, compone sobre otra cosa de la que no sabe. Desde hace más de una década soy profesor universitario. Y desde hace unos meses soy también alumno de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba. Lo que propongo en estas páginas emana del espacio liminar que se abre entre esas dos condiciones. No obstante, manteniendo abierto el transcurso sistemático de uno a otro lado, el texto asume la posición de alumno como lugar fundamental del ejercicio de mirada y enunciación que propone. “Alumno” a partir del nexo etimológico que le concede sentido originario al término: aquel que es alimentado y, como el recién nacido, participa del vínculo desde el aprendizaje, la observación y la escucha<sup>1</sup>. Es esa bisoñez, precisamente, la que anula por completo la posición de experto. Se trata, por ello, de una palabra

---

<sup>1</sup>Dice Horacio (*Epístolas* 1, 4): «Quid voveat dulci nutricula maius alumno, quam sapere, et fari posse quid sentiat?» [«¿Qué más puede ansiar una nodriza para su adorado niño, si es capaz de pensar y de exponer su pensamiento?»] (Horacio, trad. en 2008, p. 239)].

desautorizada, pero no deslegitimada. Sin poseer autoridad alguna en la materia, se impulsa a partir de la legitimidad sensible del aficionado. Qué liberación pensar y escribir sin autoridad.

Desde esta premisa, lo que sigue es una propuesta de vereda por el sentido de la praxis del jaleo en los mundos de los cantes flamencos. A partir de mi experiencia como estudiante de ese hemisferio de la cultura popular, compartiré algunas reflexiones que basculan, entre otras cosas, sobre el tipo de vínculo que la práctica del jaleo implica, la cualidad de su tiempo, el tipo de saberes que produce o la densidad de su aparente misterio. Para ello, tomo una de las clases del curso en flamencología del que participo en la Universidad de Córdoba. Se trata, precisamente, de una sesión que versó sobre los jaleos. Viajando a lugares que se hallan mucho más allá de lo expuesto en ese encuentro, el texto utiliza lo expuesto por la docente que impartió esa clase como punto de partida y mapa para un posible recorrido analítico. Mi agradecimiento a Eva Calero, mi profesora aquel día, por la generosidad con la que nos compartió su investigación y su conocimiento.

## 2. De lo hologramático a la caosmosis: el jaleo como las especias en un guiso

Cuando el aula de una institución de educación superior se abre al protagonismo de investigadoras jóvenes, se está poniendo sobre la mesa una declaración de intenciones. «Queremos dar voz y cabida no sólo a personas con un largo trecho ya recorrido, sino a aquellos que están empezando», explica David Pino<sup>2</sup>. Hay coherencia supina entre la apuesta de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba que expresa su director y el contenido de la actividad de esa tarde. Se va a conversar acerca de la investigación sobre el arte de jaleo a partir del trabajo de una joven aficionada al cante. Por los dos lados, objeto y sujeto de la clase de ese día, la propuesta resulta congruente con la posición epistemológica compartida por David: alguien todavía pequeño va a versar sobre lo más pequeño, aquello de lo que normalmente no se habla, a lo que no se mira. «La propuesta es la de acercarnos a los jaleos desde nuestra parte más profunda, no desde la vista, que tantas veces nos nubla», dice Eva Calero para arrancar su propuesta de viaje. Es joven, investigadora y aficionada de Aguilar de la Frontera, pero también es una mujer músico, graduada en la especialidad de Violín y en Flamencología, matrícula de honor además en las especialidades de Viola y Música de Cámara. Es joven y llega sin hacer ruido, pero lo aterriza con una maleta llena de saberes. También de pasión por aquello sobre lo que investiga. «Puede que los jaleos sean un elemento menor, pero contribuyen a dotar de singularidad al acto flamenco», señala Eva. En sus palabras resuena una premisa metodológica que destila una posición existencial: toda parte, por insignificante que parezca, posee información acerca de la totalidad en la que se inscribe. Ese modo de comprender, que concede relevancia infinita a lo más pequeño, se llama *fractal* u *hologramático*. Y parece inventado para la construcción de saberes en el campo flamenco: nada es entendible en ese *multiverso* sin el papel decisivo de lo aparentemente diminuto. Si toda genealogía realista del campo de lo jondo se enreda sobre todo con seres humanos y modos de vida invisibilizados, es decir, subalternizados y empequeñecidos, el cúmulo de elementos que conforma la riqueza expresiva del mencionado campo resulta un inventario interminable de pequeños tesoros entrelazados. Como en la narrativa cinematográfica de Berlanga y Azcona, el protagonismo tiende a lo coral en lo tangible y cada escena constituye una multiplicidad de actos y detalles que para los sentidos carecen de jerarquía. Al igual que ocurre con el memorable retablo

<sup>2</sup>Nacido en Puente Genil (Córdoba) en 1972, David Pino es cantaor. Desde 2019, dirige la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba. Premio por soleá en el Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión en 2003 y Premio Nacional en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba en 2007, entre otros muchos galardones.



polifónico que compone la película *Plácido* (1961)<sup>3</sup>, cuando sienta un pobre a la mesa, plagando de pequeños detalles su delación de la moralidad compasiva de cuño franquista, la estampa de un cuadro flamenco regala una situación en la que protagonistas y secundarios relativizan en la práctica de lo real toda jerarquía, subrayando con su hacer común una sinergia que, para ser cabal, requiere de la importancia etérea de lo más imperceptible. Si quieren un ejemplo sin cuadro pero con hondura superlativa, échenle un vistazo a ese episodio de *Rito y geografía del cante* en el que María la Sabina pone a temblar la fragua de Santiago Donday con unos fandangos por soleá: en segundo plano, como escuchador custodio, se estremece un José Sánchez que no sabe a qué agarrar su sentimiento, dando palmas, golpeándose la pernera, rompiéndose en un jaleo o secándose las lágrimas de los ojos como si buscara una salida del purgatorio, tan sumamente protagonista de ese instante como la mujer que canta<sup>4</sup>.

«Los jaleos son igual de importantes que las especias en un guiso», propone Eva Calero con talante didáctico. Y entonces, como quien remueve la tapa de un caldero, comienza a compartirnos la travesía investigadora que ha recorrido por la vereda de los jaleos flamencos a partir de su exploración de fuentes secundarias, comenzando por los diccionarios: «Jalear: animar con palmas, ademanes y expresiones a los que bailan y cantan», dice el léxico de la Real Academia de la Lengua Española. Esa es la premisa para un viaje que, para empezar, se enreda en la propuesta del jaleo como elemento catalizador enunciada por el investigador Manuel Naranjo a partir de su indagación de lo que en las tabernas andaluzas del siglo XVII se conocía como «palabrillas de jalea», expresiones y ademanes con los que se animaba en la fiesta, cuyo rastro alcanza los pretéritos pliegos de cordel y, posteriormente, ya como jaleos propiamente dichos, habita en un texto de 1815 que lleva por título *Los gitanos* (Naranjo, 2002). Sobre esta base histórica, el investigador de Jerez de la Frontera se ocupa en una categorización de jaleos y jaleadores, dotando la comprensión del pasado y del presente del evento flamenco de una visión integral que incluye por igual a cantaores y cantaoras, bailaores y bailaoras, tocaores y tocaoras. También escuchadores y escuchadoras, pues los públicos son igualmente ingrediente activo del acontecimiento. En su taxonomía de jaleos, Naranjo destaca aquellos con referencia familiar («¡Viva tu madre!»), los de sentido toponímico («¡Viva Málaga!»), los de atención («¡Mira!»), los religiosos («¡Viva Dios!») o los que denomina, haciendo uso de un calificativo ciertamente objetable, jaleos «de raza» («¡Ole los gitanos!»).

Pegadas a su curiosidad investigadora, las indagaciones de Eva se topan enseguida con Manuel Machado, quien estableciera una comparación entre la acción de jalear y la actividad del coro en la tragedia griega, pues según apuntara el poeta y dramaturgo sevillano el coro actúa como jaleador del infortunio clásico. Esta referencia a la dramaturgia de la antigüedad helena rebota, mucho más allá del mayor de los hermanos Machado y de la tarea investigadora concreta que nos comparte Eva Calero, en la obsesión de Nietzsche con el drama musical griego en la etapa final de su pensamiento. El análisis propuesto por el alemán resulta un telescopio por el que, inutilizando la objetiva distancia del tiempo, se atisba hasta qué punto «aquella genuina tragedia de la Antigüedad, la obra de arte de Esquilo y de Sófocles, ha sido inoculada al arte moderno de un modo arbitrario», como señalara textualmente el propio Nietzsche (1872/2004, p. 206). Y la óptica de ese telescopio del devenir artístico también alcanza al flamenco. Porque si el abolengo de los cantaores y las cantaoras no tiene porqué constituir necesariamente una estirpe, si pone

<sup>3</sup>83 min. Productora: Jet Films. Dirección: Luis García Berlanga. Guion: Rafael Azcona, José Luis Colina, José Luis Font y Luis García Berlanga.

<sup>4</sup>Episodio: “El fandango”. Fecha de emisión original: 11/12/1971. Extracto al que nos referimos: entre los minutos 21’58” y 24’11”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KYndTBG1EIQ>.

garganta a una *voz común*<sup>5</sup> que canta el infortunio, como antes lo hiciera el coro. Un cante cargado de historicidad, sí, pero cuyos jaleos recuerdan una y otra vez el vitalismo *transhistórico* de un canto que, de un modo u otro, termina siempre por expresar el drama. Ese que, como propuso el filósofo alemán antes de enloquecer, revela una condición paradójica que se aleja de lo que el propio nombre “drama” sugiere.

Porque si es obra de Nietzsche haber borrado toda imagen armoniosa del mundo antiguo, descubriéndonos en la cultura griega clásica el conflicto entre dos espiritualidades confrontadas, dionisiaca la una y apolínea la otra, no es menos cierto que en la evolución del canto popular heleno el pensador identificó la realización de un equilibrio entre esas dos inclinaciones vitales. Ese equilibrio a modo de aleación es, precisamente, el que funciona para el germano como clave sustancial del ethos artístico en nuestra cultura o, como propondrá Félix Guattari muchos años más tarde, la condición para cualquier acto de creación (Guattari, 1992). ¿No les suena esta argamasa entre polaridades a material propio del devenir jondo? Si la respuesta es no, les propongo algo: agarren una silla de madera y siéntense en cualquier calle de La Puebla de Cazalla a lazar el eco de una letra grave y dolorosa de Francisco Moreno Galván poseída por el compás aligerado, originalmente festivo e inequívocamente luminoso, de un mirabrás. Dionisiaco y apolíneo, aceituna recién cogida en azúcar de caña. Como ese cante que lleva por título “Con mil suores” y en el que José Menese pregona: «Yo andaba pegando / bocaos al aire, / unas veces de rabia / y otras de hambre»<sup>6</sup>. Guattari lo llamaba *caosmosis*: hacer nacer de la catástrofe un portal al cosmos.

Y ese portal se apoya en cimientos, cruciales y mínimos al mismo tiempo, como los jaleos. Así nos lo recuerda Eva Calero regresando a Manuel Machado (1922, p. 120):

*Una fiesta se hace  
con tres personas:  
uno baila, otro canta,  
y el otro toca.  
Ya me olvidaba  
de los que dicen ¡Ole!  
y tocan las palmas.*

Con esta conocida cita comienza Anselmo González Climent el capítulo dedicado a los jaleos en su clásico *Flamencología* (1964). Definidos como «expresiones de oxigenación artística, de plenitud humana», constituyen para el estudioso doblemente porteño material fundamental en el flamenco. Por un lado, porque en ellos «se descuelgan las síntesis más extraordinarias del ingenio flamenco», agudizado por la competencia horizontal entre jaleadores. Por otro lado, porque la acción de jalear democratiza la experiencia flamenca al funcionar como activación del auditorio, siempre y cuando los públicos que escuchan sepan cuál es el momento exacto en el que se mete un “ole”. Es aquí, pienso yo, dónde el jaleo, rompiendo la cuarta pared, amortigua con un matiz su capacidad democratizadora y de integración: si no se poseen determinados saberes no se puede jalear. No hay, sin embargo, talante autoritario alguno en esta cualidad irrenunciable de los jaleos. Se trata, más bien, de una ecología de la comunicación y de la convivencia: funcionan como dispositivo que impide el ruido mientras se defiende el sentido.

Para ahondar en la importancia del jaleo como dispositivo de sentido, precisamente, la investigadora Eva Calero echa mano del bailar y palmero José Suárez, bautizado por Farruco como *el*

<sup>5</sup>Decimos común y no universal. A diferencia de lo universal, que existe en cada miembro de la especie de manera aislada, lo común es aquello que se da únicamente en la relación, en el “entre” que nos une y nos separa (Illuminati, 2009, p. 53).

<sup>6</sup>Disco: *Cantes de José Menese*. Año de publicación: 1965. Discográfica: RCA VICTOR.



*Torombo* cuando tenía nueve años. «Debe ser como la jalea de la miel, real», defiende el sevillano. Acompañando ese juego de palabras con una insistencia en que los jaleos y las palmas tienen que salir del corazón, el bailar nos recuerda que la palabra sentido comparte raíz con el verbo sentir. «Son la *pringá* del guiso. La parte más humana, el calor, la compañía. Hacer un espectáculo sin sus palmeros es dejar al guiso soso. Pero hay algo peor: poner palmas pregrabadas en un buen disco. Eso es como hacer un potaje y echarle patatas del McDonalds», expresa en una entrevista publicada en el diario *ABC*<sup>7</sup> que debería tatuarse todo devoto pagano del santísimo jaleo y de la bendita caosmosis flamenca. «El público ya no dice ole, dice guau», se queja irónico, para vestir después su amargura con una sabiduría cuyo origen resuena en el firme derruido de las fraguas y en el eco viejo de las vasijas: «Somos pueblo y tierra, sufrimiento y alegría, papas de Sanlúcar, ¿entiendes? Estaría bien enseñar a los chiquillos de la calle, los que lo llevan dentro, la raíz, lo natural... A los que tienen ADN, pero no DNI. Diré algo: el creador de la soleá de Alcalá, Joaquín el de la Paula, pelaba borricos. Nació debajo del castillo, pero nunca buscó entrar dentro. Sin embargo, el festival hoy se celebra en ese castillo. Algo está mal». Lo dice el Torombo, un artista de los pies a la cabeza que siempre que se lo piden comparte su arte con los chavales de Las Tres Mil Viviendas, enclave de fatigas y creatividad a partes iguales.

Pero el viaje que nos ha propuesto Eva Calero no se detiene en el Polígono Sur sevillano. Enseguida se deja llevar por la periodista Clara de la Flor y por Cristina Cruces Roldán, catedrática de Antropología de la Universidad de Sevilla, quienes le sirven para entornar una puerta etimológica de carácter retrospectivo y una ventana analítica desde la que se vislumbra la posibilidad de una antropología y una sociología del jaleo. Por la cancela de lo pretérito se arrima el cántaro del entendimiento de lo jondo al ingrediente sefardita de la cultura andalusí, estableciendo una posible relación entre el vocablo castellano “jalear” y la expresión “jalel”, a la que se le atribuye el significado de “animar” en lengua hebrea (de la Flor, 2011), o “hallel” –término también del hebreo que significa “alabanza”–, palabra que da nombre a una combinación de salmos que son cantados en voz alta como parte de un ritual festivo judío celebrado en la primera noche de Pésaj, conmemoración de la liberación del pueblo hebreo de la esclavitud de Egipto<sup>8</sup>. El término resulta la raíz de la palabra “aleluya” o “halleluyah”, una exclamación bíblica de júbilo presente en las Sagradas Escrituras y que forma parte de la práctica litúrgica tanto en el judaísmo como en el jaleo. Aunque indemostrable mediante residuo arqueológico alguno, “jalel” establece una conexión lingüística con “jaleo” a la que cabría atribuir una eventual utilidad genealógica dada la aparente concordancia de sentido entre vocablos, así como el vínculo establecido desde el campo de la investigación social entre germen vetusto del cante flamenco y tradición del canto almuédano y sinanogal<sup>9</sup>.

### 3. El jaleo como relación social

Es Cristina Cruces Roldán, no obstante, quien ayuda a pensar los jaleos más allá de la pregunta acerca de su posible origen, aportando su mirada de científica social para, proponiendo una perspectiva analítica que bucea en las relaciones sociales, aterrizar la comprensión del fenómeno flamenco en un devenir marcado por la distinción, nunca dicotómica y tantas veces híbrida, entre su valor de uso cultural y su valor de cambio como mercancía (Cruces Roldán, 2014a, p. 828). En este territorio analítico, cuando el aficionado y la aficionada entran en contacto con la práctica de jalear, ya sea tanto a través de la visión y la escucha silenciosa de los que actúan,

<sup>7</sup>Ybarra Ramírez, 2020

<sup>8</sup>Recuperado de <https://www.jewishencyclopedia.com/articles/7109-hallel>.

<sup>9</sup>Sobre este asunto, véase Streingress (2005, pp. 99-108).

como de su participación directa mediante la enunciación puntual jaleadora, su experiencia se sujeta mayoritariamente a contextos mercantilizados en los que, como hemos apuntado en páginas anteriores, el jaleo contribuye a debilitar las relaciones impersonales y jerárquicas, convirtiéndose en una suerte de fórmula de *ficción expresiva*, tal y como propone Cruces Roldán (2014a):

Un familismo más o menos ficto se extiende tanto a los momentos escénicos como al trato directo personal y, sobre todo, personalizado, a pie de tablas. En las representaciones teatrales, es código compartido el lanzar frases dirigidas, personalizadas, interjecciones y jaleos de ánimo a los artistas (el *ole* propio), solicitar o recordar estilos, personas, lugares, tocar las palmas a compás, o realizar llamadas e interpelaciones directas al escenario (p. 829).

Esta abolición formal del orden jerárquico encuentra en la fenomenología del espectáculo flamenco momentos en los que, con la práctica de jaleo jugando su papel junto a otros elementos expresivos, la relación social con el público y el papel activo de éste redoblan su intensidad:

Cualquier espectáculo flamenco remata, casi preceptivamente, con su correspondiente “patá por bulerías”. Acaso por unos minutos, se ofrece aquí al público la posibilidad de convivencia ritual ya desinhibida de las formalidades del guión, con la coparticipación en términos de igualdad de cuantos han aparecido a lo largo del espectáculo. Los guitarristas bailan, los bailaores cantan, las figuras dejan paso a los secundarios, y la frontalidad propia de la *performance* consumida se vuelve circularidad interna a la *performance* vivida. Ahora, imaginariamente, los artistas actúan para ellos. Invitan a bailar al cliente en los pequeños recintos de tablaos turísticos. Y el público disfruta así de una comunicación espontánea perfectamente calculada (Cruces Roldán, 2014a, p. 829).

Y es en esa comunicación intensificada donde se subraya algo que se activa a lo largo del conjunto de la escenificación flamenca: la cualidad del jaleo como artefacto de relación social que ayuda magistralmente a entender el significado sociológico del propio concepto de relación social. Ya sea por la vía de la forma mercancía, es decir, de la conversión de la praxis flamenca en trabajo<sup>10</sup>, como mediante el vínculo entre artista y público o las interacciones internas al propio elenco, el jaleo opera en tanto que dispositivo expresivo en un ecosistema de carácter eminentemente relacional. Jalear no solo implica una relación, sino que la constituye y, en ese proceso, posibilita la conversión del público en aficionado, sujeto central en el mundo flamenco que, lejos de preexistir a la relación con el cantaor o la cantaora, requiere para su existencia de la expresión de sus saberes en el curso de dicha relación, metiendo un jaleo donde corresponde, por ejemplo. Ese carácter constitutivo del sujeto es, precisamente, la cualidad que debe presentar una relación social para ser considerada como tal. El sociólogo francés Philippe Zarifian lo explica recurriendo a la diferencia entre dos términos en su lengua materna: *rapport* y *relation*, que compartiendo significado (relación, vínculo) difieren en su sentido. Dice Zarifian (2012) en su estimulante *Sociologie du devenir*:

En un *rapport* no hay puesta en relación de elementos, de individuos, de protagonistas, que preexistirían y que “entrarían en relación” en una situación dada. [...] Lo que dice el concepto de *rapport* es otra cosa más fuerte y exigente: es en el *rapport* donde los protagonistas se producen y se engendran. No preexisten nunca. No existe un “antes” y un “después” del *rapport*, sino un “mientras tanto” que resulta inmanente (p. 87)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup>Para un análisis de la praxis flamenca como trabajo, véase Cruces Roldán (2005. pp. 97-124).

<sup>11</sup>La traducción es nuestra. Dejamos sin traducir el término *rapport* por carecer en castellano de una palabra con la que marcar su diferencia con el vocablo *relation* en lengua francesa.



Y el sociólogo pone el ejemplo de las relaciones laborales: «Los trabajadores asalariados no entran en el *rapport* capital-trabajo, sino que son constituidos por el propio *rapport*, al que ellos mismos dan vida» (p. 88).

Siguiendo este razonamiento, es la inmanencia del jaleo, entre otros dispositivos y prácticas, la que posibilita a la persona coparticipar en la articulación de una relación en la que, desplegando sus saberes, se torna en aficionado o aficionada.

Sin embargo, amén de aterrizar la práctica flamenca en el tejido de las relaciones sociales, la propuesta analítica transversal de Cristina Cruces Roldán enfatiza la importancia artística de los jaleos, que reside en su eficacia musical a la hora de intervenir en los efectos del contratiempo y la síncopa, y cuyo protagonismo ha ido ganando enteros históricamente hasta haber consolidado desde hace décadas un cuerpo de profesionales especializados en su producción escénica del jaleo (Cruces Roldán, 2012, p. 233). Esta especialización en la praxis de los jaleos, no obstante, no solo caracteriza al artista, sino que determina la transición de la posición de público a la de aficionado en aquellas personas que asisten a las escenificaciones flamencas. A través de los jaleos que expresan los públicos, los artistas son capaces de reconocer quienes son entendidos y quienes no lo son, es decir, qué personas poseen los saberes necesarios como para ser realmente considerados como aficionados al canto. Una de las cuestiones más interesantes de este fenómeno tiene que ver con la cualidad de la afición en el flamenco. Transferido originalmente el término desde el campo taurino, su significado ha pivotado generalmente sobre el terreno emocional, colocando en su centro las pasiones. Según Gerard Steingress (2005),

La afición expresa, sobre todo, una relación emocional [...] el significado del término “afición” indica una relación socialmente definida y culturalmente limitada de una persona o de un grupo de personas (los “aficionados”) hacia un objeto común de interés pasional (p. 16).

A la sombra del arte de jaleo, sin embargo, la composición de la imagen completa del fenómeno aficionado en el flamenco requiere de una redefinición de esta concepción tradicional de la afición: son los saberes que se construyen y expresan acerca del canto flamenco los que posibilitan la constitución del aficionado. Saberes, no obstante, que no desplazan del centro de la experiencia a las emociones, sino que las incorporan como elemento irrenunciable en la producción de conocimiento y comprensión del fenómeno flamenco. A lo que asistimos, pues, es a un salto epistemológico reseñable al que hemos llegado a través del arte de jaleo, es decir, de su *saber-hacer*: se trata de un modo de saber cercano a lo que el sociólogo Michel Maffesoli (1996) llama *razón-sensible*, *pensamiento orgánico* o *saber dionisiaco*, categorías con las que define una forma de razonar ligada a la experiencia y un tipo de saberes de carácter empírico que, más allá del simple conocimiento racional, toma en consideración todos los aspectos de la vida. Una modalidad del conocer, revelada en nuestro caso a partir del arte de jaleo, que difiere de la inclinación nomológica propia de un conocimiento científico obsesionado con la producción de leyes universales, y más próxima a lo que el senegalés Léopold Sédar Senghor (1993) nombró como *razón-abrazo* a la hora de explicar la episteme ligada a su manera de entender la negritud:

Mientras que la razón discursiva, la *razón-ojo* del blanco, se detiene ante las apariencias del objeto, la razón intuitiva, la *razón-abrazo* del negro, por encima de lo visible, llega hasta la realidad profunda del objeto para captar su sentido, más allá del signo (p. 18).

Y dice también:

Es en su subjetividad, en la punta de sus órganos sensoriales, donde él descubre al Otro. [...] Sujeto y objeto son aquí dialécticamente confrontados, en el alma misma del conocimiento, que es acto de amor. «Pienso luego existo», escribía Descartes. [...] El Negro-Africano podría

decir: «Siento al otro, danzo con el otro, luego existo». Porque danzar es crear [...] Es en todo caso, el mejor modo de conocimiento (Senghor, 1959, p. 255).

Díganme si no resuena aquí la cualidad del conocimiento que requiere la práctica de jalear y que, a partir de la presencia de lo sensorial y de las pasiones, anida de algún modo en la naturaleza del fenómeno aficionado en el cante flamenco. No por casualidad, los modos de saber asociados con el jalear se conectan con una negritud que en el flamenco, como en el caso del conjunto de la cultura popular andaluza y peninsular, ha sido y es meticulosamente ocultada en los relatos dominantes, como acontece igualmente en el ámbito general de la historiografía española. Quienes quieran entender y explorar la posición indeleble de la negritud en los mimbres de las formaciones culturales anteriormente mencionadas, pueden empezar por acercarse a la noción de “Caribe afroandaluz”, propuesta por el antropólogo mexicano Antonio García de León en su completísimo y maravilloso estudio *El mar de los deseos: el Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* (2016). Igualmente, pueden empaparse del influjo negro en la canción española sumergiéndose en el estupendo *El ritmo perdido* (2015), que recoge la minuciosa investigación al respecto del músico y doctor en filosofía Santiago Auserón. También les aconsejo que le pregunten al antropólogo y músico Raúl Rodríguez Quiñones acerca de los archivos sonoros y las travesías investigadoras que habitan en su disco-libro *La raíz eléctrica: AntropoMúsica creativa de los cantes de ida y vuelta (II)* (2017). Y para completar el viaje con una visita al ámbito audiovisual, resulta recomendable el visionado de la película documental *Gurumbé: canciones de tu memoria negra* (2016), escrita y dirigida por Miguel Ángel Rosales<sup>12</sup>. En todos esos materiales, derrotando al discurso nacionalcatólico de verdad y a las hechuras explicativas impuestas por la colonialidad, la negritud desvelada rebota en la reivindicación serena de la opacidad que hiciera el maravilloso Édouard Glissant en su *Poética de la relación*: lo opaco, como el flamenco con su negritud dentro, no es encierro dentro de una autarquía impenetrable, sino existencia en una singularidad irreductible. Una opacidad que, como indica el propio escritor antillano, es capaz de coexistir, converger y obrar tejidos (Glissant, 2010, p. 190).

#### 4. El ole y su misterio

En esa opacidad, entre la razón-sensible y la razón-abrazo, si hay un jaleo que se dice que brota de dentro, o sea, de lo emocional-pasional, ese es el “ole”. Por eso la investigadora Eva Calero nos comparte la necesidad de perderse por la vereda de este concreto jaleo por antonomasia, contándonos que en ese sendero se ha topado con una vieja grabación en la que, antes de que Porrina de Badajoz y Paco de Lucía se abracen por fandangos, el propio jaleo nos habla por medio de una voz en *off*:

Yo soy el ole. Soy la participación del que escucha y formo parte de esta liturgia como un elemento más. Cuando yo salto al aire, un eco caliente envuelve el alma del artista precipitándolo en la búsqueda de nuevas emociones. La oportunidad en el ole es uno de los grandes problemas del que quiere aprender a escuchar flamenco. No hay nada más difícil, dijo alguien, que colocar un ole a tiempo. Y es cierto.

Eva Calero no lo cuenta, pero esa grabación pertenece al programa televisivo *Flamenco, una antología del cante y el baile andaluces*, producido por RTVE en 1964. La serie fue rodada por entero en cine, traducida al inglés y al árabe, y galardonada con el segundo premio en la categoría de programas musicales en el festival de televisión que en aquellos años se celebraba en la ciudad

<sup>12</sup>72 min. Productora: Intermedia Producciones





neoyorquina de Buffalo. Llama la atención su versión en lengua árabe, por aquello del poso andalusí y la miga arábigo-andaluza identificables en la composición cultural que anida en el complejo *sincretismo transhistórico* que se escucha en lo flamenco<sup>13</sup>. Amén de ecos en la revista *Tele-Radio*, órgano escrito del ente público RTVE en ese tiempo, la hemeroteca nos ofrece un artículo en el pretérito diario *Ya* que anunciaba el inicio de las emisiones del programa:

Mañana a las doce de la noche, escucharán la *Tocata y fuga* de Juan Sebastián Bach. Será una forma gloriosa de abrir la primera página de esa antología del cante y del baile andaluces que acaba de producir TVE (Gamboa, 2007, p. 136).

Qué contraste entre la pomposa solemnidad clásica con la que se abre la retransmisión, que daría para reflexionar una y mil páginas, y el horario intempestivo que se le reserva en la parrilla televisiva de aquel momento.

Pero volvamos al “ole” y a la voz en *off* que nos lo expresa en el vetusto espacio televisivo reseñado. A modo de ese maestro de escuela de la irreplicable *Amanece que no es poco* (1989)<sup>14</sup>, quien se viera obligado a dictar a sus alumnos estupefactos una batería de preguntas de examen sobre el tema de las ingles, podríamos resumir lo expresado por la voz en *off* de la siguiente manera: «El ole y la participación del que escucha. El ole y la liturgia. El ole y la dificultad. El eco caliente del ole. El ole como problema. El ole y la oportunidad». Densidad de un material, diminuto y disuelto, que vuelve a subrayar su presencia en cuestiones de relevancia. Porque lo que hace del jaleo un arte clave en el flamenco es, entre otras cosas, su relación vital con el *Kairós*, por volver al mundo antiguo griego, es decir, su función invocadora de un tiempo cualitativo que nombra el lapso concreto en el que algo resulta oportuno. En aquella Grecia, vivían tres concepciones del tiempo. Aión nombraba la intensidad en la vida humana. Era diferente de Chronos. Si Aión era la duración, Platón explicó Chronos como «la imagen en movimiento de la eternidad (aion) que se mueve de acuerdo con el número» (Plato, trad. por Lamb, 1925, p. 37). Más tarde, Aristóteles definiría Chronos como «el número del movimiento de acuerdo con el “antes y el después”» (Aristotle, trad. por Hussey, 1983, p. 45). Se trata del tiempo lineal medido y ordenado por los relojes y los calendarios. Kairós implica otra concepción del tiempo. Ni Aión ni Chronos. Kairós es el tiempo de la oportunidad, el exacto momento propicio para algo, el tiempo cualitativo de la ocasión, el instante adecuado u oportuno (White, 1987, p. 13). Por eso en la mitología griega Kairós es el dios de la oportunidad. Y el jaleo, su apóstol.

Una dimensión cualitativa en la que, amén de enfatizarnos la envergadura vital de aprender a escuchar, el eco caliente del jaleo insiste en declararnos su naturaleza relacional. De ahí que antes lo hayamos definido como relación social, como ya hiciera una desconocida estadounidense llamada Mariana Maduell, quien a finales del siglo pasado compuso una tesis doctoral en la universidad de Michigan sobre el lenguaje hablado en las actuaciones flamencas (Maduell, 1994) o, más recientemente, siguiera empeñada en un análisis complejo de la dinámica propia de la actuación flamenco profesional en el que describe los jaleos como verbalizaciones relacionales que intervienen en la orientación de las acciones de los artistas en acto (Maduell, 2007: 605). Tiene razón Calero cuando comparte su curiosidad acerca del impulso que lleva a una mujer

<sup>13</sup>Afirma Cruces Roldán (2000): «Las influencias recibidas por el flamenco no son una sola, históricamente localizada [...] El flamenco es el resultado del discurrir de los siglos, de unas estéticas encontradas que impregnaron una larga secuencia temporal en el trayecto milenario de las músicas andaluzas. [...] Si bien existe una amplia serie de emparentamientos en las formas estructurales y expresivas dentro de la tradición musical oriental, no podemos establecer un nexo único, pero sí concluir con una afirmación rotunda: la necesaria presencia del modelo del sistema musical andalusí en los procesos históricos y los intercambios culturales a través de los cuales se gestó, felizmente, el flamenco hoy conocido» (p. 371). Para un análisis detallado al respecto, véase Cruces Roldán (2014b).

<sup>14</sup>110 min. Guion y dirección: José Luis Cuerda. Productores: Jaime Borrell y Antonio Oliver.

estadounidense, primero a convertirse en bailaora, y segundo a sumergirse en la investigación minuciosa de componentes del flamenco a los que, en general, no se les ha prestado atención en nuestro país. John Berger dice en su *Modos de mirar* que sólo podemos ver aquello que miramos y que nunca se mira solamente una cosa, pues en realidad siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos (Berger, 1972:5). Eso es lo que pasó con Maduell, que supo ver los jaleos observando la relación de éstos con ella misma. Lo visible es producido cuando miramos. Mirar consiste en incorporar nuestro modo de mirar particular en la cualidad de aquello que vemos<sup>15</sup>. Cuando Mariana se mudó a España y se hizo bailaora, fue escribiendo en una libreta todo lo que le llamaba la atención de los jaleos que iba recopilando por los tablaos. Así, desde su mirada de bailante, además de la cualidad relacional del jaleo, supo ver lo que en el fenómeno hay de síntoma: si estoy bailando y los palmeros no me jalean, es que algo estoy haciendo mal.

Eva Calero, a su modo, también ha sabido mirar a lo pequeño. Acompañada de Chicharito de Jerez, institución entre los palmeros del barrio de Santiago, se ha embarcado en una investigación de los jaleos para la que, además de rastrear bibliografías, ha realizado cerca de sesenta entrevistas por las diferentes geografías del cante y ha ido recreado la acción de jaleo con sus protagonistas hasta construir una tipología de los jaleos y un estudio de sus momentos. En esa travesía, Chicharito no ha sido un informante clave y punto, como ocurre en las etnografías al uso, sino que se ha hermanado a Calero en su afán investigador envolviéndose en la pasión por el flamenco que les une. Hay una foto por ahí de Eva en la que carga a la espalda un violín y luce una camiseta con la estampa de la mujer que protagoniza su devoción: Pastora Pavón, La Niña de los Peines. Por eso, cuando cuenta que una de las coordenadas de su cartografía sobre los jaleos es la legendaria cantaora sevillana, todo parece converger en un epicentro. Porque de unas bulerías grabadas por Pastora con Melchor de Marchena emana gran parte de su querencia por las especias en el guiso, esa que dice «el ole es una palabra que no tiene explicación»<sup>16</sup>. Como ocurre con tantos tuétanos de esa compleja formación cultural a la que llamamos flamenco, por el camino de los jaleos uno llega, no sé si inevitablemente, al templo del misterio. En ese santuario, a nada que se sepa escuchar, se percibe de nuevo la voz intemporal que emana del pozo sin fondo de Nietzsche (2004, pp. 206-207): “la erudición, el saber y la sabiduría conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda”. Desde su atalaya en el saber dionisiaco, La Niña de los Peines cierra la frase del alemán por bulerías: «El ole, primito mío, yo no lo quiero entender; pero quiero que me digan ole con ole y olé».

## 5. Bibliografía

- ARISTOTLE (1983). *Physics (books III and IV): translated with introduction and notes by Edward Hussey*. New York: Oxford University Press.
- AUSERÓN, Santiago (2015). *El ritmo perdido: sobre el influjo de la música negra en la canción española*. Madrid: Península.
- BERGER, John (1972). *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books.

<sup>15</sup>A partir de Berger, Eulalia Bosch (2000) incide en esta idea: «Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo visible, exista de forma autónoma, aunque este ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella» (p. 7).

<sup>16</sup>“Canción del ole” (bulerías). Intérprete: la Niña de los Peines. Guitarrista: Melchor de Marchena. Año de grabación: 1946.



- BOSCH, Eulalia (2000). El presente está solo. En Berger, John. *Modos de mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, pp. 7-10.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2000). La música andalusí y el flamenco. En Cano García, Gabriel (Dir.). *Conocer Andalucía: gran enciclopedia andaluza del siglo XXI (vol. 2: Tartessos, la Bética y Al-Andalus)*. Sevilla: Ediciones Tartessos.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (Dir.) (2005). Las mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales. Sevilla: Instituto de la Mujer y Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2012). El flamenco. En Moreno, Isidoro y Agudo, Juan (Coords.). *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Aconcagua Libros. pp. 220-281.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2014a). El flamenco como constructo patrimonial: representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *Pasos: revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 12, n.º 4, pp. 819-835.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2014b). *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Ediciones Carena.
- GAMBOA, José Manuel (2007). *Sernita de Jerez ¡Vamos a acordarnos!: la memoria cabal de su casta*. Barcelona: Ediciones Carena.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2016). *El mar de los deseos: el Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GLISSANT, Édouard (2010). *Poetics of Relation*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press.
- GONZÁLEZ CLIMENT, Anselmo (1964) [1953]. *Flamencología: toros, cante y baile*. Madrid: Editorial Escelicer.
- GUATTARI, Félix (1992). *Chaomose*. Paris: Éditions Galilée.
- HARAWAY, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. En *Feminist Studies*, vol. 14, n.º 3, pp. 575-599.
- HORACIO (2008). *Sátiras. Epístolas. Arte poética (introducciones, traducción y notas de José Luis Morales)*. Madrid: Editorial Gredos.
- ILLUMINATI, Augusto (2009). *Per farla finita con l'idea de sinistra*. Roma: Derive Approdi.
- MACHADO, Manuel (1922). *Obras completas* (vol. II). Madrid: Editorial Mundo Latino.
- MADUELL, Mariana (1994). *On-stage calls: An ethnolinguistic analysis of spoken language in professional flamenco performance* (tesis doctoral). Ann Arbor (MI): U.M.I. Dissertation Services.
- MADUELL, Mariana and WING, Alan Miles (2007). The dynamics of ensemble: the case for flamenco. *Psychology of Music*, 35(4), pp. 591-627.
- MAFFESOLI, Michel (1996). *Éloge de la raison sensible*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- NARANJO, Manuel (2002). Percusión y jaleos. En Cruces Roldán, Cristina (Dir.). *Historia del Flamenco: siglo XXI*. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp.119-143.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872/2004). El drama musical griego. En *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 205-224.
- PLATO (1925). *Plato in Twelve Volumes, vol. 9 translated by W.R.M. Lamb*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- RIDOUARD, André (2001). Alabanza. En Léon-Dufour, Xavier (Ed.). *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona: Biblioteca Herder. pp. 56-59
- RODRÍGUEZ, Raúl (2017). *La raíz eléctrica: AntropoMúsica creativa de los cantes de ida y vuelta* (II). Cangas do Morrazo: Fol Música.

- SENGHOR, Léopold (1959). Elements constitutifs d'une civilization d'inspiration négro-africaine. En *Présence Africaine*, n.º 24/25 (fevrier-mai).
- SENGHOR, Léopold (1993). *Liberté 5: le dialogue des cultures*. Paris: Le Seuil.
- STEINGRESS, Gerhard (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- YBARRA RAMÍREZ, Luis (2020). El Torombo: «El público flamenco ya no dice ole, dice "gau"». En *ABC* de Sevilla. Recuperado de <https://cutt.ly/3MIuVUp>.
- WHITE, Eric Charles (1987). *Kaironomia: On the Will-To-Invent*. Ithaca (NY): Cornell University Press.
- ZARIFIAN, Philippe (2012). *Sociologie du devenir: éléments d'une sociologie générale*. Paris: L'Harmattan.

