



TRANS 27 (2023)

## Flamenco andaluz y rebético greco-oriental: Espejismos en la construcción de identidades nacionales

### Andalusian *Flamenco* and Greek-Oriental *Rebetiko*: Mirages in the construction of National Identities

Gerhard Steingress (Investigador independiente. Prof. titular jubilado, Universidad de Sevilla))

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7177-1112>

#### Resumen

El presente artículo aborda las semejanzas musicales y culturales entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental desde la perspectiva del poder y la búsqueda de la identidad nacional en España y Grecia a partir del regreso a la tradición. El estudio paralelo de ambos géneros se centra en analizar el trasfondo sociocultural de la construcción del moderno folclore musical urbano como elemento identitario a partir del siglo XIX hasta el presente mediante el método comparativo tipológico. A la vez, se pone énfasis en el papel de determinados intelectuales orgánicos en el proceso de sinergia e hibridación musical en ambos géneros que transformó su carácter social, originariamente adscrito a las clases sociales bajas e incluso marginadas, en una manifestación aglutinante, transclasista e incluso transétnica de la música y cultura contemporánea en España y Grecia.

#### Palabras clave

Flamenco, rebético, música popular, fusión, hibridación transcultural, homologías estructurales, identidad nacional, música y poder, intelectuales orgánicos, estudios comparativos.

**Fecha de recepción:** 23 de marzo de 2023  
**Fecha de aceptación:** 27 de octubre 2023  
**Fecha de publicación:** 31 de diciembre 2023

#### Abstract

This article addresses musical and cultural similarities between Andalusian *flamenco* and Greek-Oriental *Rebetiko* from the perspective of power and the pursuit of national identity in Spain and Greece by revisiting tradition. The parallel study of both genres focuses on the analysis of the socio-cultural background and the consolidation of modern urban musical folklore as an identity construction emerged in the 19th century through the typological comparative method. At the same time, the article explores the role of certain organic intellectuals in the process of synergy and musical hybridization in both genres, which transformed their social character, originally attached to low and even marginalized social classes, into a compelling manifestation, transclassist and even trans-ethnic contemporary music and culture in Spain and Greece.

#### Keywords

Flamenco, Rebetiko, Popular Music, Fusion, Transcultural Hybridization, Structural homologues, National Identity, Music and Power, Organic Intellectual, Comparative Studies.

**Received:** March 23<sup>th</sup> 2023  
**Acceptance Date:** October 27<sup>th</sup> 2023  
**Release Date:** December 31<sup>st</sup> 2023

## Flamenco andaluz y rebético greco-oriental: Espejismos en la construcción de identidades nacionales

Gerhard Steingress (Prof. tit. jub. Universidad de Sevilla)

Email: gst@us.es

---

### Presentación del tema

En lo siguiente<sup>1</sup> me centraré en analizar las semejanzas musicales y culturales entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental<sup>2</sup> desde un enfoque histórico-sociológico. Se trata de un tema que me ocupa desde finales de los años 1980 y que se refleja en una serie de publicaciones.<sup>3</sup> El objetivo no radica, pues, en analizar en profundidad el carácter y la historia del flamenco o del rebético, sino en aclarar el trasfondo sociocultural que fomentaba su aparición como géneros del mismo tipo y productos de los procesos macrosociológicos correspondientes, tal como se refleja más recientemente también en el enfoque de investigación de los estudios culturales. Aunque la musicología y etnomusicología, tanto en España como en Grecia, todavía carecen de trabajos sobre esta temática comparativa, quiero destacar que la dedicación paralela a ambos géneros musicales me ha ayudado a comprender mejor cada uno de ellos desde la perspectiva sociológica que ya desde sus inicios en el siglo XIX incluía la música como objeto de estudio sociocultural (Steingress 2008, 2012).

### Introducción: antecedentes teóricos y metodológicos

El presente estudio en torno al flamenco y el rebético se basa en la metodología propia de la investigación comparativa por parte de la sociología (Stark & Magin 2013: 145-164). Su lógica consiste en analizar las condiciones contextuales de los fenómenos culturales y musicales a nivel macrosociológico que permiten establecer tanto sus diferencias como congruencias a nivel microsociológico que pueden interesar a la etnomusicología. En nuestro caso nos centramos en el

---

<sup>1</sup> El presente texto se basa en mi ponencia leída con motivo de las jornadas *El 22. La cristalización del flamenco como género entre las músicas del mundo*, organizadas en el marco de la XXII Bienal de Flamenco de Sevilla (19-24 de septiembre 2022). Quiero agradecer a Francisco Aix y Elena Galadí por su amable ayuda en la lectura del presente artículo.

<sup>2</sup> “The rebetika (Greek ρεμβέτικα, sing. ρεμπέτικο) is an urban music of Greek-speaking people which developed over the past century in Asia Minor (now Turkey), Greece and the United States. They are composed songs of love, lament, celebration and social commentary as well as instrumental pieces, dance music and free improvisations. Rebetika gained its popularity as a commercially recorded music and influenced all subsequent popular music in Greece between 1920 and 1960...” (Fuat 2014: 1). La interpretación del origen de esta denominación es tan variopinta como la del caso del flamenco, por lo que evitamos aquí entrar en esta discusión. Como una primera visión general se recomienda: *Rebético* - *Wikipedia, la enciclopedia libre*.

<sup>3</sup> Véase mi bibliografía incluida al final del artículo.

concepto de comparatística tipológica (y no genética), ya que el flamenco y el rebético evidentemente son géneros independientes, con características musicales únicas, si se observan a nivel micro, desde la perspectiva de cada una de ellas. No obstante, desde una perspectiva macro muestran similitudes surgidas de situaciones iniciales similares debidas a circunstancias geográficas, económicas o sociales semejantes<sup>4</sup>. Para realizar este proceso es necesario desde el punto de vista metodológico someter los elementos de la investigación a un mismo nivel de comparatividad o equivalencia. Esta equivalencia se busca en ciertas circunstancias de los dos géneros musicales que aparecieron en un momento histórico similar (a partir de la segunda mitad del siglo XIX), en una región histórica y culturalmente comunicada del sur de Europa, así como en un momento de profundos cambios sociales, políticos y culturales que influyeron en la transformación de la música popular tradicional en un género folclórico urbano, marcada por la intervención por parte de agentes externos que aceleraron su integración en el campo artístico-cultural moderno. El grado de equivalencia de ambos géneros se analiza a nivel macrosociológico desde la perspectiva de su desarrollo histórico y los efectos que este produce en el marco de las dos culturas y sociedades. Esto no requiere una correspondencia de los dos fenómenos a nivel micro; es decir, no supone que se trate de músicas del mismo carácter o relacionadas, sino se supone que ambas aparecieron con sus propias y diferentes características debido a procesos macrosociológicos que permiten sacar la conclusión de que su aparición y desarrollo siguieron las condiciones y necesidades materiales e ideológicas que sus sociedades ofrecieron en su momento.

Respecto al tema elegido, quiero adelantar dos conclusiones previas en función de hipótesis que se fundamentan en mis investigaciones precedentes y que son consideradas como conceptos teóricos clave para el análisis del desarrollo de la música popular en la sociedad moderna y contemporánea<sup>5</sup>, que son la hibridación cultural, el papel del nacionalismo en la música, el conflicto entre tradición y modernidad, así como el papel de los intelectuales orgánicos.

*Primero.* Cualquier comparación de estilos o tradiciones musicales requiere ampliar el mero análisis musicológico y analizarlos como manifestaciones tonales singulares en el marco de la cultura que las ha generado o a la que pertenecen como expresión simbólica que contribuye a la construcción de identidades colectivas, incluso nacionales<sup>6</sup>. Es esto el núcleo cognitivo tanto de la etnomusicología como disciplina relacionada con la musicología en general como de la sociología de la música que se ha formado en el marco de la sociología<sup>7</sup>. Como el puente entre las dos

---

<sup>4</sup> Nünning 1998: 275-276: "Komparatistik"; también Coccia/Benati 2018, 1: "Comparative studies are investigations to analyze and evaluate, with quantitative and qualitative methods, a phenomenon and/or facts among different areas, subjects, and/or objects to detect similarities and/or differences".

<sup>5</sup> No obstante, hay que diferenciar entre el análisis sociológico y el (etno)musicológico de la música. Aunque la música debe considerarse un fenómeno de la vida humana colectiva (social), ambas disciplinas actúan con metodologías y marcos teóricos distintos. De lo que se trata es, pues, de respetar esta diferencia sin olvidar la necesidad de explicar su relación.

<sup>6</sup> Steingress/Baltanás 1998, sobre todo 21-39 y 165-192.

<sup>7</sup> "Uno de los más destacados precursores de la sociología de la música (dejando aparte a Herbert Spencer) fue, curiosamente, el fundador de la musicología moderna, el austriaco Guido Adler (1855-1941). En su obra *Contenido, método y objetivo de la musicología* (mi. trad.) de 1884 defendía la importancia de una musicología comparativa centrada en el análisis contextual –es decir, etnográfico y comparativo– de la praxis musical, tal como lo ejerce hoy la

disciplinas considero el hecho de que, siendo una acción social específica, la música como material sonoro requiere una acción dirigida por un sentido, una intención; es decir, se trata de una construcción intencionada mediante la cual sus autores e intérpretes expresan ciertos pensamientos o ánimos compartidos y susceptibles de disfrute y de comprensión por un público más o menos numeroso. La clave para la comprensión de una música es, pues, no sólo la organización musical, su estructura tonal, etc., sino su relación con el entorno social y cultural. Si en lo siguiente me refiero al concepto de homología estructural como marco teórico, lo haré exclusivamente en este sentido, partiendo del hecho de que el flamenco y el rebético, independientemente de sus sistemas y estructuras armónicas diferentes, aparecieron en una situación y bajo condiciones sociales, culturales e históricas semejantes en el seno de las sociedades griega y española, cuya dinámica respondió al mismo tipo de transformaciones asociadas con la modernización, la construcción del Estado Nación y la identidad nacional mediante una manipulación ideológica de la música popular<sup>8</sup> acorde a sus intereses. Un papel importante en este proceso se refiere a determinados grupos de lo que Antonio Gramsci denominó “intelectuales orgánicos” como organizadores y representantes de los diferentes campos (económico, político, cultural, religioso etc.) con el fin de imponer la hegemonía en una situación de enfrentamiento entre las clases sociales, es decir, a favor de los grupos sociales en el poder o al favor de sus contrincantes. Analizaremos el papel de estos intelectuales orgánicos en los casos del flamenco y el rebético como elementos del correspondiente campo musical y cultural utilizados en la lucha por la hegemonía y al servicio de la construcción de identidades, tanto sociales como nacionales<sup>9</sup>.

Segundo. El desarrollo de la música, y especialmente de la música popular, en la era moderna únicamente se puede analizar en el marco de la dinámica social y cultural de las sociedades en transformación al capitalismo y su correspondiente organización como estado nacional. Consecuentemente, en el entorno de las emergentes sociedades modernas a partir del siglo XIX, cualquier práctica musical popular reflejaba su ambiguo contenido social y despertaba reacciones encontradas. El manejo de la ambigüedad entre la tradición en la música popular y las exigencias de crear una nueva música popular afín a las expectativas de la modernidad desafió a todo tipo de intelectuales, músicos y poetas a encontrar una vía para crear un puente entre la música popular tradicional y la música urbana moderna. El flamenco como género musical único es uno de los

---

etnomusicología, una disciplina cercana a la sociomusicología y sólo tolerada con desagrado e incluso marginada por la musicología académica orientada únicamente a analizar los aspectos históricos y formales de su objeto” (Steingress 2008: 242).

<sup>8</sup> Siguiendo a Fiske (1989), “comprendo como ‘música popular’ toda música que independientemente de su fuente concreta (la tradición, la composición individual o la industria musical) se convierte en objeto de una praxis cultural basada en el ‘saber hacer’ las cosas a nivel de la vida cotidiana” (Steingress 2008: 239, nota 1).

<sup>9</sup> “Cada clase social que se está formando debido a que cumple con una función esencial en el mundo de la producción económica crea al mismo tiempo de manera orgánica uno o varios estratos de intelectuales, que le adjudican homogeneidad y conciencia de su propia función más allá del campo económico, sino también en el social y político” (Gramsci 1967, 405/406 [*mi trad.*]; cf. también Giglioli 1996. Si incluimos en el concepto de “dimensión social” la existencia de una sociedad civil y la música como práctica social en el marco de uno de los bienes culturales en juego, el aspecto hegemónico consiste en la definición de la función y el objetivo de dicha práctica musical: ¿Para quién y para qué sirve una determinada música? ¿Cuál es su función y valor en la lucha por la hegemonía en la sociedad?

productos contruidos en este sentido que apareció como tal poco después del comienzo de la segunda mitad del siglo XIX tras un periodo de formación que le apartaba de los “cantos y bailes tradicionales” y “de palillos”, muy en boga en muchas partes de Andalucía<sup>10</sup>. Todo esto se había iniciado ya hacia finales del siglo XVIII inspirado por la moda del gitanismo, los aficionados de los cantos andaluces y las intervenciones profesionales de las tonadilleras y después boleras, hasta llegar a un punto crítico en el siglo siguiente, cuando provocaba una ruptura con el anterior género debido a los profundos cambios estructurales, políticos y culturales en el transcurso de la aparición del estado nacional moderno. El regreso a la tradición adquirió una dimensión nueva. No sólo se hizo patente una nueva estética musical que cumpliera con las expectativas de un nuevo tipo de público, y que además permitiera relacionar lo nuevo con lo viejo y lo moderno con la tradición, aunque esta hubiera que reinventarla a partir de un reensamblaje de los restos disueltos de música y canciones conservados en distintas regiones apartadas del país o adaptar las músicas populares corrientes y sus bailes a las nuevas modas. En el transcurso de la emergente cultura del recuerdo, fomentada por el mercado que explotaba las modas del romanticismo, además del interés de un creciente número de intelectuales y escritores por el folclore (Guichot y Sierra 1984), el recién construido género flamenco adquirió la fama de ser un recuerdo de lo ancestral, misterioso, guardado en el seno de las familias gitanas. En esta situación de ambigüedad cultural florecieron actitudes encontradas. Mientras unos se inclinaron hacia la tesis evolutiva que buscaba en lo moderno los ecos del pasado, otros se centraron en superar estos residuos culturales mediante la orientación hacia las nuevas corrientes europeístas en la música moderna. En estas circunstancias de una ideologización de la música que culminó en la aparición de un tipo de música nacional o *etnicitaria*<sup>11</sup> dirigida contra la música de importación, surgieron las discrepancias en torno al valor de la música de tradición nacional y popular, por lo que nacieron los debates y conflictos en torno a la “pureza” de la tradición respecto al valor de la tradición para la modernidad.

Como demuestra el caso español, este debate se inició ya hacia finales del siglo XVIII como reacción al coqueteo sin compromiso de una parte de la juventud aristocrática y aburguesada con los bailes y canciones del pueblo humilde. Junto con la creciente afición por el teatro menor, con sus sainetes y entremeses salpicados de voces procedentes del habla popular, por la tauromaquia y los bailes de gitanas, se perfiló la nueva orientación cultural del *majismo* que abrazó lo vulgar como elemento estético novedoso, aunque esto no se veía bien ni por parte del *establishment* ni de ciertos intelectuales ilustrados<sup>12</sup>. Los límites clasistas de la cultura se trasladaron hacia “lo popular” y los bailes y canciones ejercidos por el pueblo aldeano se convirtieron en objetivos de imitación a nivel

---

<sup>10</sup> Se han escrito numerosos tratados sobre la historia del género flamenco y no se pueden citar aquí por falta de espacio. No obstante, quiero mencionar algunos de los más recientes porque reflejan el estado de la cuestión de los estudios académicos que han proliferado sobre todo desde la última década del siglo pasado: Steingress 1993; Gamboa 2011; Campo/Cáceres 2013; Vergillos 2021.

<sup>11</sup> “Por música etnicitaria se entiende un tipo de música popular procedente del folclore tradicional o relacionado con este, cuya principal característica (y función) es su carácter apelativo en cuanto elemento en la construcción intencionada de identidades personales y colectivas. Sobre la relación entre música y etnicidad véase Martí 2000 (pp. 117-140).” (Steingress 2008, 239, nota 2)

<sup>12</sup> Zamácola 1982; también Cadalso 1983.

culto. La música popular escenificada, desenraizada, fragmentada y reensamblada de las tonadilleras y más tarde las boleras (Steingress 2006c), encontró sus ecos en el emergente folclore urbano de tipo etnicitario, cuya función social consistió en aglutinar las diferentes clases y capas sociales mediante el disfrute colectivo. Sin embargo, este interés se convirtió a lo largo del siglo siguiente en un hecho cultural con consecuencias políticas. El Estado Nación moderno, en su proceso de formación política, requirió una cultura popular urbana dirigida hacia las masas y apta para armonizar las nuevas necesidades culturales con las del sistema político-hegemónico. Había quienes rechazaron este acercamiento por motivos clasistas debido a la incompatibilidad de la cultura de las clases populares con los gustos y valores de las clases hegemónicas tradicionales o quienes todavía dudaron de su valor para crear una cultura nacional moderna. Asimismo, otros consideraron la cultura tradicional o “el folclore” como fuente para una identificación de las distintas clases y sectores sociales con el Estado Nación en construcción a modo de “patria”, es decir, una “seña de identidad nacional”. Como demuestra el caso tanto del rebético como del flamenco, en realidad se trataba de la transformación del acento social originariamente adscrito a las clases sociales bajas e incluso marginadas en una manifestación aglutinante, transclasista y transétnica a consecuencia de la modernización y tímida liberalización de la sociedad hacia el final del Antiguo Régimen. Esta transformación fue posible gracias al desarraigo de gran parte de la música popular tradicional (el folclore) y su adaptación a un producto de la música popular urbana<sup>13</sup>.

### **Músicas etnicitarias (1): el flamenco**

El siglo XIX fue la época de la propagación del valor de una música nacional en la Europa de los emergentes estados nacionales. Este proceso se inició con el romanticismo y su especial dedicación a la música y cultura del pueblo, y culminaría en 1891 en el manifiesto de Felipe Pedrell (1841-1922)<sup>14</sup>, titulado “Por Nuestra Música”, donde propagó la necesidad de ir más allá que de sazonar la música española con “algunos cantos populares genuinos”, porque “el acervo común de una música verdaderamente nacional no se halla sólo en la canción popular, o en el período primitivo, sino también en el período y producciones artísticas” (Pedrell 1985: 9). El compositor y musicólogo tortosino vio este tipo de música nacional artística en “*el canto popular transformado*” y lo consideró el “drama lírico nacional” al estilo del *lied* alemán (Pedrell 1985: 40-41). En el caso del flamenco, este proceso había comenzado ya unas décadas antes con la recuperación y reinterpretación agitanada del fragmentado folclore musical tradicional en los “cafés cantantes”, las tabernas y los teatros de la época. Mientras que los cafés cantantes en su comienzo fueron un lugar tradicionalmente del público aristocrático-burgués donde poco a poco las arias de óperas y conciertos solían intercalarse con algunas canciones andaluzas interpretadas por cantantes profesionales, su variante flamenca (con aires agitanados) apareció fuera de ellos, en un tipo distinto y vulgar de cafés populares, frecuentados cada vez más por individuos de las clases bajas,

<sup>13</sup> Un ejemplo de esto fue la creación de las numerosas asociaciones dedicadas al estudio del folclore en España durante la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>14</sup> Según Joaquín Piñeiro Blanca, “el padre teórico del nacionalismo musical español” (Piñeiro 2013: 240).

libertinos o asociados al submundo social del vino, la diversión y la prostitución<sup>15</sup>. Es bien conocida la notoria polémica en torno a la aparición de flamencos en los teatros reclamados como lugares privilegiados de la llamada “sociedad elegante”, o sea la burguesía y su prensa (Steingress 2007: 123-160), que despreciaron al nuevo género agitanado como manifestación del submundo marginal y, consecuentemente, considerado como vulgar. Anteriormente, los intelectuales románticos, incluidos los personajes adscritos al emergente movimiento folclorista, liberalismo y republicanismismo en torno a Antonio Machado y Álvarez (quien conoció personalmente al ya célebre cantaor Silverio Franconetti), abrazaron al género supuestamente auténtico de los andaluces y ejemplo vivaz de la cultura popular tradicional. Esto cambiaría hacia finales del siglo XIX, cuando en plena fase de la restauración de la monarquía y en vista del imperante flamenquismo se impuso la concepción europeísta y crítica con las degradadas manifestaciones de la cultura popular (entre ellas el flamenco y la tauromaquia), consideradas como obstáculos para la modernización del país. El antiflamenquismo vio en la vulgarización del anteriormente reconocido género popular flamenco por parte del mercado de ocio y el nacionalismo conservador un ejemplo más de la degradación general del país, y lo rechazó como manifestación de lo chabacano y anacrónico, al mismo tiempo que se propagó la necesidad de fortalecer la conciencia social hacia la modernidad. Algunos intelectuales y defensores del arte flamenco, como por ejemplo Eugenio Noel, adscritos a los ideales republicanos, se opusieron a la degradación de la tradición como valor cultural por parte de un tradicionalismo mediocre, mercantil y conservador, indigno para el pueblo (Noel 2014). Consideraba el reinante flamenquismo de las tabernas, cabarets y prostíbulos como el resultado de una apropiación de la cultura popular por el mercado y las clases dominantes que lo convirtieron en un instrumento de adocenamiento de las clases populares, incompatible con su visión de los ideales del emergente proletariado. En esta situación de percepción ambigua del flamenco despertó el interés regeneracionista, entre ellos se encontraron el poeta granadino Federico García Lorca y el compositor Manuel de Falla. Este último, influenciado por su maestro Felipe Pedrell y su programa de someter el canto popular a una transformación (o sea su armonización) a partir del “conocimiento profundo de la formación de las escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana, como base de tales principios” (Pedrell 1985: 44) considerados como las bases de la música tradicional española, intentó demostrar esta “nueva modalidad” mediante un experimento que en 1922 culminó en la organización y realización del célebre Concurso de Cante Jondo en Granada (13/14 de junio) como intento de “salvar” el género en peligro de decadencia<sup>16</sup>. Su inquietud la compartió con otros intelectuales, escritores y

---

<sup>15</sup> A diferencia de los relatos dados por Serafín Estébanez Calderón en la década de los años 1840, ubicados en el ambiente popular de Sevilla (*Escenas Andaluzas, Un baile en Triana*), unas décadas después esta música ya se denominaba “flamenca” y se encontró ubicada en el ambiente mercantil, como demuestra por ejemplo el café cantante de Silverio Franconetti, en la sevillana calle Rosario n°4.

<sup>16</sup> Como género basado en muchos de los aires andaluces sometidos al agitanamiento mediante técnicas de composición ancladas en modalidades supuestamente “orientales” o heredadas de la música popular tradicional, algunos compositores afines al nacionalismo musical español (Joaquín Turina, Felipe Pedrell, Manuel de Falla) se dejaron inspirar por el flamenco en algunas de sus más destacadas composiciones. Para ellos, la vinculación del flamenco con el mundo gitano fue más bien superficial al considerar a los gitanos como herederos de unas tradiciones milenarias de la música andaluza. Su intento de demostrar el flamenco como manifestación del “alma andaluza” no se cumplió.

compositores, ya que el flamenco había entrado en plena crisis en la que desaparecieron los cafés y se abrieron nuevos espacios para su divulgación y explotación.

Probablemente, por ello Federico García Lorca y Manuel de Falla intentaron "purificar" el flamenco comprendido como "cante jondo", suponiendo su auténtico origen étnico en la polifacética herencia musical del pueblo andaluz mediante el Concurso. Le atribuyeron el aura de ser una manifestación de una milenaria alma andaluza forjada por los pueblos que pisaron Andalucía y cuyo último eslabón representaron los gitanos. Fracasaron, a pesar de sus intenciones honestas, porque partieron de unas suposiciones poco fundadas y no se daban cuenta que se trataba de una simple "invención de la tradición" (Hobsbawm 1983), una música creada en circunstancias del siglo XIX a partir del material encontrado. Pero, con su iniciativa acercaron el género flamenco, tras la acción de los anteriores folcloristas<sup>17</sup>, de nuevo al mundo de los intelectuales y del arte, al mismo tiempo que insuflaron una buena porción de oxígeno al flamenco, convirtiéndose en dos testigos académicos muy influyentes de la incipiente y por motivos políticos reclamada identidad andaluza; es decir, elevaron una música nacida en el entorno marginado de la sociedad al nivel de un hecho cultural nacional<sup>18</sup>.

La iniciativa para recuperar el valor de la música popular andaluza como género de "lo jondo" sólo se comprende cuando se toma en consideración su degradación durante las primeras décadas del siglo XX, provocadas por los acontecimientos políticos. Durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-30), y respaldado por su ferviente seguidor, el poeta, periodista y novelista José María Pemán y Pemartín (1897-1981), el flamenco se había aprovechado del populismo practicado, y en la segunda mitad de la década de los años 20 fue cuando se inició la etapa de la denominada "ópera flamenca". El flamenco, una vez sacado de la relativa intimidad de los cafés cantantes populares, seguía convirtiéndose en un espectáculo mercantil de primer orden que gozó de una amplia difusión debido, además, al auge de la actividad de las empresas fonográficas y de la radio. El desprestigio sufrido no fue verdaderamente neutralizado por el éxito mediático del Concurso de Granada, pero su popularidad como espectáculo de ocio perduró durante la posterior Segunda República (1931-1936). Mediante el republicano *Consejo Central de la Música* se inició una política de apertura de la praxis musical internacional, el reconocimiento del valor de las culturas musicales regionales y en contra de la cursilería populista practicada bajo el lema de la "españolización" de la música (Medina 2001: 61-62). Por esta razón, durante la dictadura fascista, el género flamenco fue sometido a un

---

<sup>17</sup> La iniciativa fue tomada por el fundador de los estudios del folclore, Antonio Machado y Álvarez, en 1881, cuando publicó su antología de cantes flamencos, que incluye un "Prólogo" que se considera el primer estudio del género.

<sup>18</sup> El ejemplo más destacado es representado por Blas Infante (1885-1936), el "padre de Andalucía", quien consideró el flamenco como uno de los marcadores de la identidad cultural andaluza. En su obra *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)* defendió la hoy día obsoleta tesis del origen de la palabra "flamenco" del árabe *felah-mengu* ("campesino errante"). La misma explicación se encuentra también en el estudio del Padre Patrocinio García Barriuso publicado sobre la música hispano-musulmana en Marruecos, aunque publicado años más tarde (1941). Según él, el término "flamenco", deducido del árabe *fellah-mangu*, significa "canto de los campesinos (...) canto popular" (García Barriuso 2001: 58). No obstante, la voz *mangu* parece no existir en árabe, sino más bien viene del *caló*, donde la sílaba *mang-* se relaciona con términos en torno a la mendicidad (Wolf 1987: 145); Cf. también Rebolledo (1909: 65) que define *mangar* como acción de "pedir, mendigar".



tratamiento contrario e instrumentalizado por el franquismo acorde a los objetivos del régimen<sup>19</sup> bajo los auspicios del ahora instalado Comisariado General de Música, que lo trató como una parte del folclore oficialista (Pérez Zalduondo 2001). Frente a esto, muchos de los artistas emigraron a Francia, Estados Unidos o Argentina, como son los casos de La Argentinita, Carmen Amaya, Antonio y Rosario, Pilar López, Vicente Escudero, etc. Para los que quedaron, pero se habían identificado con la República y contra el golpe fascista, comenzó la represión, por lo que muchos de ellos se vieron obligados a adaptar su arte a la situación dada, entregándose a un folclore flamenco *light*.

El objetivo principal del régimen franquista consistió en convertir el ya popular arte flamenco en sí en un medio de diversión despolitizada. De este modo, se sometió a un “blanqueo” ideológico y estético para dar lugar a un flamenco domesticado y compatible con los valores del nacional-flamenquismo (Steingress 2006a). Frente a esta tendencia de liquidar el supuesto carácter originario del flamenco del siglo XIX, adscrito a los gitanos andaluces y, quizás, inspirados por la ideal del Concurso de Granada, algunos artistas insistieron en el carácter “jondo” del cante para reclamarlo como bien exclusivo de los gitanos. Es este el caso de Antonio Cruz García (1909-1983), apodado “Antonio Mairena”, analizado en la tesis doctoral de Francisco Aix Gracia (2014). El cantaor gitano de Mairena respondió a la nacionalización del flamenco y el consiguiente flamenquismo con un intento de volver a darle el perfil étnico de “gitano”, tal como se le había adscrito ya en el siglo anterior por algunos de los folcloristas. Con la ayuda de su mentor, el poeta Ricardo Molina, publicó un libro que se convertiría en la base de una dogmática “flamencología”<sup>20</sup>, en torno a la que surgió una escuela de “cante gitano” reanimado o inventado que perdurará durante décadas, dando lugar a lo que hoy día se llama “cante puro” por parte de algunos aficionados. Para algunos de estos *cantaores* afines a las tesis de Mairena, este flamenco “purificado”, revestido de una supuesta autenticidad gitana, sirvió como balón de oxígeno para el género a partir de la década de 1960<sup>21</sup>. Esto no solamente reforzó el estatus de la entonces todavía “misteriosa” y, por lo tanto, exótica etnia gitana, sino incluso sirvió como un baluarte de la generación joven en su lucha contra el régimen franquista, como demuestra el ejemplo de *cantaores* como José Menese o Manuel Gerena. En vista de la represión franquista, el flamenco adquirió la fama de ser una expresión de resistencia y empezó a interesar a un nuevo y más amplio público con sus correspondientes intelectuales

---

<sup>19</sup> Respecto a la práctica franquista frente a la música, Piñeiro (2013: 242) habla de un “secuestro” de la música nacionalista “en su vertiente más conservadora” y aprovechándose de la “música ‘andaluza’ de Albéniz, Falla o Turina” como garantía para conseguir “un reconocimiento internacional casi inmediato, porque eran los autores más conocidos fuera de España”. Algo semejante ocurrió en el caso de la música y danza folclórica que tras su adiestramiento por el régimen se convirtió en mensajero de su carácter popular ante el mundo, representado sobre todo por la Sección Femenina como guardianes de la tradición y la patria (Steingress 2006: 120-125).

<sup>20</sup> Cf. el capítulo dedicado a “Mundo y formas del cante flamenco” en mi libro *Sociología del cante flamenco* (2005 [1993]) 159-180. El término “flamencología” fue acuñado por Anselmo González Climent en 1955 mediante la publicación de su libro que llevaba este título. Actualmente se ha convertido en una disciplina académica ofrecida por algunas Universidades y Conservatorios en España.

<sup>21</sup> La generación de *cantaores* de este tipo mantuvo y desarrolló su estilo de interpretación “a lo gitano” durante toda su vida hasta que desapareció, debido a su muerte (por ejemplo: “Chocolate”, José Menese, “La Paquera”, “El Lebrijano” o “Pansequito”).

orgánicos, sobre todo entre los estudiantes, intelectuales, escritores y artistas. A diferencia del folclore flamenco al estilo de la dictadura, adoptó su estética a las nuevas tendencias sociales y culturales, y el “nuevo flamenco” inició su futuro en la década de los 1970 con la apertura a otras músicas más allá del clasicismo mairenista para desarrollar su actual panorama artístico polifacético a nivel mundial. La flexibilidad estética del género se debió, pues, a su flexibilidad ideológica, o sea, a su capacidad de adaptarse a las corrientes dominantes del campo artístico en general: el flamenco fue abrazado como música que enriqueció otras músicas a nivel mundial, al mismo tiempo que se sintió dispuesto y capaz de asimilar otras músicas en su terreno.

Pero, esta dinámica cuenta con una historia bastante larga y duradera marcada por los cambios psicosociales ocurridos a consecuencia de los cambios sociales, culturales y políticos en España. Es importante destacar al respecto el papel de determinados gitanos andaluces en los años del auge del gitanismo romántico surgido a partir del final del siglo XVIII y que invadió parte del nuevo público urbano. Este último estaba dispuesto a venerar el novedoso y artificial “arte gitano”, percibiéndolo como expresión (y proyección) de su propio deseo de ser libre e inconformista. Se creó el peculiar *habitus* del “bohémio”, adscrito a la figura del gitano y la idiosincrasia de su etnia, es decir, de su supuesta manera de sentir, pensar y actuar (“hacerse flamenco”). Resumido durante las primeras décadas bajo la denominación “cantos y bailes andaluces”, estos se convirtieron hacia 1850 en una expresión artística peculiar de determinados intérpretes con el nombre de “flamencos”, identificados como “gitanos”<sup>22</sup>. El nuevo género urbano se consolidó y transformó desde el principio como manifestación artística alejada de su entorno social tradicional, para convertirse en mercancía dirigida al público urbano. No obstante, esta bicefalia de un arte “jondo” (emotivo) pero mercantilizado (sentimental) se había acentuado a comienzos del siglo XX debido a la popularización del flamenco producida por los avances técnicos de la reproductibilidad de la música. La intervención de la emergente industria musical y la radio en la distribución del flamenco redujo la importancia de la transmisión oral/familiar: ahora los cantes se escuchaban y se aprendían sin asistir necesariamente al evento musical de manera directa, sino se transmitían mediante la tecnología de audición. Para muchos, este cambio facilitó la ampliación del alcance del flamenco y su peculiar estética, que afectó al gusto del público de la sociedad del ocio, al mismo tiempo que despertó la resistencia de aquellos que lo vieron como una aberración de su supuesto origen y carácter.

Las claves para la comprensión de este proceso hay que buscarlas en las transformaciones estructurales en el seno de la sociedad española a lo largo del siglo XIX y hasta el presente: la emergente industrialización y concentración de los mercados en las grandes urbes hicieron decaer una economía y un sistema social basado en el latifundio y la producción agrícola. La llegada de

---

<sup>22</sup> De ahí surge la identificación entre “flamenco” y “gitano”, aunque no todos los flamencos son gitanos, ni todos los gitanos flamencos. Cantaor/a de flamenco es, pues, quien “canta a lo flamenco” o “a lo gitano”, comprendido como una determinada técnica vocal de la interpretación de una copla o canción, siendo gitano o no. No obstante, el estilo flamenco de interpretación de la música, del canto y del baile, desarrollado a lo largo de su existencia, se puede comprender como estilo agitanado debido a ciertas características de interpretación atribuidas al pueblo gitano andaluz.

inmigrantes desde las periferias facilitó la confluencia de sus músicas, cantos y bailes; surgió el folclore urbano, distinto al de sus raíces tradicionales vinculadas al ritmo de la vida en el campo. Los cantos y bailes, con su correspondiente música emigraron de su entorno social y cultural aldeano tradicional para convertirse en el material de construcción de un folclore urbano moderno del que hablaron Pedrell y Falla. Pero, más allá de esta dinámica artística, el flamenco se convirtió en un producto de negocio con la música, y muchas ciudades andaluzas y españolas se presentan hoy como escenarios de un nuevo arte ya menos desconocido, aunque percibido como exótico/erótico entre el público no iniciado.

### **Músicas etnicitarias (2): el rebético**

El ejemplo del flamenco como producto de la aparición de un novedoso folclore urbano se repite también en los casos del rebético y otras músicas<sup>23</sup>. En lo siguiente me centraré en el rebético griego para demostrarlo como hecho musical semejante. En sus comienzos, hacia finales del siglo XIX, se trataba todavía de una música anónima, primitiva, minoritaria, practicada en el ambiente urbano de los grupos socialmente marginados que solían frecuentar las tabernas dedicadas al consumo del hachís (*tekkes*), los burdeles y cárceles de las zonas portuarias de Pireo, Atenas y Tesalónica. De ahí pasó en las primeras décadas del siglo XX a los "cafés-amán", donde se mezcló con otras músicas, tanto populares como compuestas, y un público especialmente atraído por una música supuestamente "oriental"<sup>24</sup>, procedente de las anteriores regiones griegas de tradición otomana de la actual Turquía Occidental. Esta música de aires orientales fue traída por los exiliados y refugiados de la población greco-otomana ya desde el comienzo del siglo XX como consecuencia de los acontecimientos bélicos entre Grecia y el Estado Otomano y, sobre todo, a consecuencia del intercambio étnico acordado entre Grecia y Turquía en el tratado de paz firmado el 24 de julio de 1923 en Lausanne. El encuentro de ambas tradiciones musicales (la de la Grecia continental y la oriental-otomana) en las tabernas y "cafés-amán" de las grandes urbes griegas mencionadas favoreció una amplia fusión de los sonidos portuarios de los rebetes con los greco-orientales. Esta tendencia se vio reforzada por el interés de la emergente industria musical europea que grabó una gran cantidad de estas canciones bajo el neologismo de *rebético* o *rebética* (pl.) adoptándolas al oído de un auditorio ajeno al peculiar ambiente originario de los dos estilos musicales. Su fusión y su mercantilización se produjeron en los "cafés-amán", como lugares de hibridación musical transcultural y creación de un nuevo folclore urbano por parte de músicos y compositores (semi)profesionales. La creciente afición garantizó su éxito. Ahí este novedoso género greco-oriental –que recibió el sello de "rebético" por parte de las compañías discográficas– encontró un nuevo

---

<sup>23</sup> Por ejemplo, el tango argentino, el fado portugués y el rai argelino, entre otras...

<sup>24</sup> Parecido al supuesto misterioso origen gitano del flamenco, este término se refiere a una música ampliamente desconocida y asociada sin más diferenciación a una serie de estilos musicales atribuidos al pasado bizantino y otomano de Grecia. Bajo la influencia del emergente nacionalismo griego en el siglo XIX fue considerada como antítesis de una "verdadera" y "auténtica" música griega conservada en sus cantos tradicionales y eclesiásticos. A partir de ahí, surgió un largo debate sobre la aceptación o el rechazo de estos cantos "orientales". Existe un amplio estudio sobre el devenir del rebético, basado en una tesis doctoral, de Dafni Tragaki (2007).

público formado por aficionados pertenecientes a todas las clases sociales, que facilitaron su posterior conversión en espectáculos de los cabarets y teatros. Pero su origen subproletario, representado por las estereotipadas figuras de *mangas* y *rebetes*<sup>25</sup>, y por lo tanto su popularidad sospechosa en su inicio despertaron la reacción de aquellos que buscaron una música popular griega<sup>26</sup> apta para ser una seña de identidad nacional del joven Estado griego. Por esto, los aires otomanos y turcos del rebético fueron considerados por otros (la llamada "sociedad decente") como un peligro para el "espíritu nacional", por lo que los compositores, autores de letras y sus intérpretes sufrieron una fuerte censura durante la dictadura de Ioannis Metaxás (1936-1941). En nombre de una ética nacional no contaminada, y para eliminar letras contrarias al buen gusto, se les obligó a descartar las referencias al mundo de las drogas y la prostitución, además de evitar la jerga del submundo urbano, con sus expresiones en turco y árabe o consideradas como apología de la pornografía debido a la lascividad en los textos y bailes. Otro elemento de la persecución del género consistió en negar o eliminar la todavía mantenida influencia de la música otomana y turca, consideradas como el enemigo nacional responsable de la tragedia de Esmirna del año 1922 y del exilio de miles de griegos y griegas de Asia Menor<sup>27</sup>. Las mismas canciones en lengua turca fueron sustituidas por letras en griego, al igual que sucedió en el caso contrario por el nuevo Estado turco. Para suavizar la presión estatal, algunos autores y músicos se alejaron de la ortodoxia para componer canciones rebéticas modernas, occidentalizadas y adaptadas al *mainstream* musical, de modo que los acercó a la música popular griega (*laiki*), como es el caso de Vasílis Tsitsánis (1915-1984), considerado el impulsor de la canción popular griega y rebética contemporánea.

Por otro lado, muchos de los intelectuales marxistas y de la ortodoxia comunista de entreguerras vieron este nuevo género musical con bastante ambivalencia respecto a su papel ambiguo entre la conciencia de clase (moderna, revolucionaria) y el nacionalismo griego (tradicionalista y conservador). Muchos de ellos lo percibieron como una expresión popular cargada de un "misticismo de la marginalidad", al que –en el mejor caso– habría que responder con cierta

---

<sup>25</sup> Se trata de términos distintos que se refieren a la figura del *manga* (pl. *manges*) o *rebetis* (pl. *rebetes*), relacionada con el ambiente subcultural de la ciudad portuaria de Pireo, y alude a personas relacionados con el submundo de las drogas, los burdeles y la delincuencia. Su peculiar *habitus* expresado por su vestimenta, su forma de andar, de hablar y de actuar tiene muchas semejanzas al de los adscritos a los flamencos. Para tener una idea general, vea *A Study of the Mangas*, Dapper Dan Magazine, <https://www.dapperdanmagazine.com> [ 2/27/23].

<sup>26</sup> Aquí no vamos a entrar en el tema de la muy rica tradición de canciones del pueblo griego, y recomendamos el estudio introductorio a la amplia colección de canciones de Nikolaos G. Politis (1852-1921), el fundador de los estudios de folclore en la Grecia moderna, traducido de Francisco Martín García y Aurora Golderos Fernández (Politis 2006: 9-42). No obstante, y esto parece muy significativo a la hora de estudiar la relación del cante flamenco con los cantos populares andaluces, no establecen ninguna relación entre el rebético, como género del folclore urbano moderno, con las canciones populares tradicionales de Grecia. Este hecho permite elevar el flamenco y el rebético al nivel de fenómenos musicales propios del folclore urbano, aparecidos hacia finales del siglo XIX y popularizados durante el siglo XX.

<sup>27</sup> A pesar de los intentos de "purificación" musical de la música griega, no se debe olvidar que la polifacética música otomana urbana tuvo una importante influencia en las músicas de Grecia y los Balcanes debido a la larga ocupación de estos territorios por parte del Imperio Otomano. Su influencia en el desarrollo de la música popular urbana se reflejó, por ejemplo, en la larga tradición de los "café-amán", no solamente de Constantinopla, sino también de Esmirna, Tesalónica y Atenas. En el caso del flamenco, algo parecido ocurrió en los cafés cantantes, donde confluyeron, transformaron y se configuraron las diferentes corrientes de la música popular para cristalizar en el nuevo género y sus correspondientes "palos".

“purificación” para convertir su latente subversividad en una fuerza para la organización de la actividad política<sup>28</sup>. De este modo, ante la situación de ocupación nazi, el rebético adquirió la fama de ser un elemento de resistencia. Asimismo, en los años 1960s, a consecuencia de la dictadura de los coroneles (1967-1974), el rebético fue integrado, instrumentalizado y propagado como un elemento transversal (nacional) de la música popular griega por compositores como Mikis Theodorakis y Manos Hatzidakis, que lo convirtieron de nuevo en la bandera musical de la resistencia contra la dictadura fascista con la que llenaron los auditorios<sup>29</sup>.

Por supuesto, las secuelas del manejo fascista de ambos géneros, el flamenco y el rebético, se hicieron ver en las tendencias hacia un rebético del tipo *laikí* y el flamenco *light*<sup>30</sup>, adaptado al gusto del público entregado al ocio y al deleite. La consecuencia fue que ambos géneros se vieron fácilmente integrados en la música popular comercial. De este modo, podríamos adelantar que tanto el rebético como el flamenco, independientemente de su carácter inicial, fueron explotados a partir de comienzos del siglo XX por la emergente industria dedicada a la cultura de masas urbana del ocio y sometidos a las estrategias del marketing de las compañías discográficas extranjeras (alemanas, francesas y americanas), que pronto descubrieron el valor mercantil de una música popularizada, polifacética y sincrética, marcada por la influencia de muchas regiones y estilos musicales etiquetados posteriormente con denominaciones nada claras, para ser ofrecida como espectáculos en los lugares de ocio de las grandes urbes. El secreto de su éxito consistió ahora menos en su valor estético originario que en su carácter ocioso e incluso carnavalesco, en su capacidad para reunir gentes de todo tipo al crear un clima sensual que permitió vincular la frustración vivida bajo el orden social dado con el ocio y el deseo de libertad y una espontaneidad orientada hacia un exotismo artificial y seudorrealista de un supuesto mundo subversivo (de los *manga* o los gitanos), prohibido e inalcanzable, del crimen, de las drogas y de la prostitución. No extraña que ambas músicas, enraizadas en la cultura musical tradicional de sus países, una vez depuradas de su fama subcultural, se convirtieran en señas de identidad nacional apoyada en una cultura de masa transclasista. Además, ambas fueron reconocidas por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (el flamenco: 2010, el rebético: 2017) y, en el caso del flamenco, apropiado y protegido por el Estatuto andaluz<sup>31</sup>. Claro, el flamenco estatuario debería ser otro, comparado con el del Café de Silverio o al que recurrieron los organizadores del Concurso de Granada.

---

<sup>28</sup> Vea, por ejemplo: Zaimakis 2009 y 2010. Una orientación que recuerda a Eugenio Noel y otros defensores de un flamenco acorde con una conciencia social proletaria.

<sup>29</sup> Una de las intérpretes más destacadas de la música de Theodorakis sigue siendo la cantante Maria Farantouri.

<sup>30</sup> Vea la distinción entre “cante gitano” y “cante andaluz”, hecha por Ricardo Molina y Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963).

<sup>31</sup> Una medida muy discutida tanto en el nivel político como artístico. Ver Steingress 2002.

## Rebético y flamenco como músicas populares artísticas nacionalizadas

Comprendemos el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental como dos ejemplos de música popular de la región del Mediterráneo, con sus semejanzas y singularidades. Ambos nacieron en la segunda mitad del siglo XIX en ambientes subculturales y marginados afines a sus entornos culturales peculiares, que expresaron y resumieron la mentalidad de ciertas capas sociales, para convertir algunos de sus rasgos en marcadores de sus respectivas identidades regionales, hasta nacionales de Andalucía respecto España, por un lado, y Grecia por el otro. A lo largo de su historia, ambas músicas fueron objeto de intervenciones musicales, ideológicas y políticas ajenas a su entorno originario, explotadas y manipuladas hasta convertirse en "señas de identidad nacional". Hoy día forman parte, tanto en su versión étnica como globalizada, como ya dije, del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Como construcciones sonoras singulares, surgieron en situaciones históricas, sociales y políticas concretas y fueron llevadas a cabo por determinantes agentes ubicados en los emergentes campos artísticos de ambos países. A lo largo de su desarrollo, tanto el flamenco como el rebético acabaron siendo artes musicales nacionalizadas, manipuladas y explotadas ideológicamente, sometidas a intereses mercantiles y políticos mediante la intervención de determinados agentes sociales y culturales de los *tablaos*, los teatros y festivales, etc. Se trata de "intelectuales orgánicos", es decir, de un sector social que ejerce funciones de organización en el campo de la producción, la cultura y la política con el fin de garantizar su estabilidad mediante la hegemonía (Aix Gracia 2014).

Por un lado, se trataba (y trata) de intelectuales locales y de la élite artística fascinados por un género capaz de incentivar la fantasía romántica en torno a una música relacionada con la parte oscura de la existencia. Podríamos mencionar en el caso del flamenco a Antonio Machado y Álvarez, Joaquín Turina, Felipe Pedrell, Federico García Lorca y Manuel de Falla, seguidos por Blas Infante hasta Antonio Mairena y Ricardo Molina como destacados representantes de una primera generación de estos intelectuales orgánicos. En el caso del rebético, observamos algo semejante en la "rebetología", con la figura emblemática del *manga* o *rebetis* enraizada en el mundo de la pequeña delincuencia y de los cafés de hachís, los *tekkes*. Podríamos mencionar a Ilias Petropoulos como un primer representante de este tipo de intelectuales, quien, en 1968, en plena ilegalidad impuesta por la dictadura militar, publicó *Rebétika Songs*<sup>32</sup>, una obra al estilo de *Mundo y formas del cante flamenco*, publicado unos años antes, en 1963. Sus tesis e interpretaciones marcaron el punto de referencia para los posteriores estudios de ambos géneros, aunque hoy día son cuestionadas e incluso refutadas.

Asimismo, la innegable controversia en torno al origen y carácter del flamenco y del rebético hizo surgir otra clase de intelectuales orgánicos anclada en su profesionalidad como investigadores etnomusicológicos, musicológicos, antropológicos, sociológicos y filológicos. Gracias a su competencia, se ha impuesto una visión más distante, realista y crítica de ambos géneros. Desde

---

<sup>32</sup> Primera edición, ilustrada por T. Sideris. Ver también la edición reciente, traducida e introducida más un texto adicional por Ed Emery: Elias Petropoulos, *Songs of the Greek Underworld. The Rebetika Tradition*, London, Saqi Books, 2000.

entonces, a partir de los últimos años 80, la antigua visión de la flamencología ha sido corregida e incluso impugnada por la investigación más reciente<sup>33</sup>. En el caso del rebético quiero mencionar a autores como Stathis Gauntlett (1983), Risto Pekka Pennanen (2004), Dafni Tragaki (2007), Yoma Stamatis (2017) y Nikos Ordoulidis (2021), entre otros. Podríamos asumir la tesis de que ambos estilos musicales pueden ser analizados desde el enfoque comparativo y etnomusicológico como construcciones basadas en sus peculiares hibridaciones transculturales y las dinámicas de la globalización o glocalización que caracterizan el desarrollo musical desde el siglo XIX, cuando ambos estilos fueron creados.

En este sentido quiero seguir con la presentación de una cita de Spiros Delégos, un musicólogo griego, en la que resume unas características claves del rebético que nos sirven para profundizar en nuestro tema:

En la actualidad, y desde la perspectiva académica, la amplia y oscura denominación ‘rebético’ se refiere a un género musical urbano-popular de Grecia. Este último embarca un conjunto de aires instrumentales y canciones de origen mixto, ricos de estilos y morfología; ellos brotaron en las grandes urbes de la anteriormente más grande Grecia y del Imperio Otomano (Atenas, Pireo, Constantinopla, Izmir, Salónica etc.) a partir del comienzo del siglo XIX y más adelante<sup>34</sup>.

Hoy, el rebético es una tradición sincrética que combina elementos de las culturas musicales del mediterráneo oriental, donde se suele usar la modalidad (*maqam*) en distintas formas, con peculiares rasgos musicales occidentales basados en las tonalidades armónicas, etc. La modernización y la occidentalización son procesos culturales básicos que contribuyen a la aparición del género, acentuando el carácter de *rebético maqam* durante el periodo de entreguerras.

Si cambiamos el término “rebético” por el de “flamenco”, y “Grecia” por “España”, respectivamente, “Mediterráneo oriental” por “occidental”, nos podremos dar cuenta de que las características indican hacia una semejanza sorprendente. Ambos géneros son sincréticos, polifacéticos, con influencias musicales de diferentes regiones, surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XIX en las grandes urbes entre las capas sociales bajas y popularizados después. Mientras sus orígenes han sido aclarados en muchos aspectos gracias a la labor minuciosa en las hemerotecas, sus denominaciones quedan inciertas, aunque indican una adaptación lingüística arbitraria de términos bastante imprecisos en torno a personajes romantizados y relacionados con el submundo social explotado por el romanticismo del siglo XIX. Igual que en el caso del género flamenco –donde los peculiares personajes y la encarnación artificial de un determinado estilo de vida, el *flamenco* como sinónimo de “gitano”, da nombre a la música y poesía agitanada que le representa– en el rebético es el *rebétis* o *manga*, como figura estilizada y asociada al submundo social de los grandes puertos griegos, que representa la rebeldía frente a una sociedad conformista y despersonalizada en cuanto marcada por el declive de la relaciones sociales en el marco de la vida en comunidades culturalmente homogéneas y su sustitución por el tipo de relaciones sociales de las sociedades

<sup>33</sup> En el campo de la (etno)musicología todavía falta un estudio resumido de esta nueva era del estudio del flamenco.

<sup>34</sup> “Rebetiko maqam”: a sign of cultural crossroad in the Eastern Mediterranean during the interwar period. Propuesta de aportación al 12th Symposium of the ICTM Study Group “Mediterranean Music Studies: “Music and Sound at the Mediterranean Crossroads”, Essaouira, Morocco, Dar Souiri, June 18-23, 2018. [*Mi traducción*]

organizadas a base del individualismo<sup>35</sup>. Es decir, estos personajes reales y al mismo tiempo ficticios son representados a través de una polifacética, pero simple poesía y música, para luego ser enriquecida por profesionales hasta coagular en dos géneros o estilos musicales más complejos. Esta transmisión y fusión llamó la atención y creó afición entre un público completamente distinto al mundo representado, estableciendo un espejismo social y cultural entre el mundo elegante y el mundo considerado como vulgar. El público de los cafés-amán “percibió estas canciones rebéticas como una imagen romántica del submundo inasequible y peligroso” (Tragaki 2007: 50).

Tanto el rebético como el flamenco son músicas en permanente desarrollo, abiertas a múltiples influencias, pero con una base musical característica y –según parece– bastante inalterable debido a sus sustratos singulares. En el rebético y en el flamenco es la técnica musical la que hace de una canción cualquiera un cante flamenco o una *rebetiko tragoudia*. A diferencia de la flamencología y la rebetología, que consideraron estos géneros como categorías musicales cerradas, hay que comprenderlos como culturas musicales basadas en las experiencias vividas del pueblo, como destaca Dafni Tragaki (2007: xvii). En la misma tendencia, María Athanasiou (2019) comprende el rebético a partir de los años 1960s como elemento integral y manifestación post-moderna de música art-folk (*entehni laiki mousiki*), cuyo fin consistió en la reconceptualización de la música popular griega, aunque depurada de sus acentos inoportunos para la sociedad elegante.

En el caso del rebético ocurrió algo parecido que en el flamenco: mientras en el flamenco el supuesto carácter exótico “oriental” se atribuyó a los gitanos andaluces, en el caso del rebético se hizo recurriendo a la música y el canto bizantino, pero en ambos casos no se tiene en consideración el papel de la iglesia en la música popular en cada uno de los dos países. El carácter supuestamente oriental del rebético hay que buscarlo no sólo en la histórica cohabitación sonora de turcos y griegos y la posterior fusión entre el estilo *pirenaiko* y *smirnaiko*, sino también en la técnica compositiva de armonizar ciertas canciones mediante la aplicación de supuestas modalidades orientales resumidas tanto en el canto bizantino y los *maqam* árabes u otomanos. Lo mismo se refiere al flamenco como heredero de los cantos y psalmodias de la Iglesia medieval española, con sus escalas basadas en microtonos parecidos a los *dromoi* orientales y transmitidas por los romances, tonás o saetas medievales hasta el siglo XIX. Se trata de cadencias melódicas encontradas ya en la música antigua griega y bizantina, basadas en determinados tonos que en un principio se vieron como similares (aunque también diferentes) de los *maqam hijaz* (Manuel 1989: 72). De este modo, estamos ante la problemática identificación de cualquier rasgo exótico de ciertas escalas españolas con “lo oriental”. No obstante, cabe la pregunta de hasta qué punto la música popular tradicional española ha conservado estos rasgos metafóricos “orientalizantes” o “bizantinos” mediante la insistencia o el recuerdo de los cantos litúrgicos en el repertorio popular<sup>36</sup>. No vemos la necesidad de identificar

---

<sup>35</sup> Cf. al respecto Giddens 1995.

<sup>36</sup> Surge la pregunta respecto a las fuentes de esta tendencia o moda romántica de componer sobre la base melódica de la música popular, especialmente la andaluza, que se conoce en la música académica como “alhambrismo musical” desde las últimas décadas del siglo XIX y que hasta bien entrado el siglo XX caracterizaba a las obras de numerosos compositores españoles (Sobrino 1993): ¿no se apoyaron en ciertos cantos populares tradicionales de la Península, que habían conservado algunos de los elementos de la música de tipo oriental, como son la cadencia andaluza, las melismas en las melodías, el giro entre los modos menor y mayor, etc.? De modo similar, la llegada de la música greco-otomana



el orientalismo de ciertas cadencias españolas con la música árabe, pero cabe sospechar que estas pudieran haberse conservado en los cantos populares tradicionales (romances, tonadas, saetas) debido a la presencia del canto litúrgico y su influencia en sus variantes hasta los cantos populares seculares. Compositores como Manos Hatzidakis y Mikis Theodorakis popularizaron la fusión del rebético, tanto de estilo de Pireo como aquel de tipo *smirnaico* caracterizado por la influencia de la música otomana de cafés, con el fin de crear el nuevo rebético popular griego (*laiki*) como tipo híbrido. Pero más que con la influencia otomana lo relacionaron con la tradición bizantina en la que vieron la manifestación del auténtico canto griego antiguo. Algo similar había ocurrido en el caso del flamenco donde, en vista de su contaminación por la ligereza de la música popular, Antonio Mairena intentó regenerar un supuesto flamenco puro, o sea “cante gitano” con sus características diferenciales respecto al folclore de los payos. El cantaor estableció la problemática ruptura en el cante al declarar ciertos de ellos de manera arbitraria como propiedad de los gitanos (siguiriyas, soleares, tonás, alegrías, tangos, bulerías), y otros (los cantes del Levante) como de los payos. Como es sabido, su tesis creó escuela al mismo tiempo que rechazo, por lo que perdería su posición hegemónica dos décadas después debido al impacto de una nueva generación de artistas interesada en caminos distintos, orientados más bien en las nuevas tendencias musicales a nivel global. Se puede decir que el flamenco y el rebético han creado sus propios campos artísticos abiertos y cada vez más amplios, con sus corrientes diversas y coexistentes, sus clasicismos y vanguardias, hasta convertirse en elementos transculturales a nivel global.

Mi conclusión es la siguiente: tanto el flamenco andaluz como el rebético greco-oriental – aunque musicalmente hablando suenan y son diferentes – comparten características de fondo que relacionan sus músicas con un trasfondo circunstancial marcado por unas condiciones sociales, culturales e ideológicas estructuralmente similares de dos países en proceso de profunda transformación a partir del final del siglo XIX, y cuya música popular en fase de nacionalización estaba ligada de alguna manera a un fondo musical histórico y geográfico más amplio.

### **Niveles de semejanza: analogía y homología**

Habría que reflexionar sobre el concepto de “semejanza” que en ocasiones se ofrece desde una perspectiva comparativista, aunque, bien se sabe, su validez puede ser dudosa, porque no todo es lo que parece.

Sin duda, cualquier oyente del rebético greco-oriental que conoce bien el flamenco puede notar ciertas características que le resultan familiares: por ejemplo, el frecuente uso de la modalidad *hijaz* con base en la escala frigia en la que también se basa el modo frigio flamenco<sup>37</sup>; el uso del

---

de la Asia Menor a la Grecia continental enriqueció el folclore urbano del rebético gracias a la aplicación de las características “orientales” (otomanas, bizantinas, judías, egipcias...) de la música procedente de las regiones policulturales. Su sinergia con las melodías de la Grecia continental no solía ser espontánea, sino obra de ciertos compositores del rebético, como Tsitsánis y otros.

<sup>37</sup> La denominación puede variar según el autor. Nos guiamos aquí por la denominación utilizada por Castro Buendía (2014).

*maqam* oriental o bizantino en la cadencia andaluza; la utilización de intervalos inferiores al semitono; el estilo melismático del canto; la conexión entre las estrofas cantadas mediante el *taksim* o interludio instrumental; la introducción de cromatismos; la voz ronca y quebrada; el falsete agudo o dulce de los intérpretes de ambos sexos; la expresividad entre lo melancólico hasta lo agresivo; las letras en torno a la pena, la muerte, la desesperación; la llamada a la complicidad, al amor rechazado o fracasado, el delirio, el frenesí, etc. Aparte de este abanico semántico, habría que destacar también las diferencias entre los estilos del rebético más primitivo de la zona portuaria de Pireo, acompañado en su mayoría por el buzuki, o los más elaborados y profesionales adscritos a, aunque no siempre originarios de, Izmir (Esmirna), con sus múltiples variantes, acompañados por el violín y el santúr. No obstante, mientras el rebético del estilo de Pireo (*pireótiki*) nació hacia finales del siglo XIX en el entorno local porteño de la subcultura social de los marginados, cuyo principal representante fue el *manga* o *rebetis*, la música de cafés de Esmirna (*smirnáika*) procedía de la polifacética tradición de la música tradicional otomana, judía, armenia, griega, bizantina, ejecutada por músicos mayoritariamente profesionales en la costa del Mar Egeo, y enriquecida por la música occidental que llegó a esta ciudad multicultural. Se trató de una música centrada sobre todo en la antigua capital multiétnica, Constantinopla, pero ejecutada en Atenas, Tesalónica, Esmirna y otras grandes urbes del Imperio otomano, incluyendo las entonces todavía regiones turcas en los Balcanes. La fusión de múltiples estilos ya híbridos, pero social y musicalmente diferentes, se fue acelerando sobre todo tras la llamada catástrofe de Izmir de 1922, cuando tuvieron que exiliarse cientos de miles de griegos y griegas del nuevo territorio turco a Grecia, sobre todo a Atenas y Tesalónica. No resulta extraño que con ellos llegaran sus músicas, que compitieron con las músicas autóctonas de Grecia y que pronto llamaron el interés de las grandes compañías discográficas que actuaron en su territorio<sup>38</sup>. No obstante, la influencia de la música greco-oriental de origen otomano ya había tenido lugar mucho antes y aportado a la orientalización de la música popular griega (*laiki*). Y esta música popular orientalizada (*entehni laiki*) también formaba parte de la cantera de la que se construyó el rebético como género mixto, igual que ocurrió en el caso del flamenco: orientalización, por un lado, y agitanamiento por otro.

No obstante, el término “semejanza” resulta impreciso, y nos parece necesario profundizar algo más en su conceptualización. Una semejanza puede referirse a una coincidencia al azar y dar lugar a una “analogía” si dos estructuras son morfológica- y/o funcionalmente semejantes, aunque filogenéticamente independientes. Es decir, dos fenómenos se parecen sin estar relacionados en un principio, pero son aptos para una convergencia evolutiva. Recuerden: el sincretismo en el flamenco es un ejemplo de dicha convergencia evolutiva en la medida en la que se ha formado mezclando, fusionando, explotando tradiciones y estilos musicales de distintos orígenes regionales, locales, e incluso culturales. El flamenco no salió de una cueva, de una garganta ronca, no es propio de una misteriosa raza, como insinúa la anacrónica flamencología, sino que ya en 1881 Antonio Machado y Álvarez anotó respecto al cante: el flamenco es un género de *cantaores*, gitanos o no-gitanos, un

---

<sup>38</sup> De manera parecida ocurrió en el caso del “aflamencamiento” de las canciones andaluzas en el siglo XIX, es decir, de su variación, diferenciación y separación de los cantos populares mediante su (re)interpretación agitanada por parte de cantaores y cantaoras gitanos/as en los teatros, salones, cafés cantantes, etc.

constructo agitanado a partir de materiales encontrados. Se ha hecho a lo largo del tiempo utilizando tonos, sonidos, ritmos encontrados en el camino. Lo mismo ocurrió en el caso del rebético.

A diferencia de la analogía, se habla de “homología” en el caso de que dos estructuras deban su semejanza morfológica a la derivación de una estructura ancestral común. Las dos estructuras evolucionan a partir de un alejamiento de su origen. Demostrar esto es bastante difícil debido al hecho de que no hay un *big bang* musical, un origen único, aislado, sino que requiere un análisis a muchos niveles: lingüístico, musicológico, cultural, histórico... Entonces, ¿en qué sentido podemos hablar de una semejanza de tipo “homología”? Partimos del hecho de que dos fenómenos aparecen como manifestaciones independientes, separados en el espacio y el tiempo, pero aptos para relacionarlos respecto a sus trasfondos musicales y los procesos socio-culturales que los generaron en un momento determinado del desarrollo de su correspondiente sociedad. Son procesos cuya evolución en la historia coincide hasta tal punto que se puede hablar de un paralelismo a partir de condiciones compartidas.

Es curioso que, en la conclusión de su artículo, Yona Stamatis, apoyándose en otros etnomusicológicos griegos, también recomienda para futuras investigaciones en el campo del rebético profundizar en las relaciones de los estilos del rebético con el canto bizantino, y concluye: “independientemente de las similitudes entre las dos tradiciones musicales, la investigación sobre este tema sigue siendo terreno ampliamente incógnito entre musicólogos” (Stamatis 2017: 152 [mi trad.]). Efectivamente, de lo que se trata es de solucionar la relación del nuevo folclore urbano con las tradiciones musicales de las que se supone que forman su trasfondo tonal, cultural y estético. ¿Hay continuidad o no?, y, si la hay, ¿cómo se ha construido para reflejarse en los géneros musicales modernos?

Llegado a este punto de reflexión, hay que recordar el aparentemente eterno debate sobre el status del flamenco en el desarrollo de la música popular española y su papel en el proceso de la construcción de la identidad andaluza. Para muchos, sobre todo visto desde fuera del país, el flamenco se identifica con la cultura andaluza o, más aún, se considera como el núcleo del españolismo. En realidad, este hecho es el resultado de las repetidas intervenciones durante muchos años de una serie de intelectuales, compositores y políticos. Ellos consideraron la popularización del flamenco a partir de unas supuestas raíces tradicionales como paso decisivo en la construcción de la música popular que mejor refleja la mentalidad nacional del país.

Algo similar ocurrió en el caso del rebético: según el compositor, músico, musicólogo y experto en música bizantina Nikos Ordoulidis (2021), fueron sobre todo Mikis Theodorakis y Manos Hadjidakis, quienes a partir del nuevo auge del rebético en las décadas de los 1960 y 1970 intentaron demostrar la asimilación creativa de la tradición, el folclore y la música bizantina como prerrequisito para el amplio auge de la expresión melódica en Grecia, dando lugar a la llamada música *laika* o popular moderna (urbana). Ordoulidis recuerda que mediante la identificación del rebético con la música bouzouki, Theodorakis llegó a la algo problemática conclusión de que “apenas existe una canción *laika* que no utilice algunas de las cadencias de un modo puramente eclesiástico” (Theodorakis, en Ordoulidis 2021: 24, [mi trad.]). A diferencia de esta tesis, Ordoulidis defiende que

“...lo laiko y lo bizantino están ajustados en una construcción cultural más amplia” (2021: 24). Lo que está claro es que esta construcción es meramente simbólica y alberga la dimensión de una “doble construcción de Greekness<sup>39</sup> y ‘populismo’” (Ordoulidis 2021: 25, [mi trad.]), en la que “piezas griegas expresan, de manera simple y perfecta, la quintaesencia de una tradición que representa el alma profunda del pueblo griego”<sup>40</sup> (2021: 25, [mi trad.]). Igual que en el caso de Theodorakis, Ordoulidis, destaca también en el caso de Hatzidakis una distancia social y musical del mundo del rebético y, consecuentemente, su tendencia de (re)construir una “música popular artística (...) estigmatizada profundamente por estas discriminaciones estéticas respecto a la ‘autenticidad’ de los originales” (Ordoulidis 2021: 41). En fin, tanto Theodorakis como Hatzidakis basaron sus tesis sobre el trasfondo bizantino de la música *laika* griega y el rebético en aproximaciones desde fuera, de carácter especulativo, así que el escepticismo expresado por Stamatis parece estar muy justificado. Respecto al “cante jondo”, se puede decir algo semejante de Falla, Lorca y los demás defensores de la tesis bizantina, aunque en este caso se optó más bien por un trasfondo polifacético y no lineal. Lo que falta es un análisis serio desde el punto de vista musicológico, capaz de integrar los niveles tonal, semántico y socio-cultural de la evolución musical de los géneros en cuestión.

En el caso del flamenco existe un debate sobre el carácter “oriental” de su música. La anterior identificación de “gitano” con “oriental” ya es obsoleta, tampoco cabe buscar un trasfondo árabe o andalusí del flamenco y aun menos hablaríamos de la introducción del modo frigio como base melódica del agitanamiento y respectivamente de la “orientalización”, a pesar de que el uso de modos o *maqamats* tipo *Hijaz* se acercan, con diferencias, al modo frigio y se encuentran con más frecuencia en algunas músicas populares de la zona del Mediterráneo oriental (Grecia y Turquía). Así ocurre en el otro caso de la música *smirnaica* como elemento integral de la música rebética, donde se observa una directa influencia de la música otomana o bizantina (“oriental”). Pero en lo que se refiere al flamenco, se trata de una forma tonal residual procedente de determinadas músicas populares tradicionales de la Península, debidos probablemente a la influencia de cantos litúrgicos, o de una posterior técnica de composición propia del alhambrismo musical del siglo XIX y su variante popular “a lo gitano”.

Volviendo a lo escrito en el comienzo de este artículo, voy a precisar los tres niveles del estudio comparativo socio-musicológico en los que se basa mi análisis de las homologías estructurales entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental:

1. Nivel tonal (formal): Ambos géneros muestran influencias de la música modal tradicional, tanto de origen litúrgico como popular, así como de las técnicas modernas de composición; aunque parece haber existido una peculiar influencia modal de la música supuestamente bizantina<sup>41</sup> como

---

<sup>39</sup> Se podría traducir como actitud y pensamiento basado en el supuesto carácter nacional griego, de “nacionalismo griego”.

<sup>40</sup> Similar a las tesis de Pedrell, Turina, Falla y Lorca sobre el “cante jondo” como expresión del “alma andaluza”.

<sup>41</sup> Quiero destacar que, como sociólogo, no estoy capacitado para entrar en detalles respecto al análisis musicológico. Por esta razón, utilizo el término “canto bizantino” exclusivamente como referencia a las tradiciones musicales romanas, griegas clásicas, siriacas y hebreas en los cantos e himnos monódicos, compuestos en griego, que caracterizan el canto

base musical extendida en la cuenca mediterránea. En el caso de España cabe la sospecha de que la influencia de los cantos e himnos eclesiásticos (tanto bizantinos como gregorianos) se conservó preferentemente en las saetas antiguas, los romances y las tonás de todo tipo y procedencia<sup>42</sup>. Esto por la simple razón de que la vida cotidiana tradicional estaba durante siglos estrechamente vinculada con la música y el canto litúrgico, y de este modo existía una cierta dialéctica entre lo religioso y lo secular que se reflejó en la música popular. Más tarde, estas músicas/melodías de tipo tradicional y con tono “oriental”, conservadas en la tradición oral<sup>43</sup>, fueron integradas en las composiciones modernas para crear el flamenco como “cante jondo” a partir de la fusión o mezcla de lo premoderno modal y lo moderno tonal, como opina Hipólito Rossy (1966). Tanto el flamenco como el rebético fueron expuestos a intervenciones musicales que tuvieron como objetivo la adaptación del sistema modal tradicional (*vulgo* “oriental”) que conservaron a través de algunas de sus variantes al moderno (occidental). Si admitimos un polifacético trasfondo musical en el rebético tras la confluencia con la música de Asia Menor, que abarca la música tradicional griega, la otomana, la judía y la occidental, hay que destacar que la tonalidad de muchas canciones griegas de este tipo se asemeja a veces también a lo que en la tradición del canto bizantino son los *neumas* o signos descriptivos encima del texto que indican cómo entonarlo en cadena. De este modo, la transmisión de los cantos depende del *cantor* (o maestro del canto) que “hereda” su peculiar interpretación vocal de los neumas de manera oral al igual que todavía se suele hacer en el caso del flamenco mediante la transmisión familiar.<sup>44</sup> La cuestión clave es si la música popular griega tiene su base en la música bizantina como sucesora de la música griega antigua, como lo defendió Theodorakis, o si la música bizantina misma ha sido ya sometida a una “occidentalización”, como opinan otros<sup>45</sup>. Por el momento, y siguiendo la argumentación de Ordoulidis basada en algunos debates de la ortodoxia griega, parece mejor hablar de “reciprocidad dialógica” o “interpenetración recíproca” (Ordoulidis 2021: 46) como modo de la influencia mutua, entre otras, de la música popular griega y el “trasfondo” musical bizantino, que más que un efecto de la convivencia histórica de las dos tradiciones musicales también se debe a una técnica de composición e interpretación, como

---

litúrgico de la Iglesia Ortodoxa Oriental y que a lo largo de la historia influenciaron en varias músicas populares del sur de Europa, dándole un “aire oriental” parecido al canto gregoriano como otro ejemplo de canto monódico.

<sup>42</sup> Creo haberlo notado incluso en las “asturianadas”. Al respecto de los estudios comparativos de la música española antigua y moderna, así como sobre el flamenco, vea García Matos (1987).

<sup>43</sup> Respecto a esto hace falta recordar el papel de los ciegos y su “oficio de rezar” los romances y canciones. Escribió Julio Caro Baroja: “Recitaba, salmodiaba o cantaba el ciego, según los casos, acompañado de instrumentos varios, sobre los que, al final, ha dominado la guitarra” (Caro Baroja 1969: 47). Y añade: “lo importante ahora es subrayar el hecho de cómo los ciegos, en sociedades muy variadas, a causa de la falta de visión, concentran todo su ser en *la expresión verbal o musical*” (1969: 48). Finalmente, cita un texto de la época del Bachiller Diego Sánchez de Badajoz, donde se caracteriza esta voz con la que se interpretan “los versos gregorianos” (1969: 49). Pues, ¿cómo se interpretaron si no con un tono gregoriano, monódico, expresivo, quejumbroso o patético? ¿No estamos ante el precursor del personaje típico del cantaor de flamenco que interpreta su copla al estilo de los ciegos, acompañándose con el bastón o con la voz ronca siguiendo al son de la guitarra y las palmadas?

<sup>44</sup> No obstante, hay que admitir que cada repetición incluye la tendencia de una reinterpretación personal distinta del material sonoro heredado, por lo que no se puede mantener la idea de la autenticidad de la tradición sin la posibilidad de su variación.

<sup>45</sup> Αλληλοπεριχώρηση (Ordoulidis 2021: 58-59).

demuestra Theodorakis en muchas de sus obras. No obstante, no se puede hablar de un resultado lineal, porque las tradiciones en la música suelen ser polifacéticas y plagadas de saltos producidos por acontecimientos extramusicales. Observamos algo parecido en el caso del flamenco: no solamente es una amalgama de residuos de cantos populares tradicionales procedentes de muchas regiones del país e incluso de ultramar, sino que la técnica de interpretación por parte del cantaor (parecida a la del cantor de himnos bizantinos) se apoya en un sistema musical (heredado en muchas ocasiones de manera oral) que incluye tanto tonalidades occidentales como modales (consideradas “orientales”), que recuerdan cantos practicados y conservados en el pasado por la Iglesia para luego ser asimilados y transformados por los creyentes en sus cantos seculares, con los que acompañaron su vida cotidiana (canciones de cuna, de trabajo, de boda, para los difuntos, etc.). El *cantor* y el cantaor comparten, pues, hábitos de “lo jondo”, aunque las circunstancias de su respectiva realidad cultural y musical los separan. Tanto el rebético como el flamenco representan técnicas musicales y culturales ancladas en tradiciones del pasado ya pasadas.

2. Nivel semántico: La música, la voz y las emociones se reflejan de manera integral en las canciones flamencas y rebéticas. Predominan el *fatum*, la pena, la tristeza y la miseria, el amor dolido y la desesperación, aunque en su lado opuesto se expresan la rabia, la resistencia, la alegría y hasta el frenesí. En fin, se trata de la representación de una psicología colectiva realista, anclada en la vida cotidiana, aunque elevada a sus formas expresivas estilizadas. Cabe comparar, como ejemplos, las letras de dos canciones dedicadas al tema de la muerte: la primera es una *seguriya* de Manolo Caracol, la segunda una *amanés*<sup>46</sup> al estilo *smirnaiko* de Rita Abadsi<sup>47</sup>:

Manolo Caracol: “Cuando yo me muera”<sup>48</sup>

Cuando yo me muera,  
te encargo  
que con las trenzas de tu pelo  
me amarres las manos.

Rita Abadsi: *Gazeli Nevá Sabáh* (“La hora de la muerte”)<sup>49</sup>

Que nadie piense  
en la hora de su muerte,  
cuando en la tierra negra se hunda,  
su nombre desaparece.

3. Nivel socio-cultural: Ambos estilos reflejan las profundas transformaciones sociales y culturales que se produjeron en Grecia y España, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Guerras de Independencia, la caída del Imperio Otomano y del Antiguo Régimen), marcadas por el hundimiento de las estructuras y culturas tradicionales y el devenir de la sociedad urbanizada,

<sup>46</sup> El *amanés* (pl. *amanédes*) se refiere a un tipo melancólico de canciones populares griegas en las que se suele incluir la voz *amán*, *amán* para reforzar la expresión de ánimo (alegría o dolor), parecido al “ay” en el flamenco. En la música popular tradicional de Grecia existe un tipo de canción romanceada para los difuntos, llamado *mirolói*, un lamento parecido a lo que en España se conoce como *endecha*.

<sup>47</sup> 1914-1969. También: Abatzi.

<sup>48</sup> [www.youtube.com/watch?v=sJ5qiuVT14&ab\\_channel=ManoloCaracol-Topic](http://www.youtube.com/watch?v=sJ5qiuVT14&ab_channel=ManoloCaracol-Topic)

<sup>49</sup> [www.youtube.com/watch?v=\\_6i07rrnJyY&ab\\_channel=golemschmolem](http://www.youtube.com/watch?v=_6i07rrnJyY&ab_channel=golemschmolem)

moderna e industrial. Se trata de músicas ancladas en tradiciones antiguas, pero ahora popularizadas y nacionalizadas que formaron géneros modernos, creados artísticamente por compositores e intérpretes profesionales.

En el nivel semántico, dicho cambio artístico refleja la mentalidad de un nuevo público mayoritariamente urbano, de grupos sociales y su peculiar subcultura, que a través de sus correspondientes expresiones y su peculiar estética musical y poética determinan el carácter del nuevo “folclore urbano”. En sus inicios, las subculturas de los flamencos y los rebetes crearon sus ídolos representados en el gitano y el *manga*, juntamente con un nuevo estilo de música popular de supuesto origen tradicional que se elevó debido a la intervención de músicos e intérpretes profesionales, así como del creciente mercado musical al nivel de representar dos géneros nacionales distintos, pero cuyo origen subcultural, pluriétnico les aportó la dosis de exotismo que en el presente nutre la llamada *world music*.

Hay que distinguir entre una homología musical y otra socio-cultural o etnomusicológica. Mis trabajos se refieren principalmente a la segunda, pues como sociólogo no me considero autorizado a sacar conclusiones musicológicas. Pero, la etnomusicología española ha aportado últimamente mucha luz sobre el plurifacético trasfondo musical de los cantes flamencos y su relación con las modalidades comprendidas como “orientales” o, como yo prefiero llamarlas, “bizantinas”, si hablamos del rebético y la música tradicional otomana y si pensamos por ejemplo en la extensa y perspicaz tesis doctoral de Guillermo Castro Buendía (2014) sobre la génesis musical en la música flamenca. Quiero destacar que, según mis conocimientos, en muchos casos se trata de modalidades heredadas de ciertos cantos populares y litúrgicos que habían conservado sus estructuras modales y que fueron “orientalizados” artificialmente bajo la influencia de la moda gitanista. Otra forma de orientalización se debió a la fusión intencionada de canciones flamencas con otras músicas como por ejemplo la andalusí, como demuestra el encuentro musical intercultural de José Heredia (“Macama Jonda”, 1983) o de Juan Peña *El Lebrijano* (“Casablanca”, 1998, “Encuentros”, 1983).

Pero, las fusiones suelen ser actos musicales intencionados, mientras que las hibridaciones transculturales son el resultado de la globalización de la música mediante el establecimiento de los mercados internacionales en la producción, distribución y consumación de las músicas<sup>50</sup>. Este proceso genera nuevas luchas por la hegemonía en los campos de ambos géneros. La lucha por la hegemonía cultural sobre la música es una constante en muchas músicas populares explotadas por motivos nacionalistas. En el flamenco ocurrió algo semejante: empujado por el fervor andalucista, no sólo se lo apropió mediante el artículo 86/1 del Estatuto Andaluz, sino que incluso lo utilizó para cantar el himno de Andalucía a once “palos” y una orquesta, interpretados por cantaores y cantaoras destacados del género<sup>51</sup>. Pero, como anotó González Alcantud en su respuesta a lo que denomina “populismo estético”, “el flamenco nunca tuvo más fronteras territoriales que las que le

---

<sup>50</sup> Sobre la fusión en el flamenco postmoderno así como la diferencia entre “fusión” e “hibridación” en la música como fenómeno social y cultural vea Steingress 2002b, 169-216 respectivamente 297- 325.

<sup>51</sup> Ver <http://nuestroflamenco.blogspot.com>

marcaba el destino del artista”<sup>52</sup>. De manera semejante, Ordoulidis insiste en que las “fronteras del rebético no son específicas”<sup>53</sup> a pesar de que la ambigüedad cultural de la música rebética la ha convertido en objeto de una disputa nacionalista, cuyas raíces están en la historia reciente y las complicadas relaciones políticas entre Grecia y Turquía. Pero, independientemente de ello, durante las últimas décadas se observa un débil resurgimiento del interés por el rebético, por un lado, y por la música secular otomana, por otro”<sup>54</sup>.

### Consideraciones finales: factores y agentes de la transformación

Queda, para terminar, recordar dos hechos claves que favorecieron la dinámica musical de los dos géneros, o sea, la ampliación de sus campos artísticos. Primero, el emergente papel de los medios de comunicación y reproducción sonora produjo un cambio en la práctica musical y artística a partir del comienzo del siglo XX debido a la dislocación de los dos géneros de su entorno subcultural inicial (la familia, la vecindad, la comunidad) a los lugares de entretenimiento público (los cafés, tablaos, los teatros y festivales etc.). La consiguiente separación de la ejecución directa ante un público físicamente presente y la ejecución indirecta ante un nuevo público fue intensificada, además, por la intervención de los nuevos medios de comunicación y de reproducción masiva (la discografía, la radio y, más tarde, la televisión e internet).

Segundo, la paralela irrupción de ciertos intelectuales orgánicos como agentes de disuasión o catalizadores de los dos géneros al actuar en su campo artístico como empresarios, expertos, críticos, periodistas que contribuyeron a su supervivencia y popularización. En el caso del rebético esto ocurrió después de la Segunda Guerra Mundial, con la publicación del libro de Petropoulos y el giro de compositores como Mikis Theodorakis hacia este estilo para convertirlo en elemento integral de la música popular griega (*musiki laiki*). En el caso del flamenco observamos que éste se convirtió en objeto de consideración por parte del mundo intelectual a partir de 1922, gracias al emblemático Concurso de Cante Jondo. Dejemos aparte si este acontecimiento cumplió con los objetivos de ambos o no, pero no se puede negar que cambió significativamente el rumbo y el prestigio del flamenco como arte universal. Desde entonces, ambos géneros se han convertido en objetos de explotación artística en muchas direcciones, hasta tal extremo que se está discutiendo si todavía caben en el canon de autenticidad al que se les ha adscrito durante tanto tiempo, o más bien estamos ante su disolución en procesos de la dinámica artística con sus correspondientes consecuencias musicales, cuyo destino aún se desconoce. Pero una cosa es cierta: en el arte siempre se reinventa y se disuelve, se construye, deconstruye y reconstruye de acuerdo con las necesidades sociales y culturales. No evoluciona sin lo social y lo cultural. En este sentido, la música sigue siendo la sirvienta que manda.

<sup>52</sup> “El flamenco, el Estatuto y la Agencia”, *Diario de Sevilla*, 29 de mayo 2011 (La Tribuna).

<sup>53</sup> Nikos Ordoulidis, “Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko. Conference Paper, *Creating music across cultures in the 21st century*, The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5). Istanbul Technical University, 2017, 1. [Online]

<sup>54</sup> Koglin 2008. Respecto al carácter oriental de la música *smirnaika* y el rebético moderno, quiero destacar algunos otros trabajos más a los que he tenido acceso online, como los de Ali Fuat Aydin (2014), Risto Pekka Pennanen (2004, 2008), Polyxeni Theodoridou (2013), así como los de María Athanasiou (2019) y Yona Stamatidis (2017).



---

## BIBLIOGRAFÍA

- Aix Gracia, Francisco. 2014: *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- Athanasίου, María. 2019: "Sound narratives in and beyond the Greek art-folk song". *QuaDrivium, Revista digital de Musicología*, 10, 1-12.
- Cadalso, José. 1983: *Cartas marruecas*. Madrid: Colección Austral.
- Campo, Alberto del y Rafael Cáceres. 2013: *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara.
- Caro Baroja, Julio. 1969: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- Castro Buendía, Guillermo. 2014: *Génesis musical del cante flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Sevilla: Libros con duende.
- Coccia, Mario e Igor Benati. 2018: "Comparative Studies". En *Global Encyclopedia of Public Administration, Public Policy, and Governance*, ed. Ali Farazmand. Florida: Springer [[https://doi.org/10.1007/978-3-319-31816-5\\_1197-1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-31816-5_1197-1)].
- Fuat Aydin, Ali. 2014: "The Melodic Characteristics of Greek rebétika Music: A Comparative Study on the Dromos and the Maqams". En *Maqam: Historical Traces and Present Practices in Southern European Music Traditions*, ed. Jürgen Elsner, Gisa Jähnichen y Jasmina Talam, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 68-75.
- Gamboa, José Manuel. 2011: *Una Historia del Flamenco*. Barcelona: Espasa.
- García Barriuso, Padre Patrocinio. 2001 [1941]: *La música hispano-musulmana en Marruecos, presentación, vida y obra del autor Manuela Cortés García*. Sevilla: Instituto Cervantes Tanger, Cooperación Española, Fundación El Monte.
- García Matos, Manuel. 1987: *Sobre el flamenco. Estudios y notas*. Madrid: Editorial Cinterco.
- Gauntlett, Stathis. 1985: *Rebetika Carmina. Graeciae recentioris. A contribution to the definition of the term and the genre rebetiko tragoudi through detailed analysis of its verses and of the evolution of its performance*. Limni: Denise Harvey.
- . 2003: "Between Orientalism and Occidentalism. The contribution of Asia Minor refugees to Greek popular song and its reception". En *Crossing the Aegean. An appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey*, ed. Renée Hirschon, Oxford & New York: Berghahn, 247- 260.
- Giddens, Anthony. 1995: *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona: Edicions 62.
- Giglioli, Giovanna. 2013: "Los intelectuales orgánicos en la teoría de Gramsci", *Revista Reflexiones*, 46/1, 29-36. [<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10907>]
- Gramsci, Antonio. 1967: *Philosophie der Praxis. Eine Auswahl*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Guichot y Sierra, Alejandro. 1984 [1922]: *Noticia histórica del folclore (Estudio preliminar José Ramón Jiménez Benitez)*. Sevilla: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura.
- Holst, Gail (sin año): "World Music and the Orientalising of the rebetika".

(<http://www.geocities.com/hydragathering/holst3.html>]

Infante Pérez, Blas. 1980: *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929-1933)*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Koglin, Daniel. 2008: "Marginality-A Key Concept to Understanding the Resurgence of Rebetiko in Turkey". *Music & Politics* 2/1, 1-39.

Manuel, Peter. 1989: "Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 21 (1989), 70-94.

Medina, Ángel. 2001: "Música española 1936-1956: rupturas, continuidades y premoniciones". En *Actas del Congreso 'Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)'*, ed. Gemma Pérez Zalduondo, Ignacio Henares Cuéllar y María Isabel Cabrera García, Granada, 59-74.

*Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 1998, ed. por Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Noel, Eugenio. 2014: *Señoritos chulos, fenómenos, gitanos y flamencos*. Córdoba: Berenice. [Renacimiento 1916].

Ordoulidis, Nikos. 2021: *Musical Nationalism. Despotism and Scholarly Interventions in Greek Popular Music*. London: Bloomsbury Academic.

Pappas, Nicholas G. 1999: "Concepts of Greekness: The Recorded Music of Anatolian Greeks after 1922". *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 17, 353-373.

Pedrell, Felipe. 1985: *Por Nuestra Música*. Madrid: Editorial Música mundana [Barcelona 1891].

Pennanen, Risto Pekka. 2008: "The development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s". *British Journal of Ethnomusicology*, vol. 5, 65-116.

——— 2004. "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece". *Ethnomusicology*, vol. 48/1, 1-25.

Pérez Zalduondo, Gemma. 2001. "La música en el contexto del pensamiento artístico 'oficial' entre 1936 y 1951". En *Actas del congreso 'Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)'*, eds. De Ignacio Luis Henares Cuéllar, José Castillo Ruiz, Gemma Pérez Zalduondo, María Isabel Cabrera García, vol. 2, 83-104.

Piñeiro Blanca, Joaquín. 2013: "Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España", *Revista del CEHGR*, vol. 25, 237-262.

Politis, N. G. 2006: *Canciones del pueblo griego (selección)*, trad. Francisco Martín García y Aurora Golderos Fernández. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Rosy, Hypolito. 1966: *Teoría del cante jondo*. Barcelona: Credsa.

Sobrino, Ramón. 1993: *El pintoresquismo musical. El alhambrismo sinfónico*. Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Stamatis, Yona. 2017: "Singing the nation: Contemporary Greek rebetiko performance as carnivalesque", *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, vol. 2/2, 137-156.

Stark, Birgit and Melanie Magin. 2013: "Komparative Forschungsansätze und methodische Verfahrensweisen". En *Handbuch standardisierte Erhebungsverfahren in der Kommunikationswissenschaft*, eds. W. Möhring/D. Schlütz, Wiesbaden: Springer, 145-164.

- Steingress, Gerhard. 2002a: "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza". *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, nº 1, 43-64.
- 2002b: "Flamenco fusion and New Flamenco as Postmodern Phenomena. An Essay on creative Ambiguity in Popular Music". En *Songs of the Minotaur – Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and urban folk*, ed. Gerhard Steingress, Münster/Hamburg/London: LIT, 169-216.
- 2004: "La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)", *TRANS, Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, nº 8 [<http://www.sibetrans.com/trans8/steingress.htm>].
- 2006a: "Spanische Folklore und Flamenco unter dem Franco-Regime". En *Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts*, Internationales Symposium an der Bergischen Universität Wuppertal vom 28/29. Februar 2004, eds. Michaela G. Grochulski, Oliver Kautny & Helmke Jan Keden, Mainz:Are-Edition, 98-134.
- 2006b: "Sociological similarities between Andalusian flamenco, Argentine tango and Greek rebetiko" [[www.geocities.com/HydraGathering/steingresspaper2004.html](http://www.geocities.com/HydraGathering/steingresspaper2004.html)]; también "Homologías estructurales del Flamenco andaluz y el rebético greco-oriental", *Candil*, nº 108 (1997), 5763-5774.
- 2006c: *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- 2007a: "La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX". En *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico, (Escritos 1989-2006)*, ed. Gerhard Steingress, Sevilla: Signatura Ediciones, 123-160.
- 2007b: "El trasfondo bizantino del cante flamenco. Lecciones del Encuentro entre el flamenco andaluz y el rebético greco-oriental (Granada, junio 2005)". *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*, Sevilla: Signatura Ediciones, 305-348.
- 2008: "La música en el marco del análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico", *Política y Sociedad*, vol. 45/1, 237-260.
- . 2012. "La música como producción simbólica de realidades globales. Rastros de la música en el pensamiento sociológico". En *La sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico*, ed. Juan A. Roche Cárcel, Barcelona: Anthropos, 247-266.
- Theodoridou, Polyxeni. 2013. "Emilio Riadis (1880-1935) - Yannis A. Papaioannou (1910-1989): Greek representatives of orientalism". En *Crossroads: Greece as an intercultural Pole of Musical Thought and Creativity. Conference Proceedings*, eds. Evi Nika-Samson et al., Thessaloniki: Aristotle University, 819-842.
- Tragaki, Dafni. 2007. *Rebetiko Worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Vergillos, Juan. 2021: *Nueva Historia del Flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Washabaugh, William. 2012: *Flamenco and National Identity in Spain*. London: Routledge.
- Wolf A., Siegmund. 1987: *Grosses Wörterbuch der Zigeunersprache (romani tšiw)*, 2. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Zaimakis, Yiannis. 2009: "'Bawdy Songs and Virtuous Politics': Ambivalence and Controversy in the Discourse of the Greek Left on rebetiko", *History and Anthropology*, vol. 20, nº 1, March 2009, 15-36.
- 2010: "'Forbidden Fruits' and the Communist Paradise: Marxist Thinking on Greekness and Class in

Rebetika”, *Music & Politics*, 4/1 (Winter 2010). [https://doi.org/193998/mp.9460447.0004.102].

Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [de Iza]. 1982 [1802]. *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Córdoba: Ediciones Demófilo.

### Referencias bibliográficas adicionales para un estudio introductorio del rebetiko

Holst, Gail. 1994. *Road to rembetika. Music of a Greek sub-culture, songs of love, sorrow and hashish*. Limni Evia: Denise Harvey (Publisher) [1ª ed. 1975].

Petropoulos, Elias. 2000. *Songs of the Greek Underworld. The Rebetika Tradition*, translated from the Greek, with Introduction and additional text by Ed Emery, Illustrations by A. Kanavakis. London: Saqi Books.

---

**Gerhard Steingress** (Salzburg, 1947) es doctor en sociología desde 1980 por la Universidad de Klagenfurt (Austria), donde fue profesor de 1974 a 1989. Después de trasladarse a Sevilla para realizar varios proyectos de investigación sobre el flamenco, ingresó en la Universidad de Sevilla, donde se jubiló en 2013. Entre sus estudios e investigaciones destacan aquellos dedicados a la sociología de la cultura y la música. Ha sido ganador de la tercera edición del Premio de Investigación del Flamenco (1991) a base de su estudio publicado bajo el título *Sociología del cante flamenco*. Entre otros temas, es autor de numerosas otras publicaciones sobre el género flamenco, centrándose especialmente en su formación artística, su trasfondo transcultural, así como su papel en la era de la globalización de la música.

---

#### Cita recomendada

Steingress, Gerhard. 2023. "Flamenco andaluz y rebético greco-oriental: Espejismos en la construcción de identidades nacionales". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 27 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es> ES