

claroscuros

estudios culturales uma



PROGRESIONES RIZOMÁTICAS Y MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Proyecto Claroscuros Trilogía
Volumen 1 de 3



Editora: Deborah González Jurado

Autores y autoras: Deborah González Jurado, Ana María Díaz Olaya, Salvatore Cristian Troisi, Agustín Linares Pedrero, Héctor Sanahuja Mesa, José Manrique Reyes, Julie Galle Baggenstoss, Gregorio Valderrama Zapata, Javier Martín Aguilar, Manuel López Poy, Manuel Bellido Mora

© UMA Editorial. Universidad de Málaga
Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071
Málaga www.umaeditorial.uma.es

© Los autores

© Editora: Deborah González Jurado (IP responsable del Proyecto Claroscuros UMA).
Proyecto de jóvenes investigadores financiado por el II Plan Propio de la Universidad de
Málaga. Autores y autoras: Deborah González Jurado, Ana María Díaz Olaya, Salvatore
Cristian Troisi, Agustín Linares Pedrero, Héctor Sanahuja Mesa, José Manrique Reyes, Julie
Galle Baggenstoss, Gregorio Valderrama Zapata, Javier Martín Aguilar, Manuel López Poy,
Manuel Bellido Mora. Diseño y maquetación: Deborah González Jurado

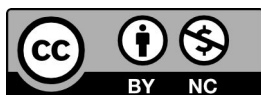
Fotografías e ilustraciones interiores: Proyecto Claroscuros

Logotipos: Álvaro Torres

Ilustraciones de portada y contraportada: Gustaffo (Gustavo Vargas Tajate)

ISBN: 978-84-1335-410-1

Publicado en marzo de 2025.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons: Reconocimiento - No comercial -
(cc-by-nc): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>
Esta licencia permite a los reutilizadores distribuir, remezclar, adaptar y desarrollar el material
en cualquier medio o formato únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue
la atribución al creador.

Dedicatoria

A la utopía

A lo inalcanzable

A la incondicionalidad

A la espontaneidad

A la sinceridad

A la bondad

Al amor¹

¹ Véanse las síntesis que les dejo en el listado de bibliografía adjunto a esta dedicatoria, como testimonio del debate en torno al Amor como una de las posibles bases de la civilización occidental desde la tardoantigüedad de San Agustín, pasando por muchos avatares hasta la actualidad, donde radica a un tiempo como modelo y contradicción (Aguilar Viquez, s.f., c. 2000; De la Higuera, 2001; Tomé Soares, 2017). Estas síntesis revisan desde los inicios del siglo XXI la corriente pacifista del pensamiento crítico europeo de las generaciones previas y posterior inmediatas a la Segunda Guerra Mundial. De aquéllas se comentan las obras de Hannah Arendt, quien presentó en 1929 su tesis académica sobre el concepto del amor en San Agustín, y de Paul Ricoeur. Este último, en 1955, en época de la tecnocracia estadounidense extendida a Europa, se planteó el dilema entre historia y verdad, entre conciencia e instituciones, entre justicia y misericordia. Atención al debate, que se remonta a Tucídides, sobre el concepto de Historia y maneras de escribirla. Aunque el dramaturgo Esquilo ya lo hubo anticipado en su pieza en memoria de la guerra contra los persas, gran sacudida cultural y moral del pasado reciente de su época. Digamos que los metalenguajes sobre objetividad y subjetividad y otro tipo de anomalías sobre puntos de vista, incluida la perspectiva, o incluso los mismos límites de la ciencia y sus verificaciones de la realidad, se consideran de origen griego. La separación del logos fue, dicen, griega. Pero el Cristo vino a introducir otra anomalía diametralmente inversa, y varios siglos después el de Hipona armaría su obra en el intento de reunificar lo sagrado con lo racional. Era la época de mayor esplendor del cristianismo sobre el imperio romano de occidente antes de su desmembración política y administrativa. Después, el Renacimiento validaría el cultivo del pensamiento racional sobre el espiritual como paradigma ontológico y ventaja civilizatoria y crematística. Cuanto más complejo se ha vuelto el pensamiento humano desde entonces, más alejada se percibe a veces la realidad de la ciudad de Dios.

Bibliografía para la dedicatoria

- AGUILAR VÍQUEZ, Fidencio. El concepto de amor en San Agustín, s.f. c. 2000, *paper-reseña* disponible en: <https://www.uco.es/dptos/ciencias-juridicas/filosofia-derecho/diego/Nuevo/TeoriaII/lecciones/materiales/amorSA.htm> [última consulta 20/12/2024]
- DE LA HIGUERA, Javier. Hannah Arendt, El concepto de amor en san Agustín, Madrid, Ed. Encuentro, 2001 (traducción y presentación de Agustín Serrano de Haro), en *El Búho. Revista Electrónica de la Asociación Andaluza de Filosofía*, disponible en: “Hannah Arendt, El concepto de amor en san Agustín, Madrid, Ed. Encuentro, 2001 (traducción y presentación de Agustín Serrano de Haro), disponible en: <https://elbuhorevistasaaafi.es/buho8/DELAHIGUERA.pdf> [última consulta 20/12/2024]
- TOMÉ SOARES, Martinho. Histoire et vérité chez Paul Ricoeur et Thucydide: nimesis et enargeia, en *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, Vol. 8, no 1 (2017), pp. 9-141, disponible: <https://ricoeur.pitt.edu/ojs/ricoeur/article/view/393> [última consulta 20/12/2024]

Lista general de capítulos y autores

Prefacio: Del porqué de este título y de sus contradicciones. Deborah González Jurado.

1. **Algunas consideraciones metodológicas y resultados de investigación del proyecto de Estudios Culturales del arte pop contemporáneo español Claroscuros.** Deborah González Jurado
2. **Flamenco y pureza: una cuestión de exquisitez.** Ana María Díaz Olaya.
3. **Claves expresivas de la modernidad literaria: Memoria y flamenco en las obras de Caballero Bonald y Quiñones.** Salvatore Cristian Troisi.
4. **Hibridación escénica: flamenco, poesía y teatro... un diálogo multidisciplinar.** Agustín Linares Pedrero.
5. **Intercapítulo. Alambicando flamenco y blues.** Deborah González Jurado.
6. **Pedagogía del flamenco en los Estados Unidos.** Julie Galle Baggenstoss.
7. **Artistas, cómicos y flamenco.** Gregorio Valderrama Zapata.
8. **Sociedad de Blues de Málaga.** Javier Martín Aguilar.
9. **De la plantación al gueto: Un viaje por la historia del blues.** Manuel López Poy.
10. **Bluesiana y otros ámbitos mestizos. El largo camino a casa.** Manuel Bellido Mora.
11. **The North Face en el hip-hop de Madrid: Apuntes teórico-metodológicos de una investigación en curso.** Héctor Sanahuja Mesa y José Manrique Reyes.
12. **Ensayo experimental. Flamenco canónico y flamenco progresivo en el siglo XXI.** Deborah González Jurado.
13. **Coautores y coautoras por orden de inserción de sus textos.**
14. **Agradecimientos**

Tabla de contenido

PREFACIO: DEL PORQUÉ DE ESTE TÍTULO Y SUS CONTRADICCIONES	9
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS PREVIAS Y RESULTADOS DE INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO DE ESTUDIOS CULTURALES DEL ARTE POP CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL CLAROSCUROS	13
INTRODUCCIÓN	13
1. UN RESULTADO FALLIDO DEL PROYECTO CLAROSCUROS: EL INSTITUTO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CULTURALES DE MÁLAGA.....	17
2. UNA GÉNESIS ALEATORIA	18
3. ALGUNAS DIVAGACIONES.....	25
4. LAS ODIOSAS E INEVITABLES GENERALIZACIONES	28
5. LOS MALDITOS ESTUDIOS CULTURALES EN ESPAÑA Y OTRAS COSAS DE LAS QUE NO SE DEBE HABLAR .	29
6. UNA NARRATIVA Y UNA CRONOLOGÍA PROPIAMENTE SOBRE EL PROYECTO CLAROSCUROS	34
7. BIBLIOGRAFÍA.....	40
2. FLAMENCO Y PUREZA: UNA CUESTIÓN DE EXQUISITEZ	43
3. CLAVES EXPRESIVAS DE LA MODERNIDAD LITERARIA: MEMORIA Y FLAMENCO EN LAS OBRAS DE CABALLERO BONALD Y FERNANDO QUIÑONES	45
INTRODUCCIÓN	45
1. PRELIMINAR: ESBOZO TEÓRICO-CRÍTICO	46
2. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA.....	47
3. LOS AUTORES: NARRACIONES, POÉTICAS Y MUNDOS CREATIVOS.....	49
4. MAESTROS DE LA REBELDÍA CULTURAL	49
5. EL FLAMENCO COMO CATARSIS ESTÉTICA Y EXPRESIÓN PROFUNDA.....	51
6. ANTEO: LA POESÍA FLAMENCO-BARROCA DE CABALLERO BONALD	51
7. JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD: EL BAILE ANDALUZ Y OTROS TEXTOS.....	53
8. LA CONTRIBUCIÓN DE FERNANDO QUIÑONES AL UNIVERSO DEL FLAMENCO: UNA CELEBRACIÓN LITERARIA Y SENSORIAL	54
9. CONCLUSIÓN.....	56
10. BIBLIOGRAFÍA	57
4. HIBRIDACIÓN ESCÉNICA: FLAMENCO, POESÍA Y TEATRO... UN DIÁLOGO MULTIDISCIPLINAR	59
INTRODUCCIÓN	59
1. HIBRIDACIÓN CULTURAL	60
2. EL FLAMENCO COMO EJEMPLO DE HIBRIDACIÓN CULTURAL	60
3. POESÍA Y FLAMENCO: UNA FUSIÓN DE EXPRESIÓN Y FUSIÓN.....	61
4. TEATRO Y FLAMENCO: UN DIÁLOGO ESCÉNICO EN CONSTANTE EVOLUCIÓN	62
5. CASOS Y EJEMPLOS	64
6. RIQUEZA PERFORMATIVA: FLAMENCO, POESÍA Y TEATRO	66
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	67
5. INTERCAPÍTULO. ALAMBICANDO FLAMENCO Y BLUES	69
INTRODUCCIÓN	69
1. EL LABORATORIO CLAROSCUROS “MÚSICAS Y REBELDES Y PROGRESIONES FLAMENCAS”, LA PEÑA JUAN BREVA Y LA SOCIEDAD DE BLUES DE MÁLAGA.....	70
2. DESCUBRIENDO A JULIE GALLE BAGGENSTOSS EN ATLANTA (USA)	73

3.	EL “NIVEL 0” DEL FLAMENCO EN LOS ESTADOS UNIDOS Y SUS DIFERENCIAS CON EL “NIVEL BÁSICO” DE ESPAÑA	75
4.	EL ATLANTA FLAMENCO FESTIVAL O LA HIBRIDACIÓN DEL FLAMENCO ATLÁNTICO	77
5.	CUANDO BAGGENSTOSS VINO A MÁLAGA Y SATORRE Y VALDERRAMA BAILARON POR BULERÍAS ATLANTENÑAS	79
6.	GREGORIO VALDERRAMA O EL “FLAMENCO NATURAL”	81
7.	CÓDIGO FLAMENCO Y EL ESPAÑOL DE ESTADOS UNIDOS	84
8.	BIBLIOGRAFÍA	86
6.	PEDAGOGÍA DEL FLAMENCO EN LOS ESTADOS UNIDOS	87
	INTRODUCCIÓN	87
1.	CURIOSIDAD INFINITA	87
2.	CONGRESO DEL FANDANGO	88
3.	LA INVESTIGACIÓN EN LA PRÁCTICA	89
4.	CON OJOS DE UN NIÑO	90
7.	ARTISTAS, CÓMICOS Y FLAMENCO	91
8.	SOCIEDAD DE BLUES DE MÁLAGA	95
9.	DE LA PLANTACIÓN AL GUETO: UN VIAJE POR LA HISTORIA DEL BLUES	97
1.	LOS ORÍGENES	97
2.	EL NACIMIENTO DEL BLUES ORIGINAL	99
3.	LA ÉPOCA DE ESPLENDOR	100
4.	ESQUEMA DE LA CONFERENCIA MUSICALIZADA “DE LA PLANTACIÓN AL GUETO: UN VIAJE POR LA HISTORIA DEL BLUES”	102
5.	FOTOGRAFÍA DE LA SESIÓN DE BLUES PARA EL LABORATORIO “MÚSICAS Y REBELDES”	103
6.	BIBLIOGRAFÍA	104
10.	BLUESIANA Y OTROS ÁMBITOS MESTIZOS. EL LARGO CAMINO A CASA	105
11.	THE NORTH FACE EN EL HIPHOP DE MADRID: APUNTES TEÓRICO-METODOLÓGICOS DE UNA INVESTIGACIÓN EN CURSO	113
	INTRODUCCIÓN	113
1.	TEORÍA Y METODOLOGÍA: DE DÓNDE PARTIMOS	114
1.1.	<i>La vida social de los objetos</i>	115
1.2.	<i>Las subculturas y el estilo</i>	115
1.3.	<i>Problemas metodológicos y algunas soluciones</i>	117
2.	ALGUNOS HALLAZGOS: RAP, THE NORTH FACE Y GRAFITI EN MADRID	119
3.	CONCLUSIONES	123
4.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
12.	ENSAYO EXPERIMENTAL. FLAMENCO CANÓNICO Y FLAMENCO PROGRESIVO EN EL SIGLO XXI	127
	INTRODUCCIÓN	128
1.	LA INMEDIATEZ CULTURAL: MATERIA, PERCEPCIÓN Y EMOCIÓN	129
1.1.	<i>El paisaje visual</i>	129
1.2.	<i>El paisaje sonoro</i>	132
2.	INTRAHISTORIA DE LA CONSERVACIÓN DEL FLAMENCO CANÓNICO EN MÁLAGA	134
2.1.	<i>Las peñas y las familias</i>	134
2.2.	<i>“Museizar” el flamenco y el interés universitario [1990 a 2010]</i>	136
2.3.	<i>Escollos historiográficos y débil contextualización con el resto de artes</i>	137
2.4.	<i>Necesidad de metodologías específicas para el estudio de la música popular contemporánea española</i>	140
3.	PROGRESIONES FLAMENCAS: UNA PROPUESTA CRONOLÓGICA	140
3.1.	<i>Compilación y conformación del flamenco [(1808-14) a 1880]</i>	142
3.2.	<i>¿Edad de oro o bélepoc española? [1880 / (1923-1936)]</i>	146
3.3.	<i>Censuras e infiltraciones musicales durante el franquismo [1940 a 1960]</i>	148

3.4. <i>Primeras fusiones: Transición política [1970 a 1990]</i>	150
3.5. <i>Segundas fusiones. Transición digital [1990 a 2017]</i>	152
3.6. <i>Terceras fusiones. Sociedad de la información [2017-20 en adelante]</i>	156
4. CONTINUARÁ.....	164
5. BIBLIOGRAFÍA.....	166
6. ANEXO: ASOCIACIONES Y PEÑAS FLAMENCAS DE LA PROVINCIA DE MÁLAGA	171
13. SOBRE LOS COAUTORES Y COAUTORAS POR ORDEN DE INSERCIÓN DE SUS	
TEXTOS.....	173
DEBORAH GONZÁLEZ JURADO	173
ANA MARÍA DÍAZ OLAYA	174
SALVATORE CRISTIAN TROISI.....	174
AGUSTÍN LINARES PEDRERO.....	175
JULIE GALLE BAGGENSTOSS	175
GREGORIO VALDERRAMA ZAPATA	176
JAVIER MARTÍN AGUILAR.....	176
MANUEL LÓPEZ POY.....	177
MANUEL BELLIDO MORA	177
HÉCTOR SANAHUJA MESA.....	178
JOSÉ MANRIQUE REYES.....	179
14. AGRADECIMIENTOS	181
1. <i>En nombre del Proyecto Claroscuros</i>	181
2. <i>A la Universidad de Málaga</i>	181
3. <i>A colegas de otras universidades y centros de investigación y enseñanza superior de España, Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica</i>	183
4. <i>A muchos artistas e investigadores independientes</i>	184
5. <i>A otros centros de enseñanza, asociaciones y peñas de Málaga</i>	184
6. <i>Al Ayuntamiento de Torremolinos</i>	185
7. <i>Agradecimiento especial por la crítica lingüística de mis textos y correcciones de erratas, gramática y sintaxis</i>	185
8. <i>Agradecimiento por la introducción a la maquetación</i>	185
9. <i>Nota de la editora</i>	185

Prefacio: Del porqué de este título y sus contradicciones

Deborah González Jurado
Editora

*“Car savez-vous, la science serait
complètement folle si on la laissait faire...”²*

Deleuze & Guattari

La primera parte de la frase que intitula este libro *Progresiones rizomáticas [...]* merece ser explicada por adelantado aunque solo recordé que debía esta explicación a nuestros lectores justo antes de celebrar el cierre del manuscrito. Todo empezó hace un año, cuando debatíamos en el equipo de trabajo del proyecto Claroscuros qué término sería más adecuado para hablar de las actuales fusiones del flamenco a partir del final de la dictadura y los inicios de la Transición democrática. ¿Flamenco progresivo o flamenco evolutivo? Era la duda. Y ¿cuál es el problema? En realidad no existe un problema real. Si lo dijéramos de una u otra manera, no sería tan importante ni tan trascendental. Estaríamos más bien ante una problemática... La suerte de los estudiosos de las letras respecto a los médicos por ejemplo, es que no se nos mueren los pacientes de un día para otro. En cambio, nuestras disciplinas, algunas acusadas de aburridas o de inútiles, según en qué manos caigan, pueden llegar a ser tan peligrosas como la física nuclear o la genética. Perdonen la digresión.

Rizoma... Este término fue tomado de la biología y traspasado a la psicología, a las ciencias sociales y a las humanidades a mediados de los años 1970, por los excéntricos filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari. Víctimas del éxito de su obra anterior, *L'anti-oedipe*, decidieron renunciar a hablar o escribir sobre psicoanálisis porque éste les aburría demasiado; y porque más les aburrían los psicoanalistas (1976, p. 8). Así que se dedicaron a otra cosa... Rizoma se refiere en biología al tipo de plantas que no desarrolla una forma arbórea, con verdadera raíz, tronco, ramas, hojas que obedecen a un genotipo con una carga estructural predeterminada para crecimiento, desarrollo y funciones. Se manifiesta en tallos horizontales que dan lugar, bien a raíces bajo el suelo, bien a ramas y hojas en superficie, bien a otros

² DELEUZE & GUATTARI (1976) *Rhizome: Introduction*. 1976, p. 69. [Trad. propia de la cita]: “*Sepan ustedes que la ciencia estaría completamente loca si la dejáramos a su aire...*”

rizomas más lejanos que pueden llegar a separarse del primigenio. Diera la impresión de que muriesen durante el invierno, o el verano, pero en realidad se esconden o se ocultan debajo de la tierra. Siempre que alguna de sus yemas haya sobrevivido, a partir de cualquier fragmento vuelven a surgir brotes, raíces y nuevos seres rizomáticos que lo tapizan todo. En realidad no mueren casi nunca... Rizomas son el jengibre, el lirio, el bambú, la menta... Pero esta estructura de propagación vegetal no es solamente eso. Otras plantas de distinta naturaleza ponen también en marcha esta estrategia cuando su supervivencia se encuentra comprometida. Un árbol desenraizado, u otro sufriendo de poda abusiva en sus ramas principales, incluso un cuidado bonsái de recortadas raíces y severas guías, desarrollan una estrategia en rizoma para seguir viviendo. Pequeñas raíces, pequeñas ramas alternativas, menos profundas, menos rectas, menos altas, se desarrollan permitiendo al ser seguir aferrado a la vida. Esto del lado del cuerpo físico. Del lado del cuerpo funcional de individuos y especies, el comportamiento rizomático puede trasladarse a estrategias extremas de adaptación o a situaciones complicadas como sequías, calor o frío extremos.

¿Y cuál es la problemática, pues? Tal vez todo empezara mucho antes... cada vez que yo misma había renegado de esta asociación entre biología y sociología. En algún momento de esta redacción, revisando material audiovisual del proyecto, me vi en un vídeo exponiendo que no me gustaba usar el término “Desarrollo económico” por ser hibridación de un concepto social con otro biológico, como bien consignaron Sachs e Illich en su *Diccionario del Desarrollo* (1996)... Un oxímoron, un ayuntamiento imposible, una aberración... Del crecimiento económico y del desarrollo económico se inducen pérdidas para el extraído, y una serie de traspasos de plusvalía hacia el ‘extraedor’. Entiéndase incluidas tanto la riqueza en circulación material como la que se halle en estados potenciales, patrimoniales o inmateriales. La economía ni crece ni se desarrolla cual cría inocente, debería consagrarse a cundir para todos... Tanto guante blanco había yo dedicado en mis clases, en seminarios, en todas partes, para no mezclar categorías... Tanta precaución metódica con las trampas discursivas... La contradicción es grave, ¿no deberíamos hablar del problema antes que de la problemática? ¿Rizoma sí y desarrollo no? ¿No son ambos términos biológicos?

Y sin embargo, rizoma es un buen símil para hablar del ser humano, de su cultura y de ciertas facetas de sus sociedades. De la parte que no se encuentra en las estructuras principales, de la parte de los supervivientes, de los emigrados, de los rechazados, de las líneas de fuga, de la desterritorialización, de la desestratificación, de las rupturas, de lo inatribuible, de lo fronterizo, de lo reinventado, de lo que no podemos clasificar en lo correcto o en la norma; y hasta en lo que sigue feliz su curso prescrito y predecible de las existencias apacibles. Rizoma. Para las músicas que hemos tratado en este libro cae como anillo al dedo... Para el flamenco, para el blues, para el jazz, para el rock, para el rap, para el hip-hop, para las fusiones de todas y entre todas en general. Unas y otras van juntándose, enlazándose, reviviéndose, y volviendo a separarse y a crear nuevos estilos musicales, diferentes, parejos, próximos, lejanos en fondo y forma, en geografías y tiempos históricos diferentes.

Hoy en día en Francia –algo menos en España– todo el mundo conoce el concepto de rizoma referido a lo social. A lo largo de sus cinco décadas de existencia, el concepto o el símil, según se mire, ha sido absuelto, renovado, reasumido y transgredido en tesis doctorales y trabajos académicos, y en incontables obras musicales y poéticas que lo mencionan. Absorbido por las masas, aparece también en títulos de colecciones de libros y casas de discos, lo vemos con relativa frecuencia encabezando conciertos, eventos y performances artísticas, al vulgarizarse y pasar a la cultura a pie de calle. Algo más tarde, en los años 1990, se crearon nuevas ciencias como el *Rythmanalyse* de Lefebvre (2019), quien buscaba una vía alternativa para explicar y analizar la historia y la música en un orden rítmico menos teleológico, más humorístico...

«La repetición cíclica y la repetición lineal se disocian cuando se analizan, pero en realidad interfieren constantemente. Lo cíclico procede de lo cósmico, de la naturaleza: días, noches, estaciones, olas y mareas, ciclos mensuales, etcétera. Lo lineal procede más de la práctica social y, por tanto, de la actividad humana: monotonía de acciones y gestos, marcos impuestos. Los grandes ritmos cíclicos tienen un periodo y vuelven a empezar: el alba, siempre nueva, suelda lo soberbio, inaugura el retorno de lo cotidiano. Las relaciones conflictivas entre lo cíclico y lo lineal conducen a veces al compromiso, a veces al trastorno [...]»³.

Reconozco que esta obra llegó a mí a través de una fórmula de documentación rizomática y des-racionalizada. Es decir, la hallé en una búsqueda simple y general de la palabra en francés, *Rhizome*, en el catálogo de las bibliotecas municipales de Burdeos. Su única relación *a priori* con Guattari y Deleuze es que su editorial lleva ese nombre. No por ello deja de ser menos relevante que para Lefebvre, el tiempo y el espacio, lo cíclico y lo lineal, compartan la acción recíproca de medirse el uno para el otro, y así se unan los conceptos indispensables para definir el ritmo. O que el ritmo siempre particular de la música, la poesía, la danza, la gimnasia, la marcha, todo aquello que implique una medida, se cuantifique por la duración, en música por la melodía. Pero también en el lenguaje y en los actos. La medida es la paradoja del ritmo que parece natural, espontáneo, sin otra ley que su desarrollo –de nuevo lo biológico –... La armonía resulta de la unión espontánea de los elementos de una obra. Es a la vez cuantitativa y cualitativa, sobre todo en música: lenguaje, gestos, arquitecturas, obras y artes diversas... Y entonces... ¿Rizoma musical sí, pero desarrollo económico no? ¿Flamenco progresivo sí y flamenco evolutivo no? En busca de esta y otras claves de la anomalía humana, el colectivo Claroscuros les presenta esta obra siendo plenamente conscientes de nuestras dualidades y dudas infinitas.

³ La traducción al español de este fragmento en el texto principal ha sido realizada con la versión gratuita del traductor DeepL.com. La versión original es la siguiente: « *La répétition cyclique et le répétitif linéaire se dissocient à l'analyse, mais dans la réalité interfèrent constamment. Le cyclique provient du cosmique, de la nature : jours, nuits, saisons, vagues de la mer et marées, cycles mensuels, etc. Le linéaire viendrait plutôt de la pratique sociale, donc de l'activité humaine : monotonie des actions et de gestes, cadres imposés. Les grands rythmes cycliques ont une période et recommencent : l'aube, toujours neuve, soudent superbe, inaugure le retour du quotidien. L'unité conflictuelle des relations entre le cyclique et le linéaire engendre tantôt des compromis, tantôt des perturbations [...] » (Lefebvre, 2019: 34).*

Bibliografía para el prefacio

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rhizome: Introduction*, Les Éditions de Minuit, (primera edición original, tirada de 92 ejemplares, conservada y en préstamo en la biblioteca municipal Mériadeck de Burdeos), 1976, 74 pp.
- LEFEBVRE, *Herni. Éléments de Rythmanalyse et autres essais sur les temporalités*. Avant-propos de Claire Revos. Postface de Thierry Paquot. Eterotopia France/rhizome, 2019, 161 pp.
- SACHS, Wolfgang (Ed.) *Diccionario del desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*, PRATEC, Perú, 1996 (primera edición en inglés en 1992), 399 pp. Edición albergada en un sitio de la Universidad Veracruzana de México: <https://www.uv.mx/mie/files/2012/10/sesion-6-sachs-diccionario-del-desarrollo.pdf>.

Burdeos, 19 de diciembre de 2024

[Revisado para su publicación el 28 de marzo de 2025].

1. Consideraciones metodológicas previas y resultados de investigación del proyecto de Estudios Culturales del arte pop contemporáneo español Claroscuros⁴

Deborah González Jurado
Universidad de Málaga
(IP responsable)
degoju@uma.es

Sumario

1. Introducción
2. Un resultado fallido del proyecto Claroscuros: el Instituto Universitario de Estudios Culturales de Málaga
3. Una génesis aleatoria
4. Algunas divagaciones
5. Las odiosas e inevitables generalizaciones
6. Los malditos Estudios Culturales en España y otras cosas de las que no se debe hablar
7. Una narrativa y una cronología propiamente sobre el Proyecto Claroscuros
8. Bibliografía

Introducción

Estas líneas introductorias surgen del propósito inquebrantable del equipo de Claroscuros de darle una narrativa a nuestra fragua de Vulcano montada en tenderete entre los años 2022 y 2024 en la Universidad de Málaga. Con más fantasía que con los pies puestos en la tierra, sacamos en Málaga el proyecto de jóvenes investigadores financiado por el II Plan Propio *Claroscuros de Estudios Culturales del arte pop contemporáneo* español unos cuantos colegas de profesión y del

⁴ La nomenclatura oficial del proyecto es: B1-2022_41, *Claroscuros del arte pop contemporáneo español: Moralidad e inmoralidad, goce, amor, locura y márgenes*. El texto de la solicitud inicial está disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26175> [última consulta 05/10/2024]. Este capítulo se empezó a escribir en Málaga a 17 de junio de 2024 y se concluyó en Burdeos a 5 de octubre del mismo año. Todas las últimas consultas de recursos extraídos de internet en este capítulo, cuando no se especifica, están comprendidas entre ambas fechas.

mundillo artístico local de la ciudad y de sus inmediatos municipios turísticos, especialmente de Torremolinos⁵. Mucho hay escrito sobre estudios culturales, sobre todo en inglés, pero se trata de una perspectiva multidisciplinar poco conocida en el ámbito español y menos aún implementada⁶. Nunca habría entendido yo esta metodología ni apostado por realizar este proyecto si no hubiese sido gracias a las estancias de investigación de varios meses al extranjero, tediosas en ocasiones y difíciles de sobrellevar, pero siempre instructivas. Todo surgió de haber realizado yo varias de estas salidas a Francia, Reino Unido y Estados Unidos, financiadas por mi universidad de origen⁷.

Hablando con franqueza, otros factores determinantes han sido más casuales que estudiados, aunque sea muy probable que la casualidad no exista y que lo que percibimos como tal sea un compendio estadístico regido y orquestado por una inteligencia superior cuyo alcance ni siquiera sospechamos. Y puede ser que dentro de esa gran estadística dé igual si tenemos mucho o poco libre albedrío, o ninguno, porque, como un cubo de Rubik elevado a la enésima potencia, todo va a seguir funcionando a escala universal y van a darse resultados, tanto si los esperamos y deseamos como si no; tanto si las consecuencias de efecto mariposa que provoquemos activa o pasivamente se nos revuelvan como búmeran en plena frente, o que las disfruten o padezcan los descendientes anónimos de una dinastía oriental desaparecida. Sintetizando, los más destacables estímulos –al tiempo que condicionamientos– del Proyecto Claroscuros fueron mi desmedida imaginación, mi entusiasmo contagioso y mi novel ignorancia sobre los matices que diferencian un grupo y un proyecto de investigación, cómo se redactan y qué se espera de cada uno de ellos.

⁵ Véase la solicitud, con su elenco primigenio en el link de la primera nota.

⁶ Elena Hernández Sandoica, ha sido una de las académicas españolas que más ha trabajado y más a fondo sobre Estudios Culturales y sobre sus posibilidades de implementación en el ámbito hispano; además de destacar en sus trabajos pioneros de género y sobre la mujer. Para una visión del estado de la cuestión general de esta “anti-disciplina”, como algunos la han llamado, hay que leer su magnífico artículo sobre el presente de la historia cultural (2019). Esta maestra, ya jubilada, ha sido una de las mentoras de entre los profesores consagrados que han avalado el proyecto Claroscuros. Nos proporcionó el contacto con ella mi maestra de la Universidad de Málaga María Dolores Palomo (2024; García Galán: 2016). En el artículo anteriormente mencionado, Hernández Sandoica recomienda otro de Olga Glondys (2017) que también se hace eco de la visión de la historia de la cultura a través de los giros culturales. Sin embargo, como suele ocurrir en el ámbito de investigación, existe diversidad de visiones. Por ejemplo, otro de los mentores del proyecto, Nick Morgan, de la Universidad de Newcastle, suele rechazar el concepto de “giro cultural”, por considerarlo poco consecuente con los movimientos basculantes de cualquier manifestación de las mentalidades colectivas, incluidas las artísticas.

⁷ Realicé mi primera estancia de investigación gracias a un traslado temporal pre-doctoral de seis meses del Ministerio de Educación y Cultura, desde primeros de abril hasta finales de septiembre de 2014. El resto de mis estancias han sido postdoctorales financiadas por el Primer y Segundo Planes Propios del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

Por otro lado, intervino como un sesgo doloroso mi natural candor, al descubrir lo costoso que resulta que los investigadores e investigadoras se impliquen tan a largo plazo en un proyecto que demandaba intensidad y perseverancia. Poco a poco entendí que mi idea estaba concebida para ser llevada a cabo en un modo colaborativo que no se ve desde finales del siglo pasado, ni entre los artistas. De hecho, cada vez hay menos colectivos tanto en la academia como en el medio artístico, y los pocos que quedan funcionan peor y sobreviven mucho más desangelados que los del siglo XX. De otra parte la implicación directa y el compromiso gratuito entre miembros de asociaciones o colectivos, o incluso entre colegas en nuestra profesión, son cada vez más limitados, así como el tiempo disponible. Estas características del espíritu de nuestros días actúan de forma aún más profunda entre las gentes académicas, sobre todo desde que en las ramas humanísticas concurrimos todos por obtener los puntos que aporten méritos oficiales para las carreras universitarias, pues de ello depende conseguir una plaza fija o salir expulsada o expulsado de la profesión, cual si de un castigo de desobediencia o traición real se tratase.

El perfil actual de los investigadores e investigadoras, sumidos en una ardua competencia entre nos, sobre todo si batallamos por un puesto fijo en la misma universidad, se ha adecuado a menos divagar e ir más al grano, un poco al contrario de lo que se esperaba de un profesional universitario en nuestro país durante los años '80 ó '90... Los tiempos han cambiado, ahora debemos seriamente preocuparnos por completar los apartados que nos hagan llegar a los objetivos que nos marque nuestra propia institución, el Ministerio de turno, la Aneca, los organismos europeos e internacionales, sin perder tiempo ni detenerse, sin dejarse pisar o adelantar por el vecino⁸. Nuestro foco de atención debe estar siempre alerta y presto a reaccionar adecuadamente ante los incontables cambios de normativas y convocatorias y a dar con la información fina encriptada. Tenemos que adaptarnos e inmunizarnos a los palos en las ruedas y las trampas más o menos invisibles que otros compañeros o entidades nos tiendan, y desarrollar la capacidad y la templanza para iniciar reclamaciones cada dos por tres a causa de los criterios de baremación aplicados a cada currículum, de las jugarretas de ciertos alumnos y alumnas... Dependemos incluso del humor de los directores de nuestros departamentos o de la simpatía que les inspiremos. En fin, nos batimos todo el tiempo, hasta contra nosotros mismos, por no caer, por no perder la comba en uno de los entornos profesionales por antonomasia más desgastantes

⁸ Aprovecho la ocasión para agradecer a Agustín Linares Pedrero su apoyo en aquellos días, laborales y festivos, de sofoco primaveral, durante las cinco semanas que tardé en completar mi dossier para la Aneca que validó mi solicitud de 26 de marzo pasado de 2024, el mismo día que aproveché para ver el traslado del cristo Jesús Cautivo y la virgen que lo acompaña, "La Trini", en el barrio de la Trinidad de Málaga. Dejé a Agustín preparando su dossier solo en la residencia aquel rato. Creo que ya cambiaron los criterios durante 2024 y mi compañero de solicitud no llegó enviar la suya, por sobrecarga de trabajo.

–¿hostiles?– que existen en la actualidad a nivel global; y pleno de violencias estructurales invisibles que se traducen en enormes tensiones particulares e institucionales del día a día.

De bruces con todo esto me di posteriormente, una vez anduvo en marcha, a toda pastilla y sin frenos, el proyecto. A aquellas alturas había yo empeñado los dineros que la UMA había aportado a Claroscuros, y mi palabra profesional frente a investigadores locales, nacionales y extranjeros de una buena parte del mundo occidental. Mi candor transmutó en angustia cuando comprendí que mis recursos para conseguir que otros investigadores trabajasen por y para el proyecto durante un tiempo tan prolongado eran en extremo limitados, al no contar yo con ninguna autoridad académica. Efectivamente, sin haberlo pretendido conscientemente, había emprendido un proyecto demasiado “ambicioso” –no me gusta nada esta expresión–, con relación a mi posición temporal en la Universidad de Málaga y los verdaderos sostenes con los que contaba allí, después de haber pasado varios años viviendo y trabajando en el extranjero. No podía asegurar a los implicados que fueran a obtener alguna ventaja suculenta para sus currículos académicos a largo plazo, ni garantizar la continuidad del proyecto como para que les resultase conveniente desviar o amoldar sus líneas de investigación a los Estudios Culturales; por muy interesantes que nos pareciesen a todas y todos.

No obstante, y a pesar de lo dicho, más de la mitad de entre los aproximadamente cuarenta investigadores e investigadoras del núcleo inicial, realizaron o participaron desinteresadamente en cuantiosas tareas de gestión y producción, como por ejemplo, la puesta en marcha y la elaboración de contenidos de investigación del canal de Youtube Claroscuros, el mantenimiento de un Google Drive del equipo alimentado de materiales y bibliografía diversa, o la redacción de emails y la promoción del proyecto y la idea que habíamos barruntado para reunir a todo el equipo presencialmente⁹. Buen número de miembros participaron en la redacción de las llamadas a comunicación y gestiones administrativas de todo tipo, diseño de logotipos e imagen corporativa, edición y maquetación de publicaciones, ofrecimiento de contactos profesionales valiosísimos¹⁰, etc. Otros

⁹ Debo agradecer aquí por estas tareas al investigador independiente y productor de documentales Leo Cebrián de Madrid y a la profesora titular Carmen del Rocío (Roi) Monedero Morales, a la ayudante doctora Delia Macías Fuentes y a la investigadora post-doc Silvia Escobar Fuentes, de la Universidad de Málaga.

¹⁰ Gracias especiales al doctor Cristian Troisi, apoyo principal, *sparring* y paño de lágrimas, que ha llegado hasta el final del proyecto, pero que al ingresar unos meses más tarde de la puesta en marcha de Claroscuros, no consta en el documento de solicitud y quiero visibilizarlo en esta introducción. Cristian ha tenido que volver a Italia en espera de nuevas oportunidades de contrato en la UMA. Igualmente deseo agradecer al doctor Daniel Romero Benguigui –aunque él sí figura porque está en el proyecto desde su génesis, en junio de 2022–, por su lealtad, generosidad y paciencia. Daniel estaba preparando las oposiciones a profesor de secundaria de Lengua y Literatura de la Junta de Andalucía, que se celebrarían en junio de 2024, un par de semanas después de que yo redactara estas líneas. Debo también expresar mi sincero agradecimiento a Víctor José Ortega Muñoz, joven doctor discípulo directo de la catedrática

nuevos miembros se fueron sumando a medida que las bajas, formalizadas o no, se iban dando también. Varios profesores consagrados de la Universidad de Málaga, catedráticos y titulares, incluso personal de gestión y servicios, fueron aportando conocimientos sobre estructura orgánica de la universidad y algunas picardías que ignorábamos para ir apagando fuegos y materializando las ideas que habíamos concebido y flotaban sobre nuestras cabezas –principalmente la mía–, adoptando por momentos forma de sable o cimitarra para decapitaciones...¹¹.

1. Un resultado fallido del proyecto Claroscuros: el Instituto Universitario de Estudios Culturales de Málaga

Con el objetivo de instituir una plataforma en nuestra ciudad para los Estudios Culturales, el Proyecto Claroscuros intentó a mitad de su recorrido fundar un Instituto Universitario emergente, extendiendo la invitación a participar, además de a los clásicos de la Literatura y la Historia, a investigadores de las Bellas Artes y Ciencias Sociales¹². El momento no fue propicio debido a las elecciones a rector, el cambio de equipo de gobierno y la deuda descubierta en la tesitura, que amenazaba con provocar la intervención financiera de la Junta de Andalucía sobre la institución. Por otro lado, además de estos factores ajenos al proyecto y al elenco de ocho profesores de vinculación permanente que se ofrecieron a apoyar el instituto nominativamente, nos faltaban otros dos miembros, de los cuales uno de ellos debía ejercer como director, lo cual me impedía mi vinculación temporal. Otro

María Dolores Ramos Palomo, quien formó parte del comité (informal) de dirección del proyecto, hasta que su contrato en la UMA cesó y tuvo que marcharse de un día para otro al campus de Segovia de la Universidad de Valladolid, donde sigue ejerciendo su docencia. No quiero olvidar a Ricardo Urrestarazu, otro joven padre, trabajador a tiempo completo en Unicaja Banco y profesor asociado en la Facultad de Económicas, quien se subió al tren cuando iba ya a toda máquina y sin freno, y fue un generoso contramaestre maquinista en funciones en la parte final del proceso. De los de Málaga hay que seguir citando a Cristina Navas Romero y a Pablo Díaz Morilla, coordinadores del laboratorio Claroscuros “Dramaturgo Miguel Romero Esteo”, de cuyos resultados pueden encontrar varios vídeos de trabajo en equipo e intercambio con personalidades emergentes del teatro actual como Beatriz Cabur, que vino desde Florencia a conocer nuestras luces y sombras y creo que está previsto que imparta docencia en la escuela de arte dramático de Antonio Banderas, que parece ponerse en marcha con la entrada de Pablo Díaz en la empresa... Ya no he tenido más noticias de ninguno de ellos, con mis líos y el último de la mudanza en furgoneta Málaga-Burdeos a finales de agosto, con mi sobrino adoptivo (exalumno francés, doctorando del proyecto), Ayoub Battoy como guía de la expedición, no he dado más de mí... Finalmente llegamos a buen puerto en todo, algo destartados al final, pero llegamos. Estoy viva y voy a cumplir mi palabra de publicar estos libros.

¹¹ No hubiéramos podido cumplir los objetivos mínimos del proyecto sin las infinitas vocación, entrega y paciencia de los profesores catedráticos y titulares Enrique Baena Peña, María Dolores Ramos Palomo, Clelia Martínez Maza y Giovanni Caprara; y de los miembros del PTGAS (Personal técnico, de gestión, administración y servicios) Mónica de la Linde, Rosalía González, Lola Fenech, Paqui García, Eva Alarcón y Jesús Bonill.

¹² Ver la solicitud de la propuesta del Instituto de Estudios Culturales, Artes y Literaturas contemporáneas: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/31517> [última consulta 05/10/2024]

problema era que, la cada vez más exagerada burocracia que requiere una estructura de esta índole llega a ser tan pesada de gestionar que el trabajo científico del investigador o investigadora a cargo de la misión suele verse detenido o muy ralentizado durante el período de desempeño. Los profesores interesados, la mayoría en el punto álgido de sus carreras y cargando ya varias –y variadas– responsabilidades académico-administrativas, fueron reticentes a asumir la dirección y otros puestos de responsabilidad burocrática y administrativa que requería la materialización de la idea.

Posteriormente, propuse al nuevo Vicerrectorado de Investigación, establecer un acuerdo con el de Cultura, para proporcionar un respaldo institucional a los artistas y a los investigadores independientes junto con los jóvenes investigadores principalmente, pero las respuestas fueron esquivas. Más tarde, alguien sugirió otra posible solución: solicitar una red temática, más económica y llevadera que un instituto de investigación. Pero en parte por agotamiento, y en parte porque me iba a encontrar con el mismo hándicap de mi vinculación no permanente, renuncié a tomar otra vez la iniciativa para los Estudios Culturales y le pasé la idea de la constitución de la red temática a otro compañero.

Se cumplieron al menos los objetivos principales del proyecto y en su mayor parte los secundarios, y otros resultados van apareciendo diseminados y desmembrados aquí y allá, cambiados de forma y aparecidos con nuevas firmas de autoría, como suele ocurrir. La investigación fundamental se hace, precisamente, para que otros puedan servirse de las ideas y de los resultados.

2. Una génesis aleatoria

En Francia aprendí el abordaje de la cultura hispana, española e hispanoamericana desde una óptica civilizatoria que incluye las geografías de ambos lados del Atlántico, el idioma, la literatura, la cultura, el arte y sus distintas narrativas. Todo ello se explora en el equipo de hispanistas Ameriber de la Université Bordeaux-Montaigne y en las programaciones de los grados y másteres de los que se ocupan sus integrantes¹³. Allí es usual también fundar un segundo eje temático paralelo al eje principal de cada investigación o proyecto, como parte de sus andamiajes. Y de ahí surgiría mi idea de intitular el ingenio en un segundo nivel: *Moralidad e inmoralidad, goce, amor, locura y márgenes*, observando la concurrencia de estos principios humanos en los mundos del arte y de la investigación. Desde su inicio, el proyecto preveía un experimento interno de desgarnamiento y prospectiva de nuestras propias carreras investigadoras y las posibilidades reales de desarrollarlas que teníamos en realidad la mayoría de los

¹³ Ameriber, Amérique latine, Pays ibériques, UR3656, su web disponible en: <https://ameriber.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/index.html> [última consulta 05/10/2024]

“jóvenes investigadores” que componíamos el núcleo central del proyecto inicial¹⁴. Lo de *goce, amor, locura y márgenes*, iba en recuerdo del literato uruguayo Horacio Quiroga, como en descargo de la limitación geográfica que hacíamos para nuestra primera edición, incluyendo solamente temas de arte pop español, aunque considerábamos ampliar a todo el mundo hispano en lo inmediato nuestras temáticas e intereses.

Algo muy bueno que tiene el mundillo francés de las ciencias humanas y sociales –de lo que hasta el momento flojeamos en España–, es que el cuerpo de profesionales de la investigación resiste sistemáticamente, a veces con mayor y a veces con menor éxito, a todo lo que huele de lejos a pérdida de autonomía de las disciplinas clásicas como las Letras. Como ejemplo mencionaré algo que viví en primera persona en 2014, durante traslado mi FPU¹⁵. La negativa de Bordeaux 3 (actual Bordeaux-Montaigne) a fusionarse al conglomerado de las antiguas otras tres universidades de la metrópolis que hoy en día componen la Universidad de Bordeaux a secas, Bordeaux 1, Bordeaux 2 y Bordeaux 4, dedicadas tradicionalmente a las ciencias y las técnicas. Ésta ha sido una de las resistencias más destacables del entorno universitario bordelés en el último medio siglo. Así, la Universidad Bordeaux Montaigne se acababa de instituir como tal el 1 de enero de 2014, justo cuatro meses antes de que yo llegase. Finalmente, el resultado ha sido un tanto desigual, pero ahí va, sosteniéndose con independencia y defendiendo unas letras clásicas que en la otra universidad no se encuentran en materia pura, sino entremezcladas en carreras más prácticas, como Sociología o Comunicación. Al fin y a la postre, ambas universidades han ido abriendo departamentos mixtos, como el “Département de Langues, Lettres et Communication (DLLC)” de la Universidad de Bordeaux, o el “Double diplôme Information Communication /LLCER”, donde LLCER significa “langues, littératures et civilisations étrangères et regionales” (lenguas, literaturas y civilizaciones extranjeras y regionales), es decir, lo que llamamos en España, Filologías de lenguas distintas del español o castellano. Generalizando y sin temor a mucho equivocarme, como el carácter

¹⁴ A efectos de ayudas a la investigación del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Málaga, los criterios seguidos contemplan que hayan transcurrido menos de diez años desde la defensa de tesis del investigador o investigadora solicitante, descartándose el criterio de edad biológica, al menos hasta el curso recién finado (2023-2024). Sobre este punto, quiero expresar mi sincero y profundo agradecimiento a las autoridades españolas de la ciencia y universidades, y a mi universidad de origen por haberme dado esta importante oportunidad de desarrollo intelectual, a pesar de haber comenzado mi doctorado tardíamente, a la edad de 38 años, y con dos hijos a mi cargo. Ignoro si existen trabajos a fondo sobre este asunto. Algunos blogs comentan los pros y los contras sobre la tesitura de la edad de emprendimiento de una carrera sacramentalmente larga. Ver: Pedro Margolles (2016) “Hacer un doctorado a los 30, 40, 50 años... ¿sí o no?”.

¹⁵ Por becas FPU son conocidas las becas competitivas de Formación del Profesorado Universitario de ámbito estatal, de convocatoria anual, y que garantizan al doctorando un salario y su integración en un departamento dado, garantizándose así la triple exigencia de docencia, investigación y gestión universitaria que se venía exigiendo para la carrera investigadora.

francés es amigo de las complejidades; incluso los desdoblamientos se hacen sobrevivir. Está claro que, además, Francia había dispuesto de sumas de dinero dedicado a educación muy superiores a los siempre parcos presupuestos españoles. Y en realidad, existen muchas ventajas para mantener una multiplicidad de posibilidades de elección de recorridos universitarios diferentes tanto para estudiantes como para investigadores y profesores; si se cuenta con fondos financieros abundantes. Eso, hasta los recortes progresivos implementados en educación en el Hexágono durante la última década, cuando los recortes presupuestarios están comenzando a levantar alborotos en todo el país, como las manifestaciones del año 2023 por los ajustes en pensiones de jubilación.

Es cierto que en Francia los presupuestos del Estado dedicados al bienestar social han ido sufriendo recortes, pero éstos no han sido tan estrepitosos ni radicales como los acaecidos en España desde la crisis de 2008, donde por desidia o apatía, se defiende menos lo propio. Pareciera que, en general, los españoles y españolas seamos más aficionados al desapego, o estemos tan acostumbrados a desapegarnos que minimizamos el dolor, a fuerza de resiliencia para seguir adelante frente a los despropósitos patrios. Otra cosa muy buena en el haber de los académicos franceses respecto a los españoles en las áreas humanísticas, son sus negativas a ser forzados a entrar en la rueda infernal de la evaluación numérica permanente de sus currículos, o a secundar la guerra estratégica de los rankings de indexación de las plataformas de revistas científicas, como Scopus, JCR o Web of Sciences... Resistir han resistido, gesto que les honra y distingue del cuerpo más obediente de sus vecinos del sur, que somos nosotros, y no pensamos, no ya en rebelarnos, sino siquiera en quejarnos. No vaya a ser que nos señalemos como víctimas y la vida académica nos premie con el ostracismo, sin posibilidad de remisión. Así, el cuerpo académico ha ido asumiendo unas tareas administrativas desproporcionadas a todas luces, tanto que llegan a dificultar enormemente la buena marcha, tanto de la docencia como de la investigación y de la formación continua a la que estamos obligados.

Continuando con la narrativa de todo lo que sucedió durante el período en el que el proyecto Claroscuros estuvo vigente, un factor importante de mi organización estratégica previa para sacar adelante el proyecto fue solicitar a la UMA una demora de incorporación de seis meses una vez que hube obtenido mi contrato de investigación en la figura de Incorporación de Doctores en marzo de 2022, para incorporarme en septiembre y no en marzo del mismo año. El motivo no era otro que solapar al máximo la coincidencia entre los dos años de duración previsible de mi contrato, un año más otro de prórroga, con el mismo vector temporal previsible que podía llegar a durar el proyecto. Se sabía que después de la solicitud transcurrirían unos meses desde que la universidad hubiese remitido todas las solicitudes a una agencia externa de evaluación, se obtuviesen los veredictos y la UMA repartiese los recursos. Así, desde que obtuve la noticia de aprobación de mi contrato en febrero de 2022 hasta que éste arrancase en septiembre tras la

prórroga de incorporación de seis meses que yo había solicitado, no descansé un momento.

Yo estaba físicamente viviendo en Burdeos, donde me había instalado entre 2017 y 2018 junto a mi hijo menor una vez terminada mi tesis y el contrato puente de medio año más que nos solía conceder la UMA a los becarios FPU. En esta bonita ciudad del suroeste francés, redacté prácticamente en seis meses el manuscrito definitivo de mi primer libro, *El feminismo natural [...]*¹⁶, fruto a su vez de otro contrato post-doc inmediato anterior del que también disfruté desde septiembre de 2020 a diciembre de 2021, como para terminar la pandemia. Aproveché las tres horas posteriores a su entrega para quebrantarme la mandíbula accidentalmente contra un bordillo en un desvanecimiento estúpido, cruzando una calle, aquel mes de marzo de 2022, justo un par de horas más tarde de enviar el manuscrito definitivo de mi primer libro a la maquetadora de UmaEditorial... Parece increíble todo lo que le puede llegar a ocurrir a una investigadora ligado a su trabajo, que a simple vista aparenta ser tan sedentario y anodino.

Dos veces huí del hospital CHU (Centre Hospitalier Universitaire) Pellegrin de Bordeaux¹⁷, a un tris de ser metida de urgencias en quirófano, y no cedí ante las llamadas que recibí del hospital hasta que unos amigos cirujanos españoles me convencieron de que debía operarme. Lo que siguió fue un horror en toda regla que prefiero ahorrar a mis lectoras y lectores. A principios del mes de mayo siguiente viajé hasta Málaga para presentar mi libro —que había salido a la luz a finales de abril— en la Feria del Libro de la ciudad, todavía con algo de parálisis facial y casi resignada a portar secuelas para el resto de mi vida; aunque afortunadamente esto no sucedió, al menos en lo más visible. Antes de eso, en cuanto estuve un poco recuperada y pude volver a fijar la vista, había empezado a preparar dos comunicaciones para un congreso de musicólogos en Salamanca que se celebraba a principios de junio de 2022 y tenía ya apalabrado muy anteriormente. Como me hallaba trabajando sin contrato, y de todas formas tenía que financiar la asistencia a ese congreso por mis propios medios, para mayor incentivo, en el camino de vuelta a Burdeos por Madrid, me permití el lujo de asistir a un concierto de Fangoria, que teloneaban las Nancys Rubias, gratamente acompañada por mi amiga Leticia Martínez García, la archivera de la Fundación de Ferrocarriles Españoles.

Por lo escueto que indicaba el texto del II Plan Propio de Investigación, y sin ninguna información adicional ni nadie a quién preguntar entre los académicos, imaginé que un proyecto donde el IP (investigador principal) era un joven investigador o una joven investigadora como yo debía componerse solamente de

¹⁶ *El feminismo natural: Humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960-2020)*, publicado por Uma Editorial.

¹⁷ CHU son las siglas de: Centre Hospitalier Universitaire de Bordeaux, que se traduce como Centro Hospitalario Universitario de Bordeaux. Pellegrin significa “peregrino”, tal vez en reseña del importante punto de arranque del Camino de Santiago francés que fuera Burdeos antaño.

jóvenes investigadores¹⁸. Durante lo que quedó de junio de 2022, mientras exploraba RIUMA (Repositorio institucional de la Universidad de Málaga)¹⁹, en busca de jóvenes investigadores con tesis defendidas hasta tres años antes. Me pasé todo el verano en eso. Hablando, hablando, teléfono en mano durante junio y julio de 2022. Así conocí a la mayor parte del riquísimo acervo de jóvenes investigadores e investigadoras de Málaga de diversas facultades y disciplinas, y hasta incluí a un informático, gran docente vocacional con visos de convertirse en genio, Karl Khader Thurnhofer Hemsí, cuya tesis doctoral sobre inteligencia artificial ha sido varias veces premiada en este transcurso. Él me puso en contacto con Ezequiel López Rubio, su director, y han estado colaborando con nosotros a lo largo de todo el trayecto a pesar de sus muchas ocupaciones, y además de que en sus currículos ni siquiera cabe mencionar su participación en un proyecto de este tipo. Con ellos descubrí que la ontología y la epistemología, hasta la metafísica tal vez, y otros provechosos usos de las herramientas de la filosofía, están más presentes en nuestros tiempos en los grados de ingeniería informática que en nuestras propias disciplinas de humanidades y ciencias sociales. Este tema, no obstante, ha sido bien observado por la catedrática de historia antigua de la Universidad de Málaga, Clelia Martínez Maza, quien organiza desde hace casi una década jornadas anuales sobre la transversalidad del conocimiento y recapitula sobre la deriva de las humanidades frente a la actual fiebre tecnológica que acapara el ámbito universitario (Martínez Maza, Suárez Vallejo: 2022).

Nunca pude convencer a Karl de que nosotros también somos científicos. Dice que no. Y yo digo que ellos tampoco lo son. Las ingenierías, si nos ponemos académicos, no serían propiamente científicas, sino desarrollos de la técnica ceñidos a un método científico. Ahí tenemos un pequeño reto latente (Roldán Panadero: 2018; Luque: 2009). Pero por otro lado, un hecho muy positivo que emana de todo esto es que tanto la epistemología como la metafísica están

¹⁸ Aprovecho para profundizar en el tema de la edad de emprendimiento de la carrera investigadora, a los que se nos ha llamado y sigue llamando “jóvenes investigadores”, a pesar de estar rondando ya la cincuentena o la edad que sea, pues se considera “joven investigador/a” a aquellos doctores y doctoras cuyas tesis hayan sido defendidas en un tiempo inferior a diez años. Como ya he comentado en una nota anterior, debería llamársenos “investigadores/ras noveles”, por respeto a la edad de cada uno, aunque ya de por sí es un drama ser novel a esta edad pues, no por maldad, sino seguramente por un factor o gen humano desconocido hasta la fecha, los y las especialistas consagrados y consagradas de nuestra edad que ya son profesores Titulares o Catedráticos, según yo he percibido, no pueden asimilar la diferencia abismal entre nuestros conocimientos y los suyos. Se consiente y se mima a los jóvenes doctores biológicamente hablando, pero sobrevuela sobre los “viejos jóvenes doctores” una suerte de reticencia, seguramente inconsciente, que a veces puede llegar a hacernos sentir como intrusos profesionales. También es verdad que, por no pecar de *edaísmo* o discriminación por la edad, nadie nos dice cuando empezamos una tesis tardíamente que a partir de los 35 años se reducen enormemente las posibilidades de llegar a estabilizar una carrera universitaria en nuestros días, respecto a alguien que realice su tesis acorde con su quinta. A pesar de que no existe mucha literatura sobre el tema, aparecen algunos artículos informales en blogs (Margolles: 2022).

¹⁹ RIUMA: <https://riuma.uma.es/xmlui/> [última consulta 05/10/2024]

conociendo un nuevo impulso de la mano de las técnicas y vuelven a empujar nuevas herramientas de análisis, como la lógica bidimensional, para analizar la ficción en general y su funcionamiento en la cognición y la comunicación, incluyendo la literatura y otras narrativas (Wolff: 2017; Galván Moreno: 2017).

De otro lado, huelga decir que se produce en la actualidad un vuelco de las mentalidades a unas visiones más inmateriales en el imaginario colectivo. Es decir, si bien la ciencia contemporánea estricta continúa siendo validadora de la realidad, el derrumbamiento de la física clásica a principios de siglo XX y la conclusión de dicha etapa de esa disciplina se produjo con el enunciado de la teoría de la relatividad de Albert Einstein. El significado más importante que ese enunciado tiene para el grueso de la humanidad actual, en pocas palabras, es que dicha teoría es la máxima aproximación que la física clásica podía hacer hacia la física cuántica. A nivel de conocimiento, parece que estuviéramos en el momento iniciático de un gran puzzle, recopilando las piezas con al menos uno de sus lados rectos, es decir, las piezas que deben formar el marco, y que son las únicas que *a priori*, por su forma, nos delatan una parte de su posible ubicación. Una solución estaría en desligar como paradigma de validación de la realidad la estructura de la lógica materialista. Ésta advino con los tiempos modernos y el maquinismo, que dieron lugar a la homogeneización como remplazo al ideal de justicia medieval y moderna del respeto a la diferencia entre idiosincrasias, se diera o no se diera en el mundo terrenal. Las leyes del Imperio español bajo los Austrias no eran las mismas para todos los territorios porque se tenía en cuenta la diferencia de entornos, grupos étnicos y proceso de evangelización y organización política y territorial al modelo europeo²⁰. No todos pero sí algunos españoles que llegaron a América en el siglo

²⁰ Aquí me veo en la necesidad de anotar al menos que me niego a hacer un anacronismo interpretativo sobre colonialismo-descolonialismo, sin que ello impida que mi cosmovisión personal se sienta más identificada con por ejemplo las andinas, de las que soy seguidora curiosa del pueblo Quero. Sí, efectivamente, los europeos del Renacimiento creyeron que eran superiores al resto de culturas por haber comenzado a construir las bases de una homogeneización masiva de la realidad, tomando las mediciones y la exactitud como paradigma interpretativo del conocimiento válido. Ello culmina con Humboldt y su brújula, y da comienzo a la era de la antropología y la Edad Contemporánea. De hecho, el comienzo de este período es fuertemente violento con respecto a la visión de “el otro”. Sí, el hombre blanco, caucásico, europeo, arrinconado en su extremo occidente, explota y racionaliza al extremo las herramientas pragmáticas de la mente, reduciendo el espectro de lo invisible o perteneciente a otros planos o dimensiones al mínimo. Realmente, solo queda permiso para ello dentro de lo establecido estrictamente por la Iglesia/las iglesias. En Europa la moral se encargó de ceñir a los mortales a la vida de curso corriente, cada vez más reglamentada y ordenada. En el mundo católico, los clérigos eran los únicos dotados de *auctoritas* para aprender a trabajar con energías, a través de la ascensión espiritual, y dentro de unos marcos muy estrictos y adscritos sin “fisión” al dogma. Mientras, en el mundo reformado de iglesias, la vigilancia y validación moral son delegados en la comunidad y la religión cristiana ofrece la novedad de permitir la plática directa del cristiano o de la cristiandad con Dios; y además les da libertad de perdonarse con él sin ningún otro intermediario. En principio todo eran ventajas para los protestantes en un mundo renacentista bien pagado de sí mismo y que daba cancha para la entrada de grandes cambios en la gestión del universo conocido, dando comienzo los grandes viajes que marcaron el fin del aislamiento medieval europeo.

XV tuvieron conciencia de que merecían ser puestas en pie de igualdad las culturas descubiertas, salvo en lo tocante a la conversión a la fe católica y la fiebre del oro que traspasaba Europa. Lo que sucedió, casi cuatro siglos después con la oleada de colonizaciones centroeuropeas a partir de comienzos del siglo XIX, me parece mucho más grave, puestos a juzgar aunque no deba.

Conocer a Karl e intercambiar con Ezequiel (2018), me estimuló a leer a Kant, lectura que, por cierto, terminé con sobresalto porque llegó un aviso del Vicerrectorado de Investigación de que la empresa externa que iba a evaluar los proyectos de jóvenes investigadores de la UMA amenazaba con descartar el mío por exageradamente monstruoso; o algo así. Era verdad, y el problema era que exigían que remitiésemos los currículos de los cuarenta investigadores que iban en la solicitud en un formato reducidísimo que yo no podía obtener en mi vieja Mac de los años Diez. Estaba en Burdeos sin posibilidad de asaltar a los sufridos técnicos informáticos de Letras o Periodismo, como otras veces había hecho, así que solo me quedaba Karl, quien encontró la manera de unir y reformatear aquellos documentos. Pero yo a Kant le perdí el hilo casi al final... Y aprovecho aquí la anécdota, para poner sobre el tapete otras de las problemáticas nunca dichas de forma oficial en esta profesión... Por un lado, la falta de tiempo para leer que tenemos los investigadores e investigadoras (increíble pero cierto, yo solo puedo leer con pausa y tranquilamente cuando por fin he salido de uno u otro contrato). Y por otro, el daño neurológico que sufrimos cada vez que, estando concentrados al nivel que requiere el estudio, recibimos un impacto burocrático-administrativo de este tipo. Estas dos cuestiones se las hicimos llegar a los miembros del antiguo equipo del Servicio de Investigación en los que llamamos “Cuadernos de Quejas”, instándoles a que participasen en el laboratorio Claroscuros “Del amor al miedo: inteligencia artificial y trastienda de la investigación”. Este laboratorio produjo varios vídeos para el canal de Youtube del proyecto que debieron inspirar al menos cuatro de las cinco campañas electorales de los aspirantes a rector que compitieron aquel año²¹. Claroscuros había metido el dedo en la llaga en las cuestiones de la normalización del exceso de burocracia y tramitación que llega a ser tan abusivo para los investigadores. Si antes estas cosas se hablaban por los pasillos y nadie se atrevía a confrontar la lógica de la administración y sus

²¹ Algunos de los debates que han quedado registrados en vídeo son los que siguen. 1/5 Gestores de la Universidad de Málaga dan su visión sobre la gestión de la investigación, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EM05dPYTqZ8>; 3/5 Gestores de la Universidad de Málaga dan su punto de vista sobre la gestión de la investigación, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pW-Rm_hxzYQ; 4/5 Gestores de la Universidad de Málaga, sobre los problemas de la gestión de la investigación, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NPrYWhhwq1E>; 5/5 Responsables de la Gestión de la Investigación de la Universidad de Málaga nos exponen, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0f7DNpWTOqY>; o Diálogo sobre gestión-investigación UMA. Laboratorio “Del amor al miedo”. Proyecto Claroscuros, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ62yNhlHqW>

dinámicas en el ámbito del mundo universitario, de repente, una vez que nosotros las planteamos abiertamente, parecían de interés general²².

Siguiendo con la constitución de Claroscuros, durante el verano de 2022, tuve otra de mis ideas geniales por las que en ocasiones me dejó engullir como si de agujeros negros se tratase, y le pedí al antiguo coordinador de los Servicios de Investigación si pudiera pasarme una de las evaluaciones de algún proyecto ganador de años anteriores, para tratar de dilucidar cuáles eran los criterios empleados en la práctica. En aquel texto pareciera que los evaluadores daban mucha importancia a la integración de un catedrático experto como miembro. Ahí me disparé. Me dio por implicar a todas las personas catedráticas y titulares que conocía, en España y en Inglaterra, cuando fui a Newcastle tres o cuatro días, a principios de septiembre de aquel año para presentar un póster en un congreso de cómic ibérico que organizó Jorge Catalá-Carrasco y que me servía de preparación para asomarme a mi próxima estancia allí, que iba a tener lugar desde el mes de octubre siguiente²³. Septiembre era el mes de presentación de la convocatoria de proyectos B1 de jóvenes investigadores del II Plan Propio de la UMA. Para que me aceptaran en Newcastle, durante el mes de agosto (que se supone de vacaciones) de 2022, en Burdeos, había tenido que escribir un cuadernillo de apuntes sobre música popular española contemporánea, realizar el trabajo de campo y preparar el póster sobre distribución de cómic español en Burdeos que presenté en aquel encuentro. El día primero de septiembre de aquel año llegué a Málaga desde Burdeos, y desde allí salí al congreso de cómics durante la segunda semana de septiembre. A mi vuelta de aquella primera incursión a Newcastle, en los apenas veinte días que me quedaban para salir de estancia, redacté el proyecto. Ya al límite de la entrega, el coordinador me informó de que normalmente los proyectos no suelen tener más de diez páginas ni más de diez miembros... a buenas horas...

3. Algunas divagaciones

Este primer libro está siendo complejo de componer debido al alto número de textos no académicos que amalgama. Artistas y otros profesionales, como periodistas, han escrito a su manera sus propios textos. Algunas y algunos de la Academia, aprovechando la licencia de formato, también se han sumado al texto

²² La segunda vuelta de aquellas reñidas elecciones a rector que ganó Teodomiro López Navarrete –el hasta entonces vicerrector de investigación– nos pilló el martes 12, justo un día antes de la mesa de debate organizada por los coordinadores del laboratorio “Del amor al miedo...” en el Palacio de Ferias y Congresos de Torremolinos a finales de 2023, y justo en medio de toda la semana de encuentros prevista.

²³ Agradezco a Jorge Catalá-Carrasco que me aceptase en estancia en el departamento que dirigía en Newcastle University y su generosidad en compartir conocimientos, materiales, críticas, tiempo. Jorge es un destacado experto en la aplicación de los estudios culturales a la docencia universitaria, especializándose en la docencia del español como lengua extranjera a través del cómic (2007).

libre. Divino propósito y misión esencial que nos proponíamos desde un inicio, pues los Estudios Culturales no deberían ceñirse a estrechas metodologías no permisivas excluyentes del conocimiento autodidacta y del conocimiento canalizado espontánea o subjetivamente, a la manera que suelen materializarse también el arte y los mensajes que transmite... Pero tal endemoniado trabajo requiere darle forma a este popurrí maravilloso que no se presta a fácil composición, y menos a una homogeneización al uso.

Antes de seguir, debo hacer una advertencia a lectoras y lectores sobre el precepto de partida de mi pensamiento al escribir este texto, y es que la gente es gente en todas partes y la mayoría suele regirse todavía por los sentimientos y emociones positivas que han permitido a nuestra especie sobrevivir en este planeta durante milenios. Sabemos que ha habido de todo, desde el canibalismo ritual hasta el actual narcisismo expandido —de todo— en la exploración del árbol del conocimiento del bien y del mal de la trasera del paraíso, habitado por aquella serpiente que ofrecía manzanas como en un rito de paso cuántico hacia la materia, hacia el dolor, hacia el valle de las lágrimas. Ya tienen aquí la primera contradicción que llega hasta nuestros días, y dale con empeñarse en que la manzana es símbolo de buena salud ¿Será propaganda publicitaria?

Unos querrán tranquilizar espíritus agitados y otros vender manzanas, pero la Historia carga a esta fruta de envidias y conflictos desde el elegante y protocolario olvido de invitación de la diosa Eris a una boda famosa. Este motivo de enojo dio origen a una de las más terribles fracturas del mundo antiguo, la guerra de Troya... Pasando por la mítica bruja transformista de Blancanieves, que la dejó durmiendo una centuria ya en tiempos de la industria de animación estadounidense Walt Disney y del anterior orden mundial surgido de la segunda guerra mundial del pasado siglo, obsoleto y amortizado ya —¿habrá salido de ahí la idea de crionizarse?—... Hasta las manzanas mordidas símbolo de smartphones, ordenadores y tabletas de lujo de la cuarta revolución industrial y el nuevo archi-orden global que apareció tras la pandemia de covid y los confinamientos al comenzar la década de 2020 transpiran algo de demoníaco...

Decía, pues, que la gente es gente en todas partes. No he encontrado gente más sencilla de espíritu que en los barrios de negros del sur de Atlanta —más al sur de la penitenciaría federal—, o en los trenes que van desde la arruinada y antiguamente bella ciudad de Hartford hacia New York, o en las salas de espera de aviones *low cost* de los aeropuertos domésticos de Estados Unidos; con sus infinitas gamas de rasgos, de colores de piel, de ojos y forma de sus cabellos... Gentes norteamericanas de pieles indescriptibles, divertidas, inclasificables, complacidas en charlar en el porche de una casa de huéspedes dejando transcurrir las horas a la fresquita de la noche... Mujeres de pieles oscuras y claroscuros, gustosas de dejarse fotografiar en el vagón de un tren inmenso, enorme y como indestructible, para enviar un saludo anónimo hacia la vieja Europa... Vecinas de

piel de ébano del barrio que se ofrecen a acercarte al Down Town de Atlanta en su coche porque el autobús hoy no pasa desde hace horas. Un analista informático de la policía, medio afro medio indio, en su día de descanso, te obliga casi a fotografiar y enviar a un familiar su tarjeta de identidad y su placa, y se molesta en acercarte al aeropuerto para ponerte a salvo porque, efectivamente, Hartford es hoy la ciudad de los tiroteos y tú estás metida en pleno centro con la ocurrencia de hacer turismo mientras sale tu avión... Un chico gay en un autobús de línea en Orlando, el día de tu cumpleaños, te advierte que no debes hablar con desconocidos, que secuestran a miles de personas al año en Florida y que su mejor amigo está desaparecido desde hace tres meses... Unas profesoras, mexicana y brasileña, te advierten en el jardín botánico que cualquiera puede llevar un arma; es cierto, no te acerques a todo el mundo...

Lo que se oye que ocurre en Estados Unidos por los propios estadounidenses eriza cualquier piel... Pero la gente con la que yo, impenitente, tropecé, era simple y sonriente, de atenta escucha, y bella, en todas partes. Es gente que sufre la espiral de injusticia del sistema que les atrapa si sobreviene una mínima desventura, que sabe que su gobierno deja morir de esquizofrenia a los caídos en la calle sin mayor asistencia que la caridad de las iglesias mientras se erige en “policía del mundo”, provocando guerras en Europa o en Oriente Medio; en lugares que no aciertan muy bien a situar en sus mapas mentales. Situar Afganistán donde está Marruecos no es tan grave. Puede ser también una estrategia política, como también lo sea la de que la inmensa mayoría de la población solo pueda entender y expresarse en inglés. No conviene tal vez que esas gentes amables del pueblo conozcan mucha geografía o sean capaces de andamiarse de lenguajes y mentalidades que les permitan pensar distinto. Los inmigrantes son la excepción, mexicanos, costarricenses, dominicanos, puertorriqueños... porque aún sus descendientes pueden hablar español y eso les abre otro punto de vista con otras memorias. ¿Podrían ser peligrosos otros puntos de vista?

En Europa estamos acostumbrados a la complejidad extrema y apretada, se estima políticamente correcta y positiva, pero estamos mucho más revenidos, estamos más genealogizados a pie de calle. En Europa, me parece, los clasismos son más evidentes en el día a día porque el espacio reducido hace coincidir a ricos y pobres en menos metros, con mayor frecuencia. Cada europea y europeo portamos códigos en clave en nosotras y nosotros mismos: sociales, familiares, individuales... Estos códigos están tan normalizados que no nos apercibimos de su existencia hasta que rotamos entre nuestros pequeños países, no por turismo, sino en verdadera convivencia. La vieja Europa, el Extremo Occidente, es de pequeña extensión y larga tradición. Aquí todo es complicado y estamos acostumbrados a vivir en ello. La multiculturalidad secular enriquece a una sociedad donde la naturaleza está casi desaparecida. Los Estados Unidos de Norteamérica es un país de tal extensión y de naturaleza tan exuberante, ubicua y envolvente, que pareciera que allí el ser humano cobrase menos importancia. Da la impresión de que las

pequeñas diferencias entre los Estados están en las gamas de productos disponibles al consumo, en las sutilezas de la legislación, en las pequeñas variaciones de la geografía. Como que todo ello constituyese una especie de diversidad artificial para tranquilizar la necesidad humana de pluralidad, la necesidad de que el espacio y el tiempo presenten unas ciertas diferencias. Como si se diese una especie de sustitución –¿o imitación?– en horizontal a base de pequeños detalles, de la hondura de las diferencias europeas, que nosotros ni siquiera sentimos casi ya por acompañarnos a diario, pero que cuando estallan lo hacen con la mayor virulencia porque viven entrañadas en nuestros mundos inconscientes, individuales, familiares y colectivos.

4. Las odiosas e inevitables generalizaciones

Cuando, sin poner mucho cuidado, hablamos “de los americanos”, o “de los norteamericanos”, o “de esos yankis”, o “de los franceses”, o “de los ingleses”, o “de los italianos”, o “de los alemanes”, o “de los españoles”... Cuando hablamos sin poner mucho cuidado, sobre todo los historiadores, los investigadores, los periodistas, los medios de comunicación, las instituciones, etc., ¿hablamos en realidad de los gobiernos y los poderes fácticos de aquellos países? O ni siquiera, más bien de los poderes fácticos que dominan en cada diferente momento en esos países... ¿Tienen algo que ver con esos dirigentes las mujeres negras que duermen sobre las aceras? ¿Tienen algo que ver los jóvenes inmigrantes hispanos cuyo más acuciante objetivo es hacer llegar a la novia que dejaron en su país y casarse algún día? ¿Tienen algo que ver esas muchas familias blancas, negras y mestizas, que no pueden llenar su cesta de la compra con *real food* y tienen que alimentar a sus niños con paquetes de snacks? ¿Tienen ellos que ver con las anomalías, injusticias y guerras que están causando en Europa y en el resto de continentes las multinacionales, los *think tanks* (tanques de pensamiento), el *deep state* (estado profundo), los socios del club Bilderberg, los beneficiarios de los paraísos fiscales, los inversores en la ruleta de las bolsas internacionales? Debiéramos prestar más cuidado, y más que nadie los investigadores. Pero somos humanas personas, y la realidad es demasiado extensa y extraña como para pretender descifrarla a base de palabras. Mas esa es nuestra profesión.

Debiera bastar para que ustedes me indultasen el extendido ejemplo anterior, si a lo largo de este escrito, y en cualquier otro de mi signatura que ustedes leyeren, yo cometa la imprudencia de caer en generalizaciones malsanas. No queda más remedio que tener muy en cuenta que las investigadoras y los investigadores, también más que nadie, somos agentes inopinados de un problema lingüístico, epistemológico y hasta antropológico, mal visto y de imposible solución. Y es que el lenguaje humano no siempre tiene total solvencia de exactitud para toda cuestión e incógnita. El drama se halla en que todavía menos adecuado resultaría disponer de ecuaciones y fórmulas matemáticas para hablar de Historia o de Literatura, que es lo que van aprendiendo a hacer las máquinas con la

programación de algoritmos y con información acumulativa; aunque sin razonamiento y falazmente, a base de acumulación estadística, como bien saben los ingenieros expertos en inteligencia artificial. Así que, ante la afrenta mayor de ésta, tal vez debamos exculpar las confusiones generadas por los cerebros humanos y sus surcos, internos o metafóricos, cuando usamos el lenguaje común. Tal vez seamos los que más lo hagamos los historiadores, y los más culpables —o las víctimas propiciatorias, vaya usted a saber— de este mal tan extendido y, nunca mejor dicho, general. Pero ¿cómo manejar el lenguaje común con tanto tino para lograr decir lo que queremos sin que haya lugar a malinterpretaciones? Eso es imposible, olvidémoslo. Incluso si consiguiéramos escribir o hablar sin lugar a matices interpretativos, siempre habría algún intelecto tan torpe o despabilado que pudiera fluir por las grietas de la variación. Cuando hablamos de órdenes políticos, de poder, de élites *decisionarias*, y nos referimos a los norteamericanos, españoles, rusos, chinos, en general, estamos cometiendo las pérfidas generalizaciones que no debíamos hacer. Pido disculpas de antemano y entiéndanlo, por amor de Dios, como una debilidad humana, y no como un discurso de odio ni de discriminación.

5. Los malditos Estudios Culturales en España y otras cosas de las que no se debe hablar

Hace tiempo que mi entendimiento rebelde me urgía a poner una pica en Flandes en una nueva lucha por la Historia para una permisión narrativa, sintética e interpretativa, sin necesidad de tanto aparato crítico, de tanta bibliografía ni tanta justificación, que al final no deja espacio para la propia voz de los investigadores. Esta idea surge de la misma necesidad perentoria del Periodismo actual de prestar servicio real a la sociedad general, y apareció en estas décadas la llamada “crónica latinoamericana”, en ese vergel acrisolado de las Américas, donde más avanzada está la hispanidad, creo yo, a día de hoy.

Vamos a aceptar de una vez que los hispanos peninsulares, suscribiendo el pésimo ejemplo de nuestros políticos, seguimos desdibujándonos en discreto ruego para que otros europeos nos reconozcan el privilegio de ser europeos. Otros europeos que se creen dueños del pastel de la civilización por haber puesto la guinda envenenada al final del proceso y que, en realidad, lo más que hicieron fue inventar la idolatría por el maquinismo, la muerte de Dios, el colonialismo capitalista salvajemente extractivo, y el todo vale... Y de aquellos barros estos lodos²⁴...

²⁴ Piénsese principalmente en los belicistas y colonialistas, cada uno a su estilo, siglos XIX y XX, más el destrozo perpetrado de la ecología planetaria en ambos y la guerra fría pagada bien caliente en América del Sur y África, además del tema de lo transgénico alimentario y otros horrores tan asimilados que ni nos llaman la atención ya. No digamos lo que estamos viendo del siglo XXI, con su *doctrina del shock* (Klein: 2007) tan eficientemente implementada desde la caída de las Torres Gemelas, pasando por la serie de guerras medio-orientales, de los Balcanes,

Entiéndase mi vituperio generalizado, no enfilado contra la gente en general de cualquier o ninguna nación, sino contra las formas de poder sofisticado, difuso, abstracto y camuflado en el anonimato rearticulado permanentemente, que alguien habrá debido inventar o dirigir, transmitir o difundir; tanto da si de forma deliberada o aprovechando toda ocasión cual comadrejas robando nidos ajenos sin postura, no ya moral sino siquiera ética, de ninguna clase. Entiendo que es un riesgo decir todo esto sin bibliografía que me respalde y proteja, pero si así lo pretendiera, no podría escribir ni una línea; ni decir nada desde la intención sincera y de verosimilitud que me anima y me desborda. Así, pues, lo digo a bocajarro y a rostro descubierto, aún bajo la grave amenaza que suponen la equivocación y la osadía para una carrera universitaria no consolidada.

Vuelvo al tema central de este párrafo introductorio y ya verán como a poquito voy enhebrando todo, si tienen la paciencia de continuar leyéndome, y si es que no soy yo quien pierde la paciencia y lo dejo en cualquier punto, que todo es posible. Digo que, desde mi entendimiento, urge perentoriamente una permisión de narrativa, síntesis e interpretación libres para la Historia, tanto o más necesaria como lo son estas cualidades para el Periodismo en estos tiempos que corren hacia no sabemos dónde. Ya en los años 1970 Feyerabén y Khun, con sus anarquismos metodológico y epistemológico, se apercibieron, de que el mundo científicista estructurado no daba cabida a reconocer sus propios errores y falseamiento sea cual fuere la disciplina concernida, pues ninguna admite revisión si no es halagüeña e indulgente. Pero nadie les hizo caso y los descartaron casi por locos o como mínimo por poco serios. Hoy, parece que, ya llegados al paroxismo de la actualidad de nuestro siglo XXI, se están redescubriendo estos autores, con más o menos disgusto por unos y otras. Sin duda los tiempos fuerzan a abrir tragaderas hasta en las mentes más racionalistas, materialistas y ordenadas.

Digo, y enhebro, que no es posible esa narrativa explicativa del Tiempo Presente, y que debería provenir de los sapientes, intelectuales, o como quiera que nos guste o no llamarnos (con perdón) a los que somos pagados por vivir entregados a

y el *crack* de la banca norteamericana y europea trasladado a la población sufriente. Más, los confinamientos por covid, y antes de que nos hubiéramos “desatontolinado”, la segunda guerra fría de los bloques clásicos, más guerra en Europa, China y los tigres orientales revueltos, otra vez África, Palestina e Israel y el radicalismo islámico y de todo quisque... En fin, que no paramos, pero el club Bilderberg se reúne en Madrid tranquilamente (el mes de mayo pasado en su 70 edición) y no hay ni periodistas ni protestas casi en la puerta... Y lo que veo más y más claro es que cada vez hay menos y menos crítica de la clase media a todo esto, que si dices *mú*, no solo tus haters, sino tus amigos te acusan rápido de *conspiranoica* y aguafiestas. ¡Ay que ver, con lo bien que está el mundo, mejor que nunca ahora, y la de vuelos *low cost* (de bajo costo) para turismo rápido que tenemos, para desconectar fineses y puentes! ¿Qué más se puede pedir? ¡Desconecta!... Me pregunto si no habremos bajado dos vueltas en la espiral del inconsciente colectivo, si no estaremos más dormidos que nunca... Más desconectados del Todo y más sufrientes espiritualmente hablando. Según palabra de los iluminados de todos los tiempos y culturas, no estamos separados, pero ¿no vivimos en el carnaval apocalíptico del individualismo de nuestra matrix? ¿Usted cómo se siente?

nuestras cabezas y pensamientos. Sobre todo, los y las que estamos metidos en esto de las Letras, las Humanidades y las ciencias Sociales, que nadie comprende muy bien qué es lo que hacemos, ni si hacemos algo o debiéramos desaparecer y punto final. Y más ahora que nunca, cuando la inteligencia artificial (IA) cunde con tanta publicidad y parece mucho más lista que todos nosotros juntos, aunque no sea verdad (Madrid: 2024)²⁵. Decía, pues, que ahora más que nunca necesitan nuestras sociedades glocalizadas exégesis simples, sensatas y desamordazadas. Varios factores vienen a confluír a dicha necesidad en esto de la globalización, solo con fronteras para el común de los mortales pero no para las finanzas, con esto de la sociedad líquida y del espectáculo sin asideros ni puertos seguros ni ninguna ley grabada en piedra que perdure; con esto de los géneros híbridos audiovisuales e informativos que no sabe nadie nunca quién miente, falsea o dice la verdad; con esto de no poder nombrar la verdad desde que se cometió la torpeza generalizada de aceptar la relatividad einsteniana antes mencionada como regla social (¿o intelectual?); con esto de que tampoco se puede hablar de Dios porque te lapidan sobre todo en la Academia; con esta dichosa era de los psicópatas, que si no lo eres de nacimiento más te vale aprender pronto a serlo por aquello de que “o pisan o te pisan”, sin alternativa...

Ahora más que nunca, deberíamos explicar lo poco que sabemos o creemos saber, a aquellos que saben menos que nada, una vez desprovistas las generaciones de sus genealogías y todos de nuestros mayores. Un paralelismo de esto es la famosa obsolescencia programada, aún sospechada solamente pero de la que todos se quejan, y resulta *cool* y *snoob* quejarse solo si aplicamos el concepto a lavavajillas, ordenadores, teléfonos y otros chismes de andar por casa. No se dice tan de corrido, así de charla ligera, seguramente por desconocimiento, que todo esto ya lo estudió la Escuela de Frankfort en USA, y Morin y Bourdieu en Francia, y otros muchos pensadores por todos lados, allá por los años 1960, con gran mérito, porque prospectaron en su realidad lo que no se veía tan claro en aquellos tiempos de disloque y disfrute del gran consumo en masa sin solución de continuidad. Casi nadie parece percatarse de que con tanto transmutar programas educativos, pedagogías e instrumentos administrativos, somos los humanos y humanas de

²⁵ Dicho sea de paso y con merecido agradecimiento, Ezequiel López Rubio, catedrático de ingeniería artificial de la UMA y mentor de nuestro proyecto, me inculcó mucho antes de la solicitud esta manía que luego he ido completando de epistemologías, ontologías y metafísicas. También me advirtió sobre las fantasías y creencias desmadradas que circulan acerca de la IA (inteligencia artificial) (López-Rubio, 2018). Yo, que me había leído *de pé a pá* varias veces todos los libros de Isaac Asimov en mi adolescencia y tan a ciencia cierta tenía las tres leyes de la robótica, pasé de la decepción al escepticismo, mas ahora me siento mejor y con menos miedo. Hay varios autores españoles trabajando en este asunto, pero les cito al hilo del texto principal un libro aparecido hace dos o tres meses, y les añado aquí el enlace al vídeo de una conferencia que impartió su autor, muy deconstructiva, acerca de las fantasías falaces sobre la IA contra las que ya me había vacunado Ezequiel previamente. CANAL FGBUENOTV (11 marzo 2024) “Qué es la Filosofía de la Inteligencia Artificial? – Carlos M. Madrid Casado -EFO335”; disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I9BFcXxQj-M> [última consulta 20/06/2024]

cualquier edad los susceptibles de ser también desamortizados velozmente en el pantano de la impía desactualización, lo cual sería posible poniendo simplemente en marcha el bloqueo burocrático digital del individuo²⁶. Y tal vez el criterio de desconexión del sistema general político-perteneciente-administrativo (político-territorial-administrativo), quedaría desfasado desde ahora para referirnos al derecho de ciudadanía digital que apunta a ser dentro de poco el predominante como forma jurídica. Digo que tal vez el criterio para la desconexión para ser o no ser ciudadano oficial con todos los derechos de este nuevo sistema no vaya a ser generacional ni territorial, como lo ha sido, digamos, inopinadamente en el momento de su aplicación. Este sistema de control de la población como recurso económico posible o desechable es millonésimamente más preciso que las relaciones administrativas de mostrador de los años '70, '80, '90 y primeros Dosmil, las cuales empezamos a añorar²⁷.

²⁶ Este tipo de medidas, dicen, ya se aplican en China... Pero volviendo a Occidente, ¿qué obsolescencia real tenemos los humanos como garantía de producción, fuerza de trabajo, consumidores y consumidoras? En fin, cuando iba a cerrar el manuscrito cayó en mis manos el libro, cuyo origen estuvo a finales de los años 1920, *L'artifice humain, pour une anthropologie négative* [Trad. propia: El artificio humano, por una antropología negativa] de Günther Anders (2020). Éste fue el autor también del concepto de obsolescencia humana, expuesto en su *L'Obsolescence de l'homme* [La obsolescencia del hombre], donde el excéntrico filósofo adelantó temáticas que serían clave en el existencialismo (Fadini, 2020: 7), y que hoy en día está adquiriendo la categoría de premonitorio.

²⁷ La publicación de este libro se retrasó en parte por la urgencia de rectificación de mis cotizaciones tributarias en la UMA como residente fiscal en Francia, y por la rotura de una tubería en lo alto del edificio de viviendas sociales de Burdeos que es mi domicilio, a mediados de julio de 2024. Junio y Julio se me complicaron. El cierre de mi contrato de "Incorporación de Doctores" ha sido apoteósico como todo lo demás... Pues bien, a colación de la tubería, hoy en esta finalización de texto del día del equinoccio de otoño, 22 de septiembre de 2024, ya de vuelta en Burdeos, esperando el U1 del Servicio Andaluz de Empleo, para poder solicitar "mes droits de chômage" y así poder terminar estos libros de Claroscuros. Todo esto venía a colación de la tubería y la inundación que pilló solo a mi hijo Pablo en casa a las tres de la mañana en un edificio de bellas durmientes en el Quartier Saint-Pierre. Claro, tuve que venir con el edificio sin agua, cuatro vecinas afectadas y el bar de abajo. Me pasé la fiesta nacional del 14 de julio en la lavandería del barrio. Pasé en Burdeos dos semanas más hasta que pudimos cerrar una de las puertas que daban al exterior hinchada por el agua y conseguí poner en marcha la declaración al seguro de La Banque Postale. Y vuelta para Málaga. Pues hoy me llega una especie de parte de la actuación de la agencia Geop del mantenimiento de las viviendas sociales de Aquitanis, pero el membrete era del Ministerio de Interior del Estado francés. Por lo visto en estos dos años que he estado ausente, en Francia se ha comenzado a implementar la firma digital, siete años con retraso en relación con su precoz implementación en España. Creo recordar que aquí/allí sería entre 2014 y 2017, no estoy segura porque me confundo con los trámites del Ministerio para la tesis y ese infierno burocrático se me hace un horror y puede ser que me equivoque. Seguro que alguien puede calcular la fecha mejor que yo, o tal vez Google. Siguiendo con el ministerio francés, ¿cómo puede ser? Si yo no he ido a ningún lado ni he solicitado nada, pues me ha venido la firma dada, y además tenía que aceptar un tipo de firma caligráfica o elegir entre varios modelos más. Encogimiento de hombros. Saben que estoy aquí. Ya mismo me llaman para las sustituciones de español en "collèges et lycées", que es lo más inmediato recién aterrizada. Y ahora hace falta, además de traer el U1 de España, haber trabajado después, como mínimo un día en Francia. Así es como se fueron implementando recortes en las prestaciones por desempleo desde el año 2000 que yo recuerde, con pequeñitos cambios en las normativas

Los sapientes de ahora deberían, deberíamos (con permiso y humildemente), estar interesándonos, en lo que resulta más difícil de ver a simple vista en nuestro presente entre el torbellino del devenir diario de información, conveniencias, prisas, desacuerdos, desarticulaciones, reajustes, metas... Los más avisados –generalmente estos pululan en el mundillo de los negocios y no en el de la Academia–, no ignoran que esa misma obsolescencia programada que mencioné arriba, aplicada en el ámbito social, es decir, sobre las personas o individuos, según se mire, compone el ADN de la maquinaria socio-administrativo-burocrática-digitalizada. Ese ADN y sus tejidos son el lugar meridianamente impreciso y cada vez más inmaterial desde donde nos relacionamos los seres humanos con lo que queda de los Estados y con el nuevo sistema híbrido y automatizado que se lucra por y para sí mismo. Por complicado de conceptualizar, nombrar y categorizar, pasa como de puntillas al entendimiento corriente y moliente, ocupado en quehaceres y tareas propias de la vida y supervivencia y no en devanarse los sesos pensando días, años y décadas. Y es precisamente su incorporeidad, como la del Hombre Invisible, su mayor potencia. Incorporeidad conceptual empleada inicualemente contra nuestras vidas altamente individualizadas. Los humanos y humanas en el sistema civilizatorio de práctica extractivo-productivista, consolidado después de la Segunda Guerra Mundial, estamos simbólicamente adaptados, y en la práctica, el individuo (e *individua*) estamos indefensos y desprovistos de *grupajes* donde cobijarnos, pues el grupo, por ley natural hace fuertes a las personas, y les otorga opción de defensa. Eso es lo que se perdió con el fin de las sociedades campesinas, conjunto conceptual que fue un acierto del viejo Hobsbawm, y con la opa hostil que sufrieron los gremios y su paroxismo desde que se promulgó en 1791 la Ley Le Chapelier en Francia.

En fin, podría seguir flagelándoles con la amalgama de desperfectos de nuestra compleja sociedad tecnologizada e hipnotizada, pero freno para no resultarles aún más pedante y vehemente de lo que ya soy, y no porque no haya para continuar... Para recentrarnos y no perdernos en más honduras, todo esto nos lleva a pensar que estos tiempos más o menos despavoridos están despojados de una verdadera Política con mayúsculas. Vamos, la verdadera Política, aquella de la que se hablaba en el Siglo de las Luces español y, después, durante la Ilustración centroeuropea, por sabios y estadistas. Dicha Política con mayúsculas es una noción ya bien extinta y calcinada, que debiera significar que alguien de confianza, alto sentido de responsabilidad y buena fe estuviera al mando del timón del barco de la comunidad o grupo al que pertenecemos, y nos condujese por las inciertas y oscuras sendas del destino colectivo desde la verdadera conciencia de su corazón. No cupo lugar a dudas en ningún mundo preindustrial que no fuera obligación de los dirigentes, mandatarios, reyes, emperadores, y cualquier órgano de poder,

que cambian, en realidad, la esencia anterior que se atribuía a este bien social en Francia, de fraternidad, verdaderamente arraigada en el sentido de idiosincrasia estatalista.

dirigir el rumbo de los pueblos en base al bien común y al más reducido daño posible, con todos los defectos de cualquier organización social cuyas fallas permitieran menos o más la corrupción del otro lado de la máscara. Pero no podía separarse de su propia existencia en su origen y razón de ser, aquella Política que responsabilizase a sus detentadores de prever las consecuencias de sus decisiones, asumiendo la responsabilidad de las consecuencias producidas por ellas en el futuro²⁸.

6. Una narrativa y una cronología propiamente sobre el Proyecto Claroscuros

El Proyecto Claroscuros de jóvenes investigadores del II Plan Propio del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga fue solicitado en septiembre de 2022, pasó una evaluación externa en una agencia de Barcelona, y fue aprobado y puesto en marcha el 22 de marzo de 2023, durante el final del rectorado inmediato anterior de José Ángel Narváez Bueno, siendo vicerrector de investigación Teodomiro López Navarrete (rector actual). En aquel momento era vicerrectora adjunta de Investigación Zaida Díaz Cabiale, y coordinador de los servicios de investigación Jesús Manuel Bonill Jiménez. En el momento en que escribo estas líneas, el proyecto cumple apenas un año y tres meses. En principio se preveía una renovación por un segundo año completo, con lo cual debería haber llegado hasta marzo de 2025, pero, por decisión por lo visto del nuevo vicerrector de Investigación y Divulgación Científica, Antonio Morales Siles, seguramente en pro de la racionalización de los recursos disponibles, solo podrá llevarse hasta el 31 de agosto de este año en curso, 2024²⁹. Esta es la fecha en la que finaliza mi contrato de incorporación de doctores, también anual, cuya prórroga de segundo año, ya bien avanzada, intento aprovechar para dedicarla a la

²⁸ En este punto se me ocurre, de repente, el ejemplo de los aristócratas fenicios y cartagineses, quienes debían obligatoriamente sacrificar a uno o dos de sus hijos sanos al dios Baal y a su esposa Astarté. Desde un punto de vista psico-sociológico el significado de esta tradición milenaria es claro y evidente, pues por medio de este vínculo traumático, hereditario, generacional y sumamente cruel, se garantizaba la adhesión de todas las estirpes a la élite a la que pertenecían. Luego, si un aristócrata fenicio o cartaginés encargado en alguna misión o colonia, aunque se encontrase en el otro extremo del mundo, era llamado de vuelta por acusársele de traición o incumplimiento de las órdenes mandadas por el Estado, acudía sin dudarle, sabiendo de antemano que, de ser finalmente tomado por culpable, le sería aplicada la pena de muerte.

²⁹ El apartado de Transferencia ha pasado a formar parte de un nuevo Vicerrectorado de Transferencia, Empresa y Transformación Digital, a cargo de Enrique Márquez Segura. Y otros muchos cambios se han dado en las estructuras y organigramas de la UMA, resultando más práctico para la misión de este humilde proyecto ir cerrando capítulos y renunciar a algunos de los objetivos iniciales, que no han podido cumplirse.

edición de los resultados de investigación de Claroscuros, en estos libros que publica UMA Editorial en formato digital y ciencia abierta³⁰.

En el breve pero ajetreado plazo de aproximadamente un año y medio en el que se ha desarrollado este Proyecto Claroscuros, pionero en Estudios Culturales en la Universidad de Málaga (en adelante, UMA) —nuestra universidad de adscripción— hemos transitado por un cambio de rector y de todo su equipo de gobierno, como vengo indicando. Estas elecciones universitarias han gozado de una concurrencia nunca antes presenciada, habiendo competido cuatro o cinco candidatos. En el momento de la dimisión de Teo López yo me hallaba justo en Nueva York, coincidencia curiosa porque solo he estado allí una vez en mi vida durante un par de días. Resulta que, aprovechando mi estancia de investigación en la GSU de Atlanta, había yo organizado una “interestancia” de nueve días a Connecticut, financiada por mi cuenta, para entrevistar y grabar a Josepha Byczkiewicz, Pepa Martín Cantero, mi tía abuela por parte de madre, última hija viva de mi bisabuelo el activista de la CNT, para un proyecto de memoria familiar para cuyo trabajo de campo, mi maestra Lola Ramos estuvo preparándose previamente. El motivo personal fue realizar lo que uno de nuestros investigadores, Ricardo Urrestarazu, denomina turismo genealógico y que veremos en uno de los libros posteriores de esta trilogía, aunque entonces yo no conocía este concepto. Una vez allí, convencí a mi primo Stephan (él insiste en llamarse Steven) y fuimos en tren a Manhattan el 12 de septiembre de 2023, curiosamente no vimos ni rastro de la conmemoración de la caída de las Torres Gemelas.

Parece de cine, pero justo llegando, vi el mail con la dimisión de Teo López de su cargo de vicerrector de Investigación y Transferencia. Desde entonces, como he dicho, Zaida Díaz, asumió el cargo de vicerrectora en funciones, y bajo su negociado el proyecto consiguió una parte de los espacios de celebración del Festival y Congreso Internacional, que también inauguró Zaida Díaz, promoción, soporte administrativo de la UMA, y aproximadamente la mitad de la financiación de las jornadas académicas experimentales de intercambio presencial que organizó nuestro equipo durante toda una semana. La otra mitad la aportaron con la cuota de 90€ de sus inscripciones, el colectivo de investigadores, artistas y colaboradores

³⁰ Para mayor abundamiento en las primeras etapas del proyecto, sus objetivos, puntos fuertes y débiles, sus flaquezas y esperanzas, ver los cinco vídeos explicativos en nuestro canal de Youtube: “Sobre el proyecto Claroscuros y las vivencias de la investigación universitaria” [última consulta 05/10/2024]:

5/5 (ídem): <https://www.youtube.com/watch?v=ynKWE0ovubE&t=19s> ;

3/5 (ídem) <https://www.youtube.com/watch?v=6D5-M9uSnTM> ;

4/5 (ídem): <https://www.youtube.com/watch?v=4fA1HD1XMY> ;

2/5 (ídem): <https://www.youtube.com/watch?v=oT5A272ujRQ> ;

1/5 (ídem): <https://www.youtube.com/watch?v=kV9ne9hzBcl> .

de Claroscuros, autogestionando los diferentes laboratorios por grupos y participando en las muestras y espacios de reflexión³¹.

Un dato narrativo que es difícil no mencionar, para que los lectores, afortunados por ser legos en estas lides de la investigación, o curiosos lectores del futuro –si es que les llega algo de esto– queden bien ilustrados sobre lo entretenido que ha sido todo este proyecto de principio a fin, es la ruidosa campaña mediática, como nunca se había conocido en la prensa local malagueña, por un evento similar, ni por otros más graves. Esto, que pudiera parecer una anécdota sin demasiada trascendencia, visto desde el punto de vista multimodal de los estudios culturales, resulta profundamente significativo pues, si la contextualizamos con el Tiempo Presente glocalizado, entendemos que las universidades en la actualidad están ya bien asentadas, no solo en la Sociedad del Espectáculo que preconizó Debord en la década de 1990, sino contundentemente enraizadas en la Sociedad Líquida de la Información que el nuevo orden mundial ha terminado de afianzar tras la pandemia de covid, justo en el umbral de la segunda década del siglo XXI. Otro dato a tener en cuenta es que el nuevo rector y su equipo han iniciado su andadura reconociendo la deuda de la UMA, nada baladí, de 25 millones o más de euros de activo y otros 70 u 80 de pasivo; y parece que no han tardado mucho en conseguir asimilar el disgusto y disponer los mecanismos de recortes para el personal técnico y de gestión, el personal docente e investigador, los investigadores en formación y hasta el apuntador... Al menos eso es de lo poco que nos hemos enterado bien los miembros de base de nuestra comunidad universitaria³².

En este breve pero ajetreado plazo de dos años, además de estas sendas gruesas que hemos atravesado, que vengo de pergeñar, imagínense ustedes cuántas cosas más nos han podido ocurrir, en lo personal y lo profesional en un proyecto con más de cuarenta miembros de inicio, académicos de todas las escalas, investigadores independientes y artistas. Antes de lo previsto, Claroscuros cobró vida propia y se declaró un tanto ingobernable. Después de la primera solicitud, entraron unos

³¹ Ver: Primer Congreso Internacional y Festival Claroscuros del Arte Pop Contemporáneo Español. Programa: <https://eventos.uma.es/100798/detail/primer-congreso-internacional-y-festival-claroscuros-del-arte-pop-contemporaneo-espanol-claroscuros.html> [Nota añadida el 27 de marzo de 2025, en la última revisión del manuscrito, una vez pasada su evaluación de pares ciegos]

³² Las tensiones de aquellas elecciones se han hecho notar hasta casi un año después de la toma de posesión del nuevo equipo de gobierno de la UMA, ya que el 6 ó el 7 de febrero del año siguiente, 2025, antes de un año de mandato, Teo López realizó una drástica reestructuración de cargos y depuso o reajustó a varios vicerrectores, acontecimiento inédito hasta entonces en nuestra universidad, que yo recuerde. Ver: https://www.uma.es/sala-de-prensa/noticias/la-universidad-de-malaga-anuncia-cambios-en-su-equipo-de-gobierno/?fbclid=IwY2xjawJQ7bVleHRuA2FlbQIxMAABHafrF8keur4_UptMYstHdYFfV62LKChreMAk_pHtdvRKwznlYKE0_Vfy2RQ_aem_yHuaQWlhCNYVPY58SNlphw [Añado esta nota, excepcionalmente, muy *a posteriori* de la redacción inicial de este texto, cuando ya este libro ha sido evaluado (positivamente) y está a punto de pasar a publicación, concretamente, el 26 de marzo de 2025].

cuantos miembros más y, después de los primeros meses de andadura salieron otros cuantos y otras cuantas, de los que un puñado volvió a entrar y otro a salir, uniéndose sobre la marcha colaboradores voluntarios, curiosas y curiosos, bandoleros, saboteadores, oportunistas, amigos de buena fe, abanderados, seguidores, fans, admiradores, detractores y *haters*... Pasó de todo y, como en la vida misma, varias facetas del proyecto escaparon a lo humanamente controlable, además de afectar negativamente los nervios de varios miembros del equipo que estábamos asumiendo más funciones de gestión del proyecto y de los laboratorios de estudio de las variadas materias que hemos tratado³³.

Una valoración general de los resultados de Claroscuros han sido mayormente experimentales, inventivos e innovadores, y están siendo aprovechadas por un buen número de compañeros, tanto en nuestra universidad como en otras de Andalucía, e incluso en otros países³⁴. Eso sí, hay que decirlo, mejoradas y refundidas con otras ideas de otros equipos de investigación más permanentes y sólidamente compuestos de profesores titulares, con más fuerza de facto y más estabilidad que nosotros³⁵. Todo esto lo deduzco a juzgar por el auge que empieza a cobrar la transferencia directa en formato vídeo de charlas, conferencias e intercambios en departamentos y universidades que yo alcanzo a monitorear por conocerlos de primera mano y largo tiempo. El tipo de formato en vídeo continuo, sin apenas edición, que en la UMA estrenó Claroscuros para sus talleres y laboratorios, era fácil de realizar por los mismos investigadores pero seguía siendo tachado de poco valor y solo el texto escrito era considerado prestigioso. Incluso después de la pandemia de covid-19, a partir de la cual se celebraron numerosos seminarios de forma telemática, este tipo de vídeos no se divulgaban, sino que quedaban la mayor parte de las veces en cuentas particulares con acceso restringido a los participantes. Creo yo que estas reticencias se daban por el pánico que sentían los académicos y académicas a equivocarse, contradecirse o, peor aún, trabarse, sobre todo porque estas anomalías, propias de humanos corrientes, eran percibidas como imperdonables entre los considerados ostentadores del saber, y grabarlas en vídeo suponía que quedasen registradas para el avenir. Después de nuestra iniciativa, he ido viendo cada vez más este formato de divulgación directa en otros proyectos.

³³ Una gran parte de estos laboratorios quedaron grabados y están disponibles en nuestro canal de Youtube: <https://www.youtube.com/@ProyectoClaroscurosUMA/videos> [última consulta 05/10/2024]

³⁴ Investigadores, investigadoras, *investigatoris*, *investigadoros* e *investigdorus*, como suelo decir... El chiste es muy tonto, pero me deleita que el español solo tenga cinco vocales, y vienen al caso, sonoramente, enriqueciendo el *imput* de factibles.

³⁵ Investigadores, investigadoras, *investigatoris*, *investigadoros* e *investigdorus*, como suelo decir... El chiste es muy tonto, pero suelo decir que me deleita que el español solo tenga cinco vocales, y vienen al caso, enriqueciendo sonoramente el *imput* de factibles.

Volviendo a la relativa demostrabilidad de los resultados de nuestro proyecto, solo a modo de apunte porque por supuesto ni hay pruebas ni nadie iba a reconocerlo, puedo completar estas líneas con el éxito de uno de nuestros laboratorios “Del Amor al Miedo, inteligencia artificial y trastienda de la investigación”, y varios debates que surgieron de nuestros “Cuadernos de quejas”. Estos “Cuadernos de quejas” los abrimos a los responsables de la gestión de la investigación y se vertieron en la campaña electoral de nuestro antiguo vicerrector y actual rector y en las de otros tres candidatos, como uno de los puntos fuertes e ineludibles de las tareas que la comunidad universitaria exigiría a sus futuros mandatarios por ser ya cuestiones sangrantes. La más sangrante de estas cuestiones era el tropel burocrático que nos agobia y nos desestabiliza, convirtiéndonos en tramitadores y gestores. Además, mientras los gestores de oficio se protegen tras un sistema fordista fragmentado de tareas con cortísima posibilidad de error, ya que los yerros se producen en la mecánica de la cadena de la que ninguno de ellos a la postre es último responsable, los investigadores asumimos toda la culpa si alguna catástrofe ocurre.

Si fuera al menos relativamente cierto que esta diseminación de nociones haya partido de Claroscuros, no puedo yo demostrarlo ni científica ni empíricamente, pues, como suele ocurrir en el mundo académico, cualquier idea divulgada es asida, emulada y hermoorada casi a tiempo real por cualquier oído sagaz y, como por arte de magia, alisada toda huella o trazo de su primera concepción. Mas, si improbablemente alguien se interesase por ello, quedan las cronologías de los textos y vídeos producidos y publicados por los integrantes de Claroscuros. Esta diseminación y olvido del origen, ocurre en todos los ámbitos, supongo, como bien saben nuestros artistas. Parece incluso que ha sucedido entre premios nobeles y otras eminencias. Así que, siendo generosa y tratando de superar algunos defectos de mi ego, me inclino a pensar que la verdadera investigación crea fundamento y valor por el simple hecho de realizarse, y que ese es el verdadero sentido del trabajo de una investigadora o un investigador³⁶. Otra cosa diferente es la habilidad para la

³⁶ Apenas diez meses después de la celebración del congreso Claroscuros, uno de sus participantes y coautores de este libro, José Manrique Reyes, doctorando de la Universidad de Sevilla y becario del CSIC, actuó como organizador del Simposio “Expresiones culturales andaluzas”, donde se trataban varios de los temas propuestos por Claroscuros, algunos de ellos sin precedentes en trabajos promovidos por nuestras universidades, como por ejemplo, los circuitos andaluzes de la vida del ocio nocturno, adelantándose a la publicación de nuestros resultados. Ver: <https://www.cchs.csic.es/es/event/simposio-expresiones-culturales-andaluzas-contemporaneas>. También hemos tenido bastantes indicios sobre la transferencia de Claroscuros a la sociedad, aunque no disponíamos de más fuelle para recabarlos científicamente. Uno de ellos, que les “linqueamos”, es el de estos jóvenes, que han organizado un ciclo de narrativas de ficción en un entorno extraacadémico, y han adoptado nuestro nombre. Si el proyecto vive así, adoptado su concepto por la cultura popular, por la gente, si se desdibuja su origen, pero ha contribuido a dar cuerpo al deseo de indagar y divulgar nuestra propia cultura popular contemporánea, española e hispana, significa que nos hemos movido contra la entropía y hemos cambiado el curso de la materia seca tal vez un milímetro. *Ciclo Claroscuros con doble presentación de narrativas de ficción* (21 jun, 2024). Disponible en:

escalada social o institucional, y que el sistema académico del presente estimule la competencia hasta el punto de haber casi llegado a erradicar las virtudes de honestidad, lealtad, desinterés y generosidad de espíritu que deberían garantizarse en las comunidades de la investigación y la educación, si es que queda algo de espacio aún en la ciencia para hablar de semejantes entelequias. Todavía tendremos que esperar algo más para que, tras la caída de la metafísica y el advenimiento de la larga era de obscuridad del conocimiento, aparezca una Filosofía Trascendental que solucione los problemas de la ciencia contemporánea adosados al materialismo; tal como previó el bueno de Kant con varios siglos de antelación.

Para terminar con la valoración de los resultados de investigación del Proyecto Claroscuros, no sin gran sentimiento, debo exponer aquí que tal vez el más importante de los objetivos iniciales de crear una plataforma permanente que abriese el camino a los Estudios Culturales en nuestra universidad, no ha sido completado ni cumplido... Con dicha intención, como ya he comentado, a finales del mes de julio de 2023 presenté a toda prisa una memoria científica para la creación de un Instituto universitario emergente de Estudios Culturales, Artes y Literaturas Contemporáneas, contando con la aquiescencia de algunos profesores de vinculación permanente y la implicación inicial e inapreciable del catedrático de Literatura Comparada, Enrique Baena Peña (2024)³⁷. La poca experiencia y dominio de los imperativos burocráticos que escapan de la visión de esta IP y del acervo de doctores noveles, investigadores independientes y artistas más interesados, y el hándicap de nuestras vinculaciones contractuales con la Universidad de Málaga en el caso de los investigadores, han constituido un obstáculo insalvable para llevar a buen puerto esta empresa. Esperemos que, tal vez, por la misma ley de diseminación que parece regir los designios de las nuevas líneas historiográficas en nuestro país, tal vez –y en nuestra universidad desde luego–, en algún momento se produzca la conjunción de circunstancias y de habilidades necesarias en algún otro proyecto o grupo de investigación o universidad española, y los Estudios Culturales de contenido y metodología particulares para el arte contemporáneo español, se lleven a cabo con éxito y estos contenidos sean considerados en el futuro, a pesar de su transversalidad, materia de interés para la investigación. Y también para los

<https://proyectodiorama.medium.com/ciclo-claroscuros-con-doble-presentaci%C3%B3n-de-narrativas-de-ficci%C3%B3n-2d2c1b5c0984> [últimas consultas 05/10/2024]

³⁷ El texto fundacional del fallido Instituto Ecualcó de Estudios Culturales, Artes y Literaturas Contemporáneas está disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/31517> [última consulta 05/10/2024] Estuvimos dudando si en la delicada coyuntura que atravesábamos, sería más adecuado que Enrique Baena, solicitase a su nombre el instituto con el fin de fundarlo con mayor estabilidad, pero por un error mío de perspectiva en la toma de la decisión final, que ahora lamento, finalmente hicimos la solicitud precipitadamente a mi nombre y con un defecto de forma que me reclamaba la nueva vicerrectora adjunta de institutos universitarios de la UMA, Inés Moreno González, a principios del año 2024, y que yo no fui capaz de subsanar en tiempo y forma.

planes de estudios de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, sirviendo de refresco a nuestras disciplinas, un tanto desplazadas por estos tiempos que corren, frenéticos de tecnologización, digitalización e informatización.

En lo que compete directamente a nuestro equipo de investigación, cuyo núcleo original se ideó en torno a un grupo de jóvenes doctores cuyas tesis se refiriesen a cualquier faceta de estudios del arte popular contemporáneo, y hubieran sido defendidas en un plazo inferior a tres años, desde el Proyecto Claroscuros no hemos conseguido una proyección de estos jóvenes investigadores e investigadoras, tan entusiastas como carentes de una estabilidad que les permita desarrollar sus aptitudes y talentos. Además de las propias de nuestra universidad, que solo he mencionado de pasada, otras mudanzas están aconteciendo en la investigación a nivel nacional. Por ejemplo, la agencia española de acreditación de la investigación, Aneca, ha eliminado a principios del año en curso, 2024, la figura inicial del *cursus honorum* investigador, conocida como “ayudante doctor”, y están apareciendo otras figuras de docentes e investigadores en nuestro país, como es el caso de los titulares y catedráticos de contratación indefinida; es decir, no funcionarios. La evolución general de la carrera investigadora no tiende, pues, a una mayor y más pronta estabilización de los jóvenes doctores numerarios; desde luego no en Andalucía, ni en España, ni en Europa occidental. Ojalá dentro de unos años pueda comprobar que estaba equivocada, o que mi perspectiva e interpretación eran erróneas.

En los siguientes volúmenes 2 y 3 del proyecto Claroscuros, seguiremos profundizando y claudicaremos a obsequiar a nuestros lectores con más bibliografía, datos y agradecimientos. De momento, tenemos que conseguir publicar este primer libro. Apremia que publiquemos antes de que termine el año natural 2024, sobre todo para que los doctorandos del proyecto puedan contar con sus respectivos capítulos para incluir la publicación en su currículum y concluir con éxito sus doctorados³⁸.

7. Bibliografía

- BAENA PEÑA, Enrique. Creatividad y conciencia colectiva: roles imaginarios y estética teatral, en CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro José (ed. lit.) *La creatividad en las humanidades: perspectivas singulares y universales*. 2024, pp. 263-276.
- CATALÁ-CARRASCO, Jorge. El cómic en la enseñanza del español como lengua extranjera. *Foro de profesores de ELE*, número 3, 2007, pp. 23-32. Disponible en:

³⁸ El día de hoy, sábado 5 de octubre de 2024, a las 20h00 exactas comienzo a escribir esta nota de cierre, terminando de prestar cuidado y realizar las acertadas correcciones que generosamente ha hecho de todos los textos redactados por mí para este libro, Raquel López Ruano, doctora en Filología Hispánica y mi colega de la peña Juan Brevia y de la Universidad de Málaga.

- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4900501> [última consulta 05/10/2024]
- FADINI, Ubaldo (contributeur). Anthropologie 'négative' et incomplétude chez Günther Anders, en ANDERS, Günther. *L'artifice humain. Pour une anthropologie 'négative'. Preface de Ubaldo Fadini*, Eterotopia France /rhizome, 2020, 77 pp.
- GALVÁN MORENO, Luis. La lógica bidimensional y la interpretación de textos de ficción. *Revista de literatura*, julio-diciembre, vol. LXXIX, núm. 158, 2017, pp. 365-390. Disponible en: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/420> [última consulta 02/10/2024]
- GARCÍA GALÁN, Sonia. Entrevista: María Dolores Ramos Palomo. *Nuestra Historia*, 2, 2016, pp. 164-179. Disponible en: https://revistanuestrahistoria.com/wp-content/uploads/2016/12/nh2_2016_entrevistadoloresramos1.pdf [última consulta 02/10/2024]
- GLONDYS, Olga. El giro cultural en la historia contemporánea española: nuevas complejidades, aperturas metodológicas y testimonios de la praxis. *Studia histórica. Historia Contemporánea*, 35, 2017, pp. 171-204. Disponible en: <https://revistas.usal.es/uno/index.php/0213-2087/article/view/17977> [última consulta 02/10/2024]
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. El presente de la historia cultural. *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 22, 2019, pp. 51-79. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/cercles/article/view/cercles2019.22.1002/30343> [última consulta 02/10/2024]
- LÓPEZ RUBIO, Ezequiel. Computational Functionalism for the Deep Learning Era. *Minds and Machines*, n 28, 2018, pp. 667-688. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s11023-018-9480-7> [última consulta 02/10/2024]
- MADRID CASADO, Carlos M. *Filosofía de la Inteligencia Artificial*, Pentalfa, Oviedo 2024, 216 pp. ISBN 9788478486502.
- MARGOLLES, Pedro. Hacer un doctorado a los 30, 40, 50 años... ¿sí o no?, en *NeoScientia*. Circa octubre 2021. Disponible en: <https://neosciencia.com/hacer-un-doctorado-a-los-30/#t-1634331565747> [última consulta 03/07/2024]
- MARTÍNEZ MAZA, Clelia; SUÁREZ VALLEJO, Rocío. Sin humanidades no hay universidad. *Paradigma. Revista universitaria de cultura*, número 24, junio 2022, pp. 28-35. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8985312> [última consulta 02/10/2024]
- LUQUE, Pau. El otro choque de culturas. *Historia de las ideas, Tercera Cultura. Ciencia para el debate público*. 2009. Disponible en: <http://www.terceracultura.net/tc/el-otro-choque-de-culturas/> [última consulta 02/10/2024]
- RAMOS PALOMO, María Dolores. Novecento: el siglo de revolución de las mujeres, en PANDO BALLESTEROS, M. P. CALLEJA DUQUE, Marta; ENRÍQUEZ SÁNCHEZ, José María; BAENA SIMÓN, José Luis (coords.) *Feminismo (s): historia y retos actuales*, 2024, pp. 67-82.
- ROLDÁN PANADERO, Concha. "Una '(in)cultura única' de invisibilización de las mujeres en la Ciencia y la Filosofía", *RIECES*, 2018, pp. 64-66. Disponible en <https://riecs.es/index.php/riecs/article/view/107> [última consulta 02/10/2024]

2. Flamenco y pureza: una cuestión de exquisitez

Ana María Díaz Olaya
Directora de la Cátedra de Flamencología
Titular de Didáctica de las Lenguas, las Artes y el Deporte
Universidad de Málaga
anadiaola@uma.es

Abundante literatura a lo largo de la historia ha encuadrado al arte más universal, el Flamenco, como una manifestación artística cerrada a lo singular, hermética, no accesible y cargada de pureza. Los primeros calificativos anteriormente expuestos se dilapidan con facilidad por el mero hecho de que estamos contemplando un arte plural y accesible al pequeño y gran público y que se manifiesta con asiduidad en cada rincón del mundo. Sin embargo, sí que merece la pena detenerse en la pretensión de purificar el Flamenco que muchos eruditos han perseguido desde antaño hasta nuestros días. La insulsa lucha que hoy aún se sigue llevando a cabo entre los puristas y los liberales se presenta totalmente infructuosa debido a que ya desde sus inicios presentaba síntomas de ser un arte sediento de aventuras y de comunión con todo tipo de músicas y culturas. Durante su gestación, en el marco de los cafés cantantes de mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, solamente pudo llegar a ser como es por la multiplicidad de corrientes que lo influenciaron en ese momento. Los cafés cantantes eran guardianes de todas las corrientes artísticas que se iban creando entonces, desde la lidia de toros, el cinematógrafo, la música clásica, los bailes de máscaras, la escuela bolera, el baile y cante gitano, el ballet clásico, etc. En medio de toda esta pluralidad escénica, los artistas gitanos convivieron con los clásicos, las bailaoras se mezclaron con las boleras y las clásicas y la guitarra comenzó a despuntar, como ejemplo. Grandes artistas comenzaron a emerger en estos tablados dejando atrás ese corralón o esa venta donde furtivamente paseaban su arte para sus congéneres o los viajeros románticos que abundaban en esa época. Y es que la riqueza del Flamenco, su mezcla más exquisita vino de ahí, de ese surgir divino que tanto debe agradecer a la suerte, que no es más ni menos tener la oportunidad y estar preparado. Y es que el Flamenco estaba preparado. Tras nacer entre estas variadas bambalinas, ¿cómo se puede pretender acorralar a este arte multicultural que no ha dejado de traspasar fronteras desde su creación? ¿Cómo se puede pretender apropiarse de

un arte que pertenece a todos y fue creado por todos? Sin duda alguna, esta idea cobra importancia en la actualidad, cuando el Flamenco ha demostrado tener capacidad para acercarse sin el menor complejo a un sinfín de estilos musicales actuales como el Pop, Jazz, Rock. Y no solo se ha sabido acercar con la majestuosidad que ostenta, sino que tiene el don de enriquecer aquello a lo que se aproxima.

3. Claves expresivas de la modernidad literaria: Memoria y flamenco en las obras de Caballero Bonald y Fernando Quiñones

Salvatore Cristian Troisi
Investigador de la Universidad de Málaga
cristiantroisi@uma.es

Sumario

Introducción

1. Preliminar: esbozo teórico-crítico
2. Marco teórico y contextualización histórica
3. Los autores: narraciones, poéticas y mundos creativos
4. Maestros de la rebeldía cultural
5. La voz de la memoria: el flamenco como interpretación literaria
6. El flamenco como catarsis estética y expresión profunda
7. Anteo: La poesía flamenco-barroca de Caballero Bonald
8. José Manuel Caballero Bonald: El baile andaluz y otros textos
9. La contribución de Fernando Quiñones al universo del flamenco: una celebración literaria y sensorial
10. Conclusión
11. Bibliografía

Introducción

Con la presente contribución queremos investigar las conexiones entre la literatura y los ensayos de José Manuel Caballero Bonald y de Fernando Quiñones con el flamenco, destacando su evidente enraizamiento en las tradiciones populares andaluzas y su capacidad de ser una condensación de la memoria colectiva e individual. Indagan la identidad cultural y social de Andalucía a través de una elegante fusión entre lo culto y lo popular, y, utilizando la narración que se despega en sus obras para alcanzarlo. Se examina la obra de Caballero Bonald, particularmente su poesía en *Anteo* y su estudio sobre el flamenco en *El baile andaluz*, así como la contribución de Quiñones a través de ensayos como *De Cádiz y sus cantes* y libros como *El flamenco, vida y muerte*. Se destaca la capacidad de ambos escritores para captar la esencia del flamenco, la exploración en sus raíces históricas, su evolución e impacto en la sociedad andaluza. Concluimos resaltando la importancia de la memoria y el flamenco como símbolos de identidad cultural, y cómo la literatura y el ensayismo de Caballero Bonald y Quiñones contribuyen al

diálogo entre el pasado y el presente en España. Por tanto, un enfoque de crítica literaria del flamenco es mi aportación principal en este trabajo.

La rica tradición cultural popular, campesina y marinera andaluza se cataliza en la obra de los literatos y amigos José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones, cuyas raíces estéticas y éticas se nutren de un terreno simbólico e imaginario común. Desde el siglo XX hasta el presente siglo XXI, ambos escritores muestran una profunda conexión con las tradiciones populares, especialmente el flamenco, en obras como *Anteo*, *El baile andaluz*, *De Cádiz y sus cantes* y *El flamenco, vida y muerte*. Con un estilo barroco expandido, entrelazan memoria, oralidad y narración, revelando la esencia misma de la existencia. Esta fusión de lo oral y lo escrito crea un tapiz literario que captura la esencia del flamenco y enriquece nuestra comprensión de la cultura popular andaluza en particular y española en general.

1. Preliminar: esbozo teórico-crítico

El jerezano José Manuel Caballero Bonald (1926-2021) y el gaditano Fernando Quiñones (1930-1998), que estaban unidos por una profunda y duradera amistad (Escobar, 2022: 123), comparten una cosmovisión enraizada en las tradiciones populares de las culturas campesina y marinera, contemplándolas en sus ciclos de forma real y mítica. A su vez, la mezcla de lo culto y lo popular determinó de manera exclusiva su necesidad expresiva, desembocando en una creatividad capaz de alcanzar niveles amplios de modos elevados y a la vez de sabiduría popular. De ahí que sus obras literarias y ensayísticas se hayan nutrido de la memoria individual y de la colectiva que se intercalan en el plano de la narración. Dos autores que transitan desde el siglo veinte hasta el presente siglo XXI, tal como ocurre en el caso de Caballero Bonald, proyectan prismáticamente a través de sus vidas y, en particular, de sus obras, un espejo que refleja la sociedad moderna y una interpretación hermenéutica de los tiempos recientes en los que nos desenvolvemos. Estas obras se erigen como testigos de la contemporaneidad, proporcionando pistas que nos permiten comprender mejor el entorno en el que nos encontramos inmersos. El flamenco no se limitó a ser meramente una banda sonora para estos autores, sino que constituyó una forma de expresión tanto evidente como subyacente que los acompañó a lo largo de toda su trayectoria vital y creativa. El interés de Caballero Bonald por el flamenco se evidencia en sus obras, como en *Anteo* (1956) donde “descubrió, bajo mi punto de vista, una nueva forma de expresar el flamenco a través de la poesía” (Chataigné, 2017: 561). Así, *Anteo* actúa como precursor de la obra posterior de Caballero Bonald. También escribió *El baile andaluz* en 1957, sobre el flamenco, publicado por la Editorial Noguer de Barcelona. Otro de sus trabajos incluye *Luces y sombras del flamenco*, acompañado de las impresionantes fotografías de Colita, publicado por Lumen en 1975, con diversas ediciones posteriores. Además, contribuyó al estudio del flamenco con *Archivo del Cante Flamenco* en 1968.

Entre sus trabajos relacionados con el flamenco, Quiñones presentó y produjo el programa *Flamenco* en la Segunda Cadena de TVE en 1975, el cual duró dos años. También escribió *De Cádiz y sus cantes* en 1964 y *El flamenco, vida y muerte*, cuya

primera edición data de 1971. Otros títulos destacados incluyen *El flamenco* (1985), *Antonio Mairena: su obra, su significado* (1989) y *¿Qué es el flamenco?* (1991). Asimismo, sus letras flamencas formaron parte del espectáculo *Andalucía en pie*, estrenado en el teatro Lope de Vega de Sevilla el 13 de noviembre de 1980. En una delicada expansión barroca, las obras de estos autores se desenvuelven en la dualidad entre la memoria y la oralidad. Cada texto, como un ornamento intrincado, refleja la compleja interacción entre el recuerdo y la narración, capturando la esencia misma de la existencia. Esta totalidad no solo enriquece la narrativa, sino que también caracteriza la construcción de un corpus idiosincrático. La memoria, con su capacidad evocadora, se perpetúa a través del tiempo mediante la oralidad, creando un tapiz literario donde cada componente individual y colectivo se complementa y realza al otro de forma infinita en la búsqueda perenne de equilibrio. Según Halbwachs en *La memoria colectiva*, existe un vínculo intenso entre esta memoria y la individual, si bien la esfera colectiva predomina sobre la individual: “Lo más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos” (2004: 10). Pero, efectivamente, se produce la interdependencia entre la memoria individual y la colectiva, conociendo el hecho de que ambas se construyen de manera dependiente: “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo” (Jelin, 2012: 54).

Asimismo, al tratar la sabiduría popular, hemos de incidir en la oralidad, en dos aspectos a considerar en relación con las experiencias individuales. En primer lugar, como señala Ute Seydel analizando el ensayo *El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov* de Walter Benjamin, se encuentra el acto de recordar esas experiencias y compartirlas con otros a través de narraciones orales. En segundo lugar, se sitúa la retención de historias orales que se han escuchado y que se transmitirán a las generaciones futuras. Estas historias contribuyen al establecimiento de una tradición oral, fomentando un sentido de conexión y continuidad entre diferentes tiempos y generaciones (Seydel, 2014: 190). A su vez, Benjamin aborda la narración, el papel del narrador y sus diversas categorías, junto con su influencia en el arte narrativo. La narración oral, transmitida de generación en generación, ha sido esencial para todos los narradores, desde los anónimos hasta los que han registrado sus relatos por escrito. Estos grupos, personificados por el marinero en movimiento y el campesino sedentario, mantienen rasgos distintivos que perduran a lo largo de las eras (Benjamin 1986: 190).

2. Marco teórico y contextualización histórica

La narración oral se caracteriza por su carácter de inmediatez, presencialidad y proximidad al destinatario de la *narratio* sujeta a la volatilidad, mientras que la narración escrita requiere herramientas especializadas que pueden en cierta manera acercarse a lo oral, o imitar sus formas en mayor o menor grado. La narración literaria escrita trasciende las convenciones lingüísticas habituales y adopta diferentes modos de expresión para transmitir la acción e independizarse

de la lengua hablada. Paralelamente, la narrativa oral desvela la organización cultural de la experiencia humana y el rol que posee en ese contexto quien la emite. De acuerdo con la perspectiva de Benjamin, importa señalar que la experiencia (*Erfahrung*) aún conserva su factibilidad.

Aunque la narrativa oral, con su impronta artesanal, haya cedido su predominio, ha experimentado una reconfiguración en nuevas modalidades narrativas (Benjamin, 2010, p. 132). La vivencia continúa siendo un elemento primordial en la narración, incluso en el contexto contemporáneo. Benjamin sugiere que la recuperación de la experiencia a través de su fragmentariedad puede constituir una forma de transmitir ciertas vivencias del pasado. La primera etapa de este proceso implica erigir lo monumental desde lo diminuto, desvelar la totalidad en la brevedad. Desafiando el realismo histórico mediante fragmentos y referencias intertextuales, se establecen conexiones entre diferentes épocas, manifestando así la supervivencia del pasado en el presente a través de objetos que circulan. En este sentido, buscamos capturar la esencia misma de la historia en su arquitectura más íntima:

Esto es, erigir mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos finamente cortados y manufacturados. En realidad, descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares. Esto significa romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia como tal. En la estructura del comentario. Desechos de la historia (Benjamin, 2005, p. 463).

Basándose en la capacidad de observar atentamente las relaciones, las costumbres, los métodos de resolución de conflictos, así como los modos de pensar que existen en los lugares que han visitado, los narradores orales han transmitido esa carga de sabiduría en sus historias, enseñanzas, consejos morales o significados ancestrales. Su propósito no es solo relatar experiencias durante un viaje o mientras perfeccionan sus respectivos oficios con otros componentes de la propia o diferente comunidad; más bien transmiten experiencias de vida. Relatan lo que es el gran viaje de la vida, agarrándose a la memoria personal y comunitaria y cumpliendo, así, el papel de guía y maestro; lo que, a menudo, confiere una dimensión mística a la existencia humana.

Así que es útil revelar que la obra de estos grandes escritores que trataremos está impregnada de cultura popular, ya que crean una amalgama entre la narración oral y la escritura que además contempla el enigmático y oculto universo del flamenco. Todo el universo folclórico y popular que compone el arte flamenco, las letras, las coplas, etc. son también teselas de un mosaico experiencial que enraízan la creatividad de estos escritores, un tapiz narrativo que se despliega como un recorrido mnemónico y vivencial.

3. Los autores: narraciones, poéticas y mundos creativos

José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones son figuras literarias eminentes, caracterizadas por una rebeldía sobria y un desafío intelectual agudo, elementos que los convierten en activistas culturales destacados. Ambos escritores, cada uno con su singular estilo, han demostrado una capacidad excepcional para canalizar el pensamiento colectivo en sus obras, representando a las personas sin historia con un compromiso social implícito pero constante. Caballero Bonald se distingue como un pionero cuya palabra creadora y su estilo neobarroco son capaces de construir un universo mítico y deslumbrante. Fernando Quiñones, por su parte, entrelaza de manera magistral su memoria personal, oralidad y su visión singular del mundo en un tejido narrativo que refleja auténticamente la cultura popular andaluza envolviendo al lector en un universo vívido y dinámico.

Ambos autores se apartan de las coordenadas literarias predecibles y contemporáneas, explorando la realidad con un lenguaje inédito y expresivo en busca de una originalidad formal. Logran, así, una correspondencia íntima entre el lector y el narrador, lo que subraya una profunda conexión emocional y estética. El flamenco, en su sentido transversal y más amplio, es omnipresente en su narrativa y se erige como un símbolo de la memoria colectiva, además de una herramienta estética y emocional que enriquece su escritura. Finalmente, ambos escritores expresan un andalucismo maduro que, a través de sus construcciones literarias, busca en la memoria, lo popular y lo ancestral un modo de diálogo con el pasado para proyectarse en el futuro. Sus obras, caracterizadas por una denuncia social sutil e irónica, reflejan un compromiso constante con la exploración de la realidad y la representación de su entorno cultural.

4. Maestros de la rebeldía cultural

José Manuel Caballero Bonald, junto con Fernando Quiñones, cada uno con su propia singularidad, son maestros de una sobria rebeldía y de un inteligente desafío, activistas, así, de un fino intelecto cuya obra está siempre en movimiento gracias a su agilidad y frescura. Viajeros indomables de la memoria cultural española y andaluza, de recuerdos que nacen de la búsqueda o de la espontánea evocación (Ricoeur, 2004: 46). Capaces, también, de encauzar el pensamiento colectivo en sus obras, representando a la gente sin historia en un continuo y latente compromiso social.

Caballero Bonald fue un pionero que utilizó su palabra creadora para describir un universo único, mítico y deslumbrante en su tiempo. Su alma neobarroca, que comparte con Quiñones, busca en la metaforización los términos precisos. Esa búsqueda meticulosa del idioma creativo, esa obsesión hacia la palabra idónea, identifica más una forma de personalidad creadora, que es trasunto de una manera de estar en el mundo, y sobre todo un compromiso *ético-estético* y no un mero esteticismo. Mediante una selección meticulosa de términos presentes en toda su

obra narrativa, se hace evidente su propósito de representar desde la figuración, pero con exactitud, su entorno y la realidad circundante. Este empleo preciso del lenguaje busca garantizar una reproducción de la realidad, al tiempo que refleja en su simbolización su detenimiento en un enfoque analítico hacia la comprensión de su entorno. Aunque, para Caballero Bonald, escribir no es solo una exploración reflexiva de la realidad, sino asimismo un acto de resistencia contra las influencias rechazables del medio que le rodea.

Los dos escritores objeto de nuestra contribución tuvieron la capacidad de crear y recrear esta existencia para hacerla más nuestra en su complejidad, con mayor vigor y, de esta forma, construirla al modo de las copias conservadas de la vida o de las vidas que contaban con sus discursos narrativos, siempre sugerentes y resolutivos. Emprendieron, pues, un camino hacia un estilo capaz de integrarse en un espacio que iba más allá no solo de las coordenadas literarias predecibles, sino también de sus coordenadas literarias coetáneas (Baena, 2010, pp. 103-4). Todas sus obras se caracterizan por esa constante exploración de la realidad, con una lengua inédita y expresiva, en la búsqueda de una originalidad formal, lo que integraba también un acto conativo para alcanzar la correspondencia baudelairiana, íntima, entre el lector y el narrador.

La producción literaria de Quiñones es un enredo que constituye un cuadro narrativo donde se entretajan magistralmente su memoria personal compuesta por personas, geografías etc. y su singular visión del mundo, actuando como filtros a través de los cuales se reinterpretan y plasman las vivencias que forman su estructura experiencial y observaciones. En aquel contexto, su obra emergía como un reflejo profundo y auténtico de la cultura popular arraigada en el territorio de la Andalucía occidental. El uso tan relevante de la oralidad y la memoria como elementos estructurales en su escritura confiere una autenticidad y una riqueza de matices que envuelven al lector en un universo vívido y vibrante. “Desplazándose” por las páginas, se emprende un viaje geográfico-emocional, se percibe la presencia palpable de una pasión ardiente, un sudoroso esfuerzo cotidiano y la ironía mordaz que desentraña las complejidades de la vida riéndose de ella, así como el cinismo sutil e incisivo que desafía las convenciones sociales.

El flamenco, símbolo omnipresente en la obra de Quiñones, con su actitud apasionada y con toda su carga expresiva y su arraigo en la cultura popular andaluza. Convirtiéndose en protagonista oculto, a veces, y manifiesto que desencadena una red de conexiones emocionales y estéticas que caracterizan y enriquecen su narrativa. Además, este arte, junto con la oralidad que se infunde en la memoria colectiva, se convierte obviamente en un vehículo a través del cual se transmiten y preservan las tradiciones, los valores y las experiencias de generación en generación.

Quiñones, a través de sus escritos, y llevando en la mente la teatralidad comunicativa del flamenco inspirándose a sus cadencias musicales indaga no solo las alegrías y celebraciones, sino también los sufrimientos y luchas cotidianas de la gente común, desentrañando en ello los aspectos más profundos y universales de la condición humana. Así, su obra representa un testimonio literario y un

documento vivo que encapsula la vitalidad y riqueza cultural de Andalucía. La prosa sofisticada de Quiñones se convierte en un misterioso velo que va descubriendo la exuberante vitalidad antropológica andaluza, al tiempo que desentraña los oscuros recovecos de los sufrimientos inevitables, el *pathos* humano y las fuerzas ancestrales del *eros* y el *thanatos* que configuran la existencia colectiva en esta tierra: “A lo largo de su obra su voz propia y plural, se detiene en asuntos, objetos, sensaciones concretas, lecciones de la Historia y formas de encarnarse lo de siempre —el tiempo, el *eros* y la muerte— que alcanzan a trazar una imagen de la vida tan rica como intensa y compartible” (Díaz de Castro, 2013, p. 116).

5. El flamenco como catarsis estética y expresión profunda

José Manuel Caballero Bonald, en su obra *Anteo* (1956), fusiona lo ancestral y lo contemporáneo, desafiando las convenciones estilísticas para ofrecer una perspectiva deslumbrante del flamenco. Su estilo neobarroco, reflejo de un compromiso social, captura la esencia emocional del cante flamenco, uniendo tradición oral y cultura andaluza. En *El baile andaluz* (1957) y *Luces y sombras del flamenco* (1975), profundiza en la evolución histórica del flamenco, enriquecida con fotografías de Colita. Su *Archivo del Cante Flamenco* (1968) ofrece un balance histórico exhaustivo, esencial para comprender esta tradición cultural. La obra de Caballero Bonald, con su lenguaje poético innovador y evocador, no solo enriquece nuestra comprensión del flamenco hasta sumergirnos en la catarsis más profunda, sino que también refleja su habilidad para transmitir la profundidad emocional y estética de esta forma de arte.

6. Anteo: La poesía flamenco-barroca de Caballero Bonald

En su celebrada obra *Anteo*, cuyo título evoca el mito del coloso fundador de Tánger, que se publicó en el año 1956 bajo el prestigio de la colección Adonáis, el autor nos sumerge en un universo poético de insondable magnificencia. Dentro de esta exquisita creación lírica, despuntan los cuatro poemas que, con audacia y maestría, abordan el tema del flamenco, ofreciendo una perspectiva deslumbrante y preclara:

Al parecer, los cuatro poemas que forman *Anteo* no eran, en principio, más que un anticipo de un libro más extenso que sobre la temática del cante flamenco pensaba escribir el autor. El proyecto no fue adelante, pero lo que de él quedó es importante en sí mismo y como anticipo de posteriores inquietudes del poeta (...) (Payeras Grau, 1997, p. 41).

Estas composiciones, mediante una poética contemporánea que desgarrar el velo de la tradición, pulverizan cualquier vestigio de rigidez estilística y de estereotipo neorromántico. Se distinguen, así, por su aproximación innovadora y desafiante, que cuestiona las normas establecidas en la poesía. En resumen, su enfoque fresco y liberador implica una ruptura con las convenciones tradicionales, permitiendo una expresión más auténtica y creativa. Al leerlas, se hace evidente

que el autor, con su virtuosismo para fundir lo ancestral con lo novedoso, consigue aprisionar la esencia misma del flamenco, confiriéndole una nueva dimensión y una profundidad simbólica de inefable hermosura.

Anteo representa una pionera ruptura, dentro de los cánones de la poesía de tema flamenco, al trascender los límites que en aquel entonces la marcaban. Conforman, pues, una aventura inventiva donde la voz flamenca se forja mediante el propio idiolecto literario del autor. Cada palabra se va filtrando en las letras del texto en una búsqueda continua de un diálogo interdisciplinario, donde la expresión, más que los contenidos, lleva el peso de transmitir y comunicar el mensaje. Además, proporciona una escala de matices que determina el prisma expresivo del texto. Se trata de un auténtico homenaje que Caballero Bonald brinda a la cultura gitana y específicamente al cante flamenco. Esos cuatro poemas, dando cuenta de los tiempos del flamenco, penetran en el universo oculto de la Soleá, el Martinete, la Seguiriya y la Saeta, e indagan en el lenguaje flamenco desde dentro convirtiéndose en ejemplos de transposición escrita de lo cantado, es decir, una herramienta de transmisión del significado esencial del propio cante. A la vez, los poemas de *Anteo* representan un descubrimiento, una nueva dimensión que da paso al misterioso poder de las palabras trascendentales:

El dolor cantado es menos individual que colectivo y no se ubica espacial ni cronológicamente con precisión. Dicha dimensión globalizante y atemporal privilegia la mitificación del cante y la ritualización del espectáculo. El objetivo es exteriorizar la pena acumulada que en realidad nunca desaparecerá del todo. Dicho proceso de catarsis implica la elaboración de una atmósfera impactante en la que se imponen la musicalidad, el compás y la voz (Del Vecchio, 2022, p. 146).

La voz se adentra en una comunicación ancestral, buscando conectar con una oralidad que, como dicho popular, es tanto individual como colectiva. Da forma a una petición de ayuda, a una queja, un grito desesperado que se dirige al mundo, impregnado de una expresividad única y profunda. En la lírica puede encontrarse su equivalente, pero aquí, como se señala a continuación, la carga emocional se halla entre líneas, formulada mediante manipulaciones del lenguaje que van más allá de lo racional:

El flamenco es un arte donde la quejumbre, el grito, es la fórmula expresiva fundamental. Los temas son monocordes, lógicos: el hambre, la madre, la cárcel, la libertad. Pero el hecho de que el grito, el quejido libre y espontáneo, sea la forma de manifestación de la intimidad también puede tener su equivalente en la poesía, donde la carga emotiva va por debajo de las palabras, por las manipulaciones irracionales de las palabras. La razón no tiene nada que ver con eso. Uno puede saber muy bien lo que intenta escribir, aunque no sepa cómo va a hacerlo (Martínez de Mingo, 1984, p. 272).

Las emociones del *cantaor* se manifiestan como si su voz, en una suave brisa, abriera delicadamente las puertas de su interior al compás de una falseta, revelando su emotividad completamente. En este momento, surge el cante misterioso que parece ser tanto consolador como doloroso, con el Martinete, la

Seguirilla, las Soleares y las Malagueñas como fundamentos sobre los cuales se construye el arco distintivo del cante *jondo* (Durán Muñoz, 1988, p. 27).

Se erige una expresión cuasi mística, donde la reflexión profunda sobre el lenguaje da paso a una sinfonía de conceptos musicales que se entrelazan en un tejido metafísico. Esta amalgama de sonidos y silencios permite al *cantaor* superar los confines de los mismos, infundiendo vida a su entorno y alcanzando así una comunión extática con el público. A través de sus *quejíos*, que trascienden lo mundano, el *cantaor* revela la esencia estética del arte flamenco: “La reflexión sobre la lengua deriva hacia la verbalización de conceptos musicales tales como el ritmo, la armonía, los quebrados, los tiempos y los silencios puestos al servicio del cantaor que lleva a su público a la cumbre de la emoción mediante el grito exteriorizado, el grito embelesador, el grito estético” (Del Vecchio, 2022: 146). Vale la pena destacar la estrecha relación con el estilo barroco, pues Caballero Bonald al tiempo reflexionó profundamente sobre el lenguaje y su capacidad para transmitir la experiencia. El autor jerezano, con su estilo neobarroco distintivo, emplea el cante y las coplas amargas para expresar asimismo su compromiso social y denunciar las injusticias de la época (Valladares, 2015, p. 21). De esta manera, “Su obra, deliberadamente barroca, busca explorar las raíces artísticas y populares del cante gitano-andaluz desde una perspectiva subjetiva y profunda ” (Payeras Grau, 1987, p. 243). Y así, en el poemario *Anteo*, “el barroquismo configura un método de indagación léxica en ese maremágnum que suele llamarse realidad. Asimismo, lo que pretende es sustituir un cuento por sus supuestos equivalentes mitológicos, que en este caso particular remite al misterioso mundo del canto gitano-andaluz” (García Jambrina, 2000: 130).

7. José Manuel Caballero Bonald: El baile andaluz y otros textos

El baile andaluz es otro libro sobre el flamenco que Caballero Bonald publicó en la Editorial Noguer, de Barcelona, en 1957. Con los pocos documentos disponibles y la poca información que se podía obtener, profundizó en los aspectos más desconocidos y ocultos de la danza, analizando en el ensayo su recorrido histórico.

Una reflexión, pues, de tono personal que Caballero Bonald fue escribiendo sobre la evolución del flamenco y los claroscuros que han caracterizado las distintas fases de su evolución, que está condensada en *Luces y sombras del flamenco*, volumen que se completa con las impresionantes fotografías de Colita, publicado por Lumen en 1975, y que ha conocido diferentes ediciones posteriores.

Sobre las fuentes, el *Archivo del Cante Flamenco*, de 1968, representó un trabajo musicológico de gran magnitud que el mismo Caballero Bonald definió como “un balance histórico irreplicable, al que todavía hay que acudir para conocer a ciencia cierta la mejor tradición del flamenco, suponiendo que a alguien le siga interesando ese tramo residual de nuestra cultura” (Caballero Bonald, 2010: 677). Este archivo constituye un legado inigualable que ha brindado una visión auténtica y enriquecedora de la tradición flamenca, permitiendo a quienes lo estudian o lo consultan adquirir una comprensión profunda y genuina de lo flamenco. Una vez

más, con esta fuente, su obra se constituye en una pionera novedad y en una transgresión sobre los cánones literarios, y siempre con la constante ambición de trascender los límites y de ir más allá, suprimiendo las barreras temporales y espaciales de la *performance* flamenca.

8. La contribución de Fernando Quiñones al universo del flamenco: una celebración literaria y sensorial

Igualmente, el propio Fernando Quiñones ha desempeñado un papel trascendental a la hora de exaltar y difundir el cante flamenco, en un periodo marcado por la sombra persistente de prejuicios arraigados en los rincones más oscuros del horizonte cultural español (Luque, 2011, p. 47). Su idilio de toda una vida con la música arraigada en lo andaluz, en especial con el flamenco, ha dejado una impronta indeleble en la comprensión y apreciación de este arte del cante tanto por el público como por los iniciados en las esferas de la cultura. El largo trayecto empezó, socialmente, con su enérgico acercamiento al flamenco desarrollado en el programa de la Segunda Cadena de TVE, en 1975, que duró dos años, titulado *Flamenco* y presentado y producido por el mismo escritor gaditano.

Para comprender completamente sus argumentos innovadores sobre las influencias árabes y africanas en los orígenes del flamenco, es fundamental examinar su ensayo originario *De Cádiz y sus cantes*, publicado en 1964. Esta obra, considerada un referente en la investigación del flamenco, destaca, efectivamente, la riqueza cultural y las conexiones transatlánticas que han moldeado este arte singular. A través de este estudio, se revela así mismo su profundo entendimiento del flamenco y su capacidad para desafiar los argumentos establecidos, contribuyendo con ello al avance del campo de la flamencología. Se trata de una obra de calado tanto para comprender el origen y desarrollo del flamenco en esta región como para explorar la identidad de la ciudad de Cádiz a través de las percepciones de Fernando Quiñones. Un ensayo, además, que trasciende la mera erudición al convertirse en un elemento de base de la obra literaria del autor, combinando el análisis minucioso de los cantes gaditanos con una antología de las mejores coplas.

De igual manera, su libro *El flamenco, vida y muerte*, cuya primera edición es de 1971, publicado por Plaza y Janés, fue concebido con la misión fundamental de sumergirse en el universo de este arte, ahora desde una perspectiva antropológica. Va más allá del hecho simple de relatar anécdotas y capturar con palabras momentos auténticos del arte flamenco; es decir, lo concibe como una "larga y compleja novela", una narrativa que fluye como un río impetuoso a lo largo del tiempo, aunque su origen permanezca envuelto en el misterio. En estas páginas, Quiñones teje con esmero sus reflexiones sobre el duende, explorando los enigmas que yacen en lo más profundo del alma flamenca. Otros títulos suyos en esta dirección, aunque de heterogéneo contenido son: *El flamenco* (1985), *Antonio Mairena: su obra, su significado* (1989) o *¿Qué es el flamenco?* (1991).

A lo ya expuesto, necesariamente debemos mencionar una contribución anterior a las ya citadas de Fernando Quiñones, *Las letras flamencas*, que constituyeron parte del espectáculo *Andalucía en pie*, estrenado en el emblemático teatro *Lope de Vega* de Sevilla el 13 de noviembre de 1980, bajo la dirección de José Tamayo, con libreto del propio autor y música de Juan A. Castañeda y José Torregrosa, si bien estos últimos pusieron música a la parte “no flamenca” (Galán Martínez, 2007, p. 34). Los textos fruto de la pluma del prolífico escritor gaditano abarcan una amplia gama de palos flamencos, entre ellos destacan: *Martinetes*, *Siguiriyas*, *Soleares*, *Bulerías* y *Fandangos de Huelva*.

En *Andalucía en pie* se hizo evidente cómo la música flamenca impregnaba la obra creadora de Fernando Quiñones, adaptándose perfectamente a cada contexto y personaje. También se sugerían variantes musicales que reflejaban las emociones del pueblo andaluz a lo largo de la historia. Esta propuesta se dividía en dos partes, cada una estructurada en cuadros que representan diferentes aspectos de la cultura andaluza, y en cada escena la música desempeña un papel central, transmitiendo las emociones de los personajes y creando una experiencia sensorial completa para el lector. De ello, extraemos cómo esta obra de Quiñones compone una celebración de la rica tradición cultural de Andalucía, donde la música flamenca se convierte en el hilo conductor que une todos los elementos de la narrativa. Y en su umbral, dentro de la imponente Capilla Real de Granada, Quiñones introducía una experiencia sensorial en la que la música flamenca, en su forma más cruda y desgarradora, la Seguiriya, se erigía como protagonista. Acompañada por un eco sutil, que evocaba el tañido de campanas lejanas, esta interpretación inicial, cargada de quejumbre y lamento, era ejecutada magistralmente por personajes como el Emigrante y el Minero, cuyas voces, ásperas y profundas, tejían un tapiz de emociones que oscilaban entre lo dramático, lo melancólico y lo trágico, revelando así la esencia íntima del sentir andaluz (Galán Martínez, 2007, pp. 35-36).

Resulta crucial resaltar el valor literario intrínseco de cada expresión del flamenco, considerándola un legado merecedor del máximo respeto y atención. A pesar de la percepción común de que lo flamenco se desenvuelve con una gramática laxa con rupturas deliberadas de la lengua, desde tiempos antiguos ha estado estrechamente ligado a la palabra artísticamente expresada y con posterioridad cuidadosamente escrita. En este aspecto, Quiñones alcanzó niveles excepcionales. Su prosa, imbuida de musicalidad, claridad y refinamiento, no solo no obstaculiza la erudición, sino que la embellece, haciéndola más accesible y gratificante para el lector. En sus narrativas de ficción, Quiñones profundiza de esta forma en la esencia del flamenco, desentrañando sus matices alegres y tristes al captar la esencia de los matices vocales desgarrados del flamenco. Sin embargo, en su obra, no exenta de ironía, *Poemas flamencos y una historia de lo mismo* (1983), el escritor muestra su máxima brillantez como conocedor del flamenco. La poesía, un ámbito complejo donde muchos se ahogan bajo el peso de las influencias o la erosión de la elocuencia, se convierte en un desafío y una inspiración para este audaz poeta y novelista gaditano. En el entramado de las palabras que danzan al compás de su pluma, el flamenco surge como un torbellino

que irrumpe desde los primeros acordes, para luego inundar cada página de su vasta obra literaria. Como un cantautor desgarrado por las pasiones de su destino, Quiñones nos arrebató con su prosa, llevándonos a las cumbres de la emoción. Este grito "estético", esta exhalación espiritual que se eleva también como un susurro en la noche, entre el silencio de las letras escritas, no es más que una profunda catarsis, una fusión de lo humano y lo trascendente que brota de su idioma creador como un torrente de sentimientos desbordados.

9. Conclusión

En la literatura de Caballero Bonald y la de Quiñones convergen en un diálogo fructífero la memoria colectiva, la búsqueda de la identidad y la expresión artística, asimismo sus narraciones se erigen como un testimonio vívido de una época de transformación en España. A través de sus obras, penetran en el tejido social subrayando las complejidades de la sociedad española y andaluza en transición.

La narrativa se convierte con sabiduría en una herramienta para preservar y reinterpretar la memoria histórica y cultural.

Reinterpretan sus raíces al fusionar elementos de la tradición oral con la escrita, y al incorporar temas del folclore y la música del flamenco; además, estos autores, generan una nueva visión de modernidad en sus obras, desafiando las convenciones literarias establecidas y deconstruyendo idealmente el canon al abrazar la experimentación estilística y de contenidos. Y así, la intersección entre la tradición y la innovación, entre el pasado y el presente, se convierte en un tema central en su invención, reflejando la complejidad y los cruces de la sociedad coetánea.

El flamenco, canta idealmente la identidad andaluza arraigado profundamente en el suelo fértil de su cultura, se alza como un arte poliédrico, una danza que moldea las coordinadas creativas, un crisol de expresiones que trasciende lo meramente musical para adentrarse en las profundidades del interior humano y psíquico. Ambos, Caballero Bonald y Quiñones, distinguidos eruditos de la flamencología, no solo se limitaban a estudiar este arte, sino que lo convertían en un motivo recurrente y emblemático en su quehacer literario. Mediante una meticulosa amalgama de ritmos, silencios, pasiones y matices propios del flamenco, impregnan sus textos literarios de una riqueza estilística y una profundidad emocional que carecen de muchos parangones contemporáneos en el ámbito de la literatura. Pareciera que esa alma flamenca, que se entrelaza con lo literario, va bordeando, o mejor dicho, perfilando una realidad andaluza caleidoscópica, trascendiendo las limitaciones geográficas para adquirir una dimensión universal y distintiva. Por ello, el flamenco es un grito que emerge del alma afirmándose como un símbolo arquetípico, una voz detonante que actúa como un vehículo expresivo y creativo que les permite sondear los recónditos laberintos del ser humano y las complejidades de la sociedad colocándola en un tiempo sin tiempo, elevando su producción literaria a nuevas cotas de erudición y esplendor estético.

Por último, las obras de Caballero Bonald y Quiñones, en sus cualidades respectivas, representan una contribución brillante, así considerada, al panorama literario español, capturando la complejidad y la riqueza de una época de cambio y transformación; y, a través de sus exploraciones de la memoria y el flamenco, la modernidad de estos autores se convierte en un alto referente cultural por su innovación, invitándonos a dialogar y a replantear las conexiones entre el pasado y el presente, entre la tradición y la renovación y entre la identidad individual y la colectiva.

10. Bibliografía

- BACHELARD, G. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina De Chanpourcín, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAENA, E. *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*, Barcelona: Anthropos, 2010.
- BENJAMIN, W. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en 1929-1940), 2005.
- BENJAMIN, W. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Traducción de R. Vernengo. Barcelona: Planeta Agostini, pp. 189-211, 1986.
- BENJAMIN, W. «Borradores sobre novela y narración». *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2011). *Anteo, Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2009*, Barcelona, Austral, 2011.
- CABALLERO BONALD, J. M. *Anteo*. Madrid/Palma de Mallorca: Ediciones Papeles de Son Armadans, 1956.
- CABALLERO BONALD, J.M. *La novela de la memoria*. Barcelona: Seix-Barral. Libro electrónico. 2010.
- CHATAIGNÉ, Ismael (2017). *Literatura y música en José Manuel Caballero Bonald*, Tesis doctoral. 2017.
- ESCOBAR, Francisco J. y CARCELEN, Jean François (dirs.). Sevilla/Grenoble: Universidad de Sevilla.
- DEL VECCHIO, G. La estética del grito en Anteo de José Manuel Caballero Bonald. *Prosemas*, 7, 129-147, 2022. <https://doi.org/10.17811/prep.7.2022.129-147>.
- DÍAZ DE CASTRO, F. J. «Ferdinando Quiñones intimidad e historia». *Desde las orillas: Poetas del 50 en los márgenes del Canon AAVV*, edición de María Payeras Grau, Editorial Sevilla: Renacimiento, pp.113-140, 2013.
- DURÁN MUÑOZ, G. *Andalucía y su cante*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.
- ESCOBAR BORREGO, F.J. «Cartas inéditas de Caballero Bonald y Quiñones a Canales (con noticias sobre Cela, Fernández-Canivell y Anteo)». *Dicenda*. Estudios de lengua y literatura españolas, 40, pp. 113-128, 2022. <https://doi.org/10.5209/dice.84214>
- GARCÍA JAMBRINA, L. *La promoción poética de los 50*. Madrid: Espasa, 2000.
- Halbwachs, M. *La memoria colectiva*, traducción de Inés Sachos- Arroyo, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. <https://www.dipujaen.es/revistacandi/pdf.raw?query=id:0001589741&page=10&lang=es&view=>

- JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XX. (Segunda edición: Lima, IEP, mayo de 2012), 2002.
- LUQUE, Alejandro. «La nueva Alboreá». *Revista de Estudios Andaluces*, (18), pp. 46-49, 2011.
- PAYERAS GRAU, M. *Memorias y suplantaciones. La obra poética de José Manuel Caballero Bonald*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Prensa Universitaria, 1997.
- QUIÑONES, F. «Las letras flamencas e Fernando Quiñones en Estudios Giennenses». *Candil: Boletín de la Peña Flamenca de Jaén*. N.º 12, 11/1980.
- QUIÑONES, F. *Cien poemas*. Madrid: Hiperión, 1997.
- QUIÑONES, F. *Andalucía en pie*. Edición Rosario Martínez Galán. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2007.
- RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- VALLADARES, S. «Cartas flamencas: José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald». *Campo de Agramante: Revista de literatura*, (22), pp. 19-28, 2015.

4. Hibridación escénica: flamenco, poesía y teatro... un diálogo multidisciplinar

Agustín Linares Pedrero
Secretario de la Cátedra de Flamencología
Universidad de Málaga
pedrero@uma.es

Sumario

Introducción

1. Hibridación cultural
2. El flamenco como ejemplo de hibridación cultural
3. Poesía y flamenco: Una fusión de expresión y fusión
4. Teatro y flamenco: Un diálogo escénico en constante evolución
5. Casos y ejemplos
6. Riqueza performativa: Flamenco, poesía y teatro
7. Referencias bibliográficas

Introducción

Antes que nada, me gustaría hacer una pequeña mención a la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Málaga, de la cual soy el secretario, y Ana Díaz Olaya su directora. Desde la Cátedra se configuró un foro dedicado al desarrollo de actividades docentes, académicas e investigadoras centradas en el arte flamenco, tomando como objetivo principal fomentar el interés de los universitarios por el flamenco, promoverlo como objeto de estudio y de investigación. De igual forma, la Cátedra busca potenciar el flamenco en el entorno social de la universidad y de la ciudadanía en general así como aumentar la multiplicidad de perspectivas posibles sobre el mismo, incluyendo no solo sus dimensiones cultural y artística, sino también técnica, histórica y antropológica. Entre nuestras iniciativas destacan el Máster Universitario en Investigación y Análisis del Flamenco, así como la organización de congresos, conferencias y talleres especializados de alcance social.

En este trabajo abordamos la hibridación del flamenco con la poesía y el teatro como una forma de enriquecer y transformar la experiencia escénica. Se destaca cómo el flamenco, con sus profundas raíces culturales y su capacidad de adaptarse a nuevas influencias, es capaz de fusionarse con la poesía para explorar temas universales, y con el teatro para intensificar la narrativa dramática. Ejemplos notables incluyen obras de Federico García Lorca y Salvador Távora, que integran estas disciplinas para crear experiencias artísticas innovadoras y emocionalmente

resonantes. El artículo también menciona cómo estos procesos de hibridación han permitido que el flamenco alcance nuevas audiencias y se consolide como una forma de arte complejo y multidimensional. La contribución de los cafés cantantes en la profesionalización y popularización del flamenco también se subraya, destacando su papel crucial en su evolución como arte escénico.

La hibridación cultural del flamenco y su interdisciplinariedad escénica son nuestros temas principales. Cabe por tanto hablar ahora, sobre un tema de expresión cultural que nos interesa y el cual trataremos a continuación: la trans/hibridación en el flamenco.

1. Hibridación cultural

Desde el mundo antiguo³⁹ –y a lo largo de la historia–, la interacción constante y dinámica entre diferentes culturas ha llevado al surgimiento de nuevas formas de expresión artística. Este fenómeno, conocido como hibridación cultural, hace clara referencia al proceso mediante el cual elementos de diversas culturas se combinan para crear algo nuevo y distintivo. Y si nos vamos al contexto globalizado actual, podemos afirmar que las barreras culturales se han diluido significativamente y la hibridación cultural se ha convertido en una característica prominente de muchas prácticas artísticas de nuestro tiempo.

La hibridación cultural es un proceso que ocurre cuando elementos de diferentes culturas se combinan para formar nuevas expresiones artísticas y culturales. En un mundo cada vez más globalizado, estas interacciones culturales son inevitables y producen innovaciones significativas en diversas formas de arte. Canclini (1990) y Bhabha (1994) han sido figuras destacadas en la teoría de la hibridación cultural, resaltando cómo este fenómeno permite la creación de nuevas identidades y expresiones culturales a través de la mezcla de tradiciones diversas. La hibridación cultural no solo refleja la complejidad de las interacciones humanas, sino que también enriquece las prácticas artísticas al incorporar múltiples influencias en un solo producto cultural.

2. El flamenco como ejemplo de hibridación cultural

[...] cada cual con sus particulares formas estéticas. La hibridación era inevitable, no solo en la calle, sino en el teatro o en las danzas del Corpus [...]

39 Me refiero con la expresión “mundo antiguo”, al periodo inmediatamente posterior al año 1000 a.C.: el intercambio cultural fue particularmente notable durante la denominada “Edad Axial” (800-300 a.C.), un periodo en el cual emergieron ideas culturales significativas que influyeron en los imperios griego y romano posteriores. Durante esta época, el comercio y la colonización no solo expandieron los horizontes intelectuales, sino que también promovieron la integración de tecnologías, lenguajes y visiones del mundo diferentes (Halpern & Sacks, 2017).

Navarro y Pablo (2007).

El flamenco es un arte profundamente arraigado en la cultura andaluza, es un ejemplo paradigmático de hibridación cultural, sus raíces se encuentran en una amalgama de influencias, árabes, judías y cristianas, cada una aportando elementos únicos a su desarrollo. A lo largo de los siglos, el flamenco ha absorbido y transformado influencias de diversas tradiciones de danza y música, resultando en una variedad de estilos y palos, que le proporcionan su riqueza. Esta capacidad del flamenco para adaptarse y evolucionar mediante la incorporación de nuevas influencias lo convierte en una forma de arte dinámica y resiliente, capaz de resistir a las modas, y de reflejar la diversidad cultural de su entorno y así nos lo hace ver Wieczorek (2018).

Un ejemplo paradigmático de esta hibridación escénica es la obra "Bodas de Sangre" de Federico García Lorca, donde el flamenco, la poesía y el teatro se entrelazan para crear una experiencia estética única. Los versos lorquianos, cargados de pasión y dramatismo, encuentran en el flamenco una forma de expresión idónea. La música y el baile flamencos, a su vez, se convierten en elementos narrativos que complementan y amplifican la historia. Y el teatro, como contenedor de esta fusión de disciplinas, crea un espacio donde el espectador puede sumergirse en la intensidad emocional de la obra.

Por tanto, la hibridación escénica se configura como la fusión de disciplinas artísticas en un mismo escenario, siendo una constante en la búsqueda de nuevas formas de expresión a lo largo de la historia. En el contexto español, el flamenco, la poesía y el teatro han encontrado puntos de encuentro que han enriquecido y revitalizado las obras que así lo han hecho, asignando una nueva dimensión en su interpretación.

3. Poesía y flamenco: Una fusión de expresión y fusión

La hibridación del flamenco con la poesía ha dado lugar a una fusión artística que combina la musicalidad y el ritmo del flamenco con la profundidad emocional y la expresividad de la poesía, como demuestra Pérez (2015). Este tipo de hibridación escénica permite explorar temas universales como el amor, la tristeza y la pasión de una manera más rica y compleja. La poesía flamenca no solo enriquece el repertorio musical del flamenco, sino que también aporta una dimensión narrativa que amplifica el impacto emocional del espectáculo. Además, la interacción entre el cante, el baile y la recitación poética crea una experiencia multisensorial que envuelve al espectador, permitiéndole conectar de manera más profunda con los temas presentados.

El flamenco, un arte arraigado en las tradiciones gitanas y andaluzas, ha encontrado en la poesía un espacio de expresión y reflexión que ha enriquecido su discurso y ampliado su significado cultural. La relación entre poesía y flamenco es profunda y compleja, y se manifiesta en diversas formas, desde la inspiración lírica hasta en su representación de la identidad cultural.

Uno de los poetas más influyentes en el flamenco es Federico García Lorca. Su obra *Poema del Cante Jondo* (1921) es un ejemplo de cómo la poesía puede capturar la esencia emocional y cultural del flamenco. Desde nuestro punto de vista Lorca romantizó el cante jondo, el estilo de cante más profundo y visceral, considerándolo la expresión más pura y auténtica del alma gitana. A través de sus versos, Lorca exploró temas como el amor, la muerte, la pasión y el sufrimiento, elementos que son centrales también en la experiencia flamenca.

Además de Lorca, otros poetas han contribuido al diálogo entre poesía y flamenco. Autores como Rafael Alberti denominó a Antonio Machado, García Lorca y Miguel Hernández como pilares de poesía literaria española, los cuales exploraron mediante sus obras las raíces populares, su significado social y su poder expresivo. Sus obras han conseguido enriquecer el discurso flamenco y han ampliado nuestra comprensión de este arte como una forma de expresión cultural y social.

La poesía no solo ha servido como fuente de inspiración para el flamenco, sino también como una herramienta para analizar y comprender su significado cultural. Los versos de Lorca y otros poetas han sido utilizados para explorar la identidad gitana y andaluza, así como las luchas y desafíos que estas comunidades han enfrentado a lo largo de la historia. La poesía ha permitido profundizar en la complejidad del flamenco, revelando sus múltiples capas de significado y su conexión con la experiencia humana.

La relación entre poesía y flamenco es un ejemplo de cómo dos formas artísticas pueden fusionarse y enriquecerse mutuamente. La poesía ha proporcionado al flamenco una dimensión lírica y reflexiva, mientras que el flamenco ha inspirado a los poetas a explorar temas y emociones profundas. Esta fusión ha generado un discurso artístico que trasciende los límites de cada género, creando una expresión cultural única y poderosa. (Goldberg & Pizà, 2022).

4. Teatro y flamenco: Un diálogo escénico en constante evolución

La relación entre el teatro y el flamenco ha sido un diálogo constante a lo largo de la historia, enriqueciendo ambos géneros y expandiendo sus posibilidades expresivas. El teatro ha proporcionado al flamenco un espacio para explorar narrativas y personajes, mientras que el flamenco ha aportado al teatro su intensidad emocional, su fuerza expresiva y su riqueza cultural.

La incorporación del flamenco en el teatro no se limita a la representación de historias y personajes, sino que también ha servido como una plataforma para explorar temas sociales y políticos. A través del teatro flamenco, se han abordado cuestiones como la identidad gitana y andaluza, la discriminación y la lucha por la igualdad. El teatro ha permitido dar voz a las comunidades marginadas y visibilizar sus realidades a través de una expresión artística poderosa y conmovedora.

Una de las primeras fusiones escénicas que hizo devenir al flamenco al lugar donde hoy se encuentra como espectáculo, es la aportación de los “café cantantes”, los cuales permitieron, entre otras cosas, hacer sobrevivir el flamenco. Los café cantantes, que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX,

desempeñaron un papel crucial en la evolución del flamenco al profesionalizar y popularizar este arte, estos establecimientos no solo ofrecían un lugar donde disfrutar de la música y el baile flamenco, sino que también crearon un espacio híbrido entre el teatro interpretativo y el concierto. Los espectáculos en los cafés cantantes combinaban la presentación formal y estructurada del teatro con la espontaneidad y la emotividad del flamenco, permitiendo una interacción directa entre los artistas y el público, tal como nos indican Zagalaz, y Cachón (2012).

Silverio Franconetti, reconocido como uno de los pioneros de los cafés cantantes, abrió el primer establecimiento de este tipo en Sevilla en 1881, como referencia Thomas (2002). Su café cantante no solo elevó el estatus del flamenco, llevándolo de los entornos informales de tabernas y fiestas privadas a un escenario público y profesional, sino que también estableció estándares artísticos que homogenizaron y elevaron la calidad de las interpretaciones. Esta profesionalización del flamenco ayudó a consolidar la figura del cantaor y el bailaor profesionales, sentando las bases para el desarrollo del flamenco como arte escénico.

La influencia de los cafés cantantes perduró hasta la década de 1920, según Chanfreau (2012) cuando el flamenco comenzó a trasladarse a teatros y otros espacios más formales. Este cambio no solo marcó el final de una era, sino que también reflejó la creciente aceptación y valoración del flamenco como una forma de arte legítima y compleja. En este proceso de transición, los cafés cantantes actuaron como un puente crucial, facilitando la hibridación entre el teatro interpretativo y el concierto flamenco, y contribuyendo de manera significativa a la evolución y popularización del flamenco en el ámbito cultural español.

Un ejemplo notable de esta fusión es la obra *Amor Brujo* de Manuel de Falla, estrenada en 1915. En esta obra, el flamenco se integra en una narrativa teatral que explora temas como el amor, la muerte, la brujería y la pasión. La música, el baile y el cante flamenco se entrelazan con la trama, creando una experiencia multisensorial que cautiva al público y lo sumerge en la cultura andaluza (Cisneros-Kostic, 2010).

De hecho, otro ejemplo de cómo el flamenco puede subsistir fue gracias a su reinvencción en los denominados cafés cantantes. La aparición de los cafés cantantes en el siglo XIX marcó un punto de inflexión en la historia del flamenco, impulsando su profesionalización en el baile, el cante y el toque. Esta evolución no estuvo exenta de controversia, ya que algunos puristas, como Demófilo, criticaron la apertura del primer café cantante de Silverio Franconetti en Sevilla en 1881, argumentando que el flamenco se estaba alejando de sus raíces y perdiendo su pureza.

Esta preocupación por la preservación del flamenco tradicional hicieron que Manuel de Falla y Federico García Lorca –junto a otros intelectuales y artistas– organizaran un concurso de cante jondo en Granada en 1922. Su objetivo era promover el flamenco más puro y cercano a sus orígenes populares, en contraposición a la tendencia hacia la profesionalización y la comercialización que se observaba en los cafés cantantes. Aunque esta iniciativa fue considerada por parte de la prensa de la época como un desacierto, lejos de esa realidad el

concurso fue un rotundo éxito, en parte culpa de los asesores del concurso como, Antonio Chacón, Manuel Torres y La Niña de los Peines, –lo más destacados de la época–, el concurso consiguió elevar el flamenco de lo marginal a arte culto, promovió su proyección internacional, especialmente en París, despertó el interés de la industria musical, impulsó la profesionalización de los artistas, amplió el repertorio hacia estilos más melódicos, y logró un reconocimiento cultural que fomentó su conservación y difusión. En resumen, el Concurso de Cante Jondo de 1922 transformó el flamenco, ampliando su audiencia y estableciendo las bases para su desarrollo futuro.

Esto demuestra que el flamenco, como cualquier arte, está en constante evolución y no puede ser limitado a una visión purista y estática. Como bien señala José Luis Ortiz Nuevo en su libro-*Alegato contra la pureza*, el flamenco es un arte vivo y dinámico, capaz de adaptarse a diferentes contextos y formatos, desde la intimidad de una reunión hasta los grandes escenarios teatrales (Ortiz Nuevo, (1996), p. 173). La profesionalización y la evolución del flamenco no son incompatibles con su esencia y su valor artístico, sino que forman parte de su historia y su desarrollo.

El teatro contemporáneo ha encontrado en el flamenco una rica fuente de inspiración y expresión, pues la combinación de flamenco y teatro ha dado lugar a formas escénicas innovadoras que utilizan el lenguaje corporal y la emotividad del flamenco para contar historias de manera única. Esta fusión permite una mayor libertad creativa, donde el diálogo y la narrativa teatral se enriquecen con la intensidad emocional del baile flamenco. A través de esta hibridación, los espectáculos teatrales pueden explorar una gama más amplia de emociones y temas, utilizando el flamenco como medio para profundizar en la psicología de los personajes y en las dinámicas de la trama. La integración de estas dos formas de arte también puede desafiar y expandir las convenciones tradicionales tanto del teatro como del flamenco, abriendo nuevas posibilidades para la expresión artística. (Wieczorek, 2018).

5. Casos y ejemplos

Además de *Amor Brujo*, existen otros ejemplos de obras teatrales que han incorporado el flamenco de manera innovadora y creativa. Compañías de danza como la de Antonio Gades han explorado la fusión del flamenco con el teatro, creando espectáculos que combinan la tradición con la experimentación. Estas propuestas escénicas han ampliado los límites del flamenco y lo han acercado a nuevas audiencias, demostrando su versatilidad y su capacidad de adaptación a diferentes contextos.

Antonio Gades es un maestro en la fusión del flamenco y el teatro, como lo demuestra su adaptación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, llamada *Crónica del suceso de bodas de sangre*, estrenada en 1974, alcanzando unas cotas cuyas repercusiones se multiplicaron infinitamente, hasta el punto de entrar en el juego un tercer implicado, el cine, de la mano de Carlos Saura. En este montaje, Gades utiliza el flamenco para intensificar la narrativa trágica de Lorca, empleando la danza y la música para profundizar en los temas de pasión y destino. La

coreografía de Gades es una extensión natural del texto de Lorca, llevando al escenario una interpretación que es tanto visceral como poética.

Cabe destacar la figura de Lorca adelantándose a su época –y su inspiradora obra– en el artículo de Bethencourt (2021), que se centra en la experiencia de crear y presentar un espectáculo basado en la obra del poeta presentado en el Reino Unido *Lorca y su Flamenco* presentado en 2011. Aunque no se menciona explícitamente la relevancia de esta rapsoda del poeta granadino en la hibridación, el espectáculo en sí mismo es un testimonio de cómo su poesía y su figura pueden inspirar la creación de obras que fusionan flamenco, poesía y elementos teatrales. Podemos destacar en ella, cómo el legado poético y la conexión de Lorca con el flamenco fueron utilizados para crear este espectáculo multicultural. Además, el artículo de Bethencourt (2021) también menciona que el espectáculo comentado anteriormente incorporó elementos de la obra de Lorca, como el *Poema del Cante Jondo* y utilizó diferentes palos del flamenco para interpretar sus poemas. Esta obra de Lorca puede ser utilizada como material para la creación de espectáculos flamencos que incorporan elementos teatrales y poéticos, reafirmando el poder hibridatorio.

También Salvador Távora llevó el flamenco al teatro de una manera innovadora con su versión de *Carmen* en 1996, sino que desde entonces se ha representado más de mil veces. Este espectáculo es una audaz mezcla de flamenco y elementos teatrales, donde Távora logra capturar la esencia de la historia de amor y traición, al tiempo que introduce una crítica social subyacente. *Carmen* de Távora no es solo un relato dramático, sino una obra que utiliza el flamenco para explorar y disertar sobre las tensiones y conflictos de la narrativa original.

No podemos olvidar la colaboración entre Sara Baras y Luis Pascual en *Mariana Pineda* 2002, es un claro ejemplo de cómo el flamenco puede ser utilizado para contar historias complejas y emotivas. Baras, con su magistral danza, da vida a la heroína histórica, mientras que Pascual aporta una dirección teatral que enriquece la narrativa. Juntos, logran una obra que combina la fuerza del flamenco con una profunda exploración de temas universales como la valentía y el sacrificio.

Estos espectáculos demuestran cómo la combinación de flamenco y teatro puede crear una experiencia escénica que trasciende las fronteras de los géneros, ofreciendo al público interpretaciones ricas en emoción y significado. Desde finales de los años sesenta, el flamenco ha encontrado en el teatro un nuevo espacio para expresarse con dignidad y profundidad artística. Este resurgimiento se ejemplifica en obras como *Quejío* de Salvador Távora, que integran coreografías cuidadas y textos literarios, creando espectáculos que combinan la gestualidad y la plástica del flamenco con la narrativa teatral para ofrecer experiencias escénicas innovadoras y emotivas (Buendía López, 2024).

Como hemos visto, esta fusión, este tipo de hibridación, ha generado un discurso artístico que refleja la complejidad y riqueza de la cultura andaluza y gitana, y que sigue evolucionando y adaptándose a nuevos contextos y audiencias, como afirma Cisneros-Kostic (2010). Otro especialista, Ríos (2000), también reconoce que el flamenco es más que solo música, lo que implica que también

puede tener elementos reflexivos como la poesía, así como la mención de que "el 'sonío' flamenco, ya sea trágico o festero, tiene un porvenir incalculable dentro del mundo del espectáculo, y sugiere que el flamenco tiene un potencial para ser representado en un contexto teatral, lo que señala a su capacidad de hibridación con el teatro.

Ya bien entrado el primer cuarto del siglo XXI, cabe destacar un ejemplo de estilo más arriesgado y contemporáneo de hibridación escénica de flamenco, poesía y teatro en un trabajo de investigación como ejerce el Teatro Laboratorio Raquel Toledo. Este espacio ~~que~~ se dedica a la experimentación y la creación de experiencias escénicas innovadoras mediante la fusión de diversas disciplinas artísticas. En sus producciones, el flamenco se entrelaza con la poesía y el teatro para crear espectáculos que desafían las expectativas y exploran nuevas formas de narrativa y expresión. sirviendo asimismo de laboratorio para la innovación artística y permitiendo a los artistas experimentar y crear obras que reflejen la complejidad y la diversidad de la pasión humana.

Otro ejemplo notable donde encontrar la convivencia de diferentes disciplinas es el I Festival de literatura y arte jondo: FlamencOlee (2024), donde se pudo disfrutar de los performances: *Palabras Callejeras* de Juan José Téllez.; en la categoría de encuentros: *Pasiones y emociones de tinta y sangre* de Cristina Cruces y Montero González *Poesía de Paso* de Carmen Camacho, José María Gómez Valero y David Eloy. Y finalmente *Lectura musical* con Pepa Jiménez y Novia Pagana.⁴⁰

6. Riqueza performativa: Flamenco, poesía y teatro

Es bien sabido que el flamenco con su fuerza emocional y su arraigo en la tradición, ha trascendido su condición de baile y música para convertirse en un lenguaje escénico en sí mismo. La poesía, por su parte, ha encontrado en el flamenco un vehículo para expresar sus versos de una manera visceral, así mismo, el teatro, con su capacidad para narrar historias y crear atmósferas, ha incorporado elementos flamencos y poéticos para dotar a sus obras de una dimensión más profunda y conmovedora.

Esta hibridación escénica, aunque llevada a cabo en contadas ocasiones, no solo ha abierto nuevas posibilidades creativas, sino que también ha generado un diálogo multidisciplinar que ha enriquecido el panorama cultural español. El flamenco, al interactuar con la poesía y el teatro, ha ampliado su espectro expresivo y ha llegado a nuevos públicos. La poesía, al ser interpretada a través del flamenco, ha adquirido una dimensión performativa que ha potenciado su impacto emocional. Y el teatro, al incorporar elementos flamencos y poéticos, ha renovado su lenguaje y ha conectado con la sensibilidad del público de una manera más directa y auténtica. Para evidenciar estos hechos propondremos más adelante algunos casos que lo ejemplifican.

⁴⁰ <https://www.guiaflama.com/festivales-flamenco/flamencolee-festival-de-literatura-y-arte-jondo/>

En conclusión, la hibridación escénica entre flamenco, poesía y teatro ha sido una fuente de renovación y enriquecimiento para el panorama escénico español. Esta fusión de disciplinas ha generado un diálogo creativo que ha ampliado los límites de cada una de ellas, abriendo nuevas posibilidades expresivas y llegando a nuevos públicos. El flamenco, la poesía y el teatro, al interactuar entre sí, han demostrado que la unión de diferentes lenguajes artísticos puede dar lugar a experiencias estéticas únicas y conmovedoras.

7. Referencias bibliográficas

- BETHENCOURT Llobet, F. J. Lorca y su flamenco: una aproximación etno-performativa al proceso de creación y recepción de un espectáculo. *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, (1), 2021, 117-124. <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.07>
- BHABHA, H.K. *The Location of Culture* (2nd ed.). Routledge. New York, 1994. <https://doi.org/10.4324/9780203820551>
- BUENDÍA LÓPEZ, J. L. El Flamenco y el Teatro. *Candil Revista de Flamenco*. Instituto de Estudios Giennenses. Candil: boletín de la Peña Flamenca de Jaén. N.º 77, 9/1991. Página 14
- CHANFREAU, M.-C. T. Les cafés cantantes en Espagne. *Les Cahiers du Littoral*, 2012. <https://hal.science/hal-00793682>
- CISNEROS-KOSTIC, R. *Flamenco and Its Gitanos: An Investigation of the Paradox of Andalusia: History, Politics and Dance Art* [Tesis de maestría, University of New Mexico]. UNM Digital Repository, 2010. https://digitalrepository.unm.edu/thea_etds/3
- ESCOBAR BORREGO, F. J. *La música flamenca y la poesía* [Conferencia], 16 de noviembre de 2015. <https://pacojescobar.blogspot.com/2015/11/la-musica-flamenca-y-la-poesia.html>
- GOLDBERG, K. M., & Pizà, A. (Eds.) *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions*. Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Edit. Grijalbo. México, 1990.
- GÓMEZ, R. Hibridación cultural en las artes escénicas españolas. *Cultura y Sociedad*, 25(3), 2020, pp. 112-128.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. La ópera flamenca. Fundación Juan March. *Ensayos de teatro musical español*. Fundación Juan March, 2020. <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=14>
- HALPERN, B., & SACKS, K. *Cultural Contact and Appropriation in the Axial-Age Mediterranean World: A Periplos*. Leiden: Brill, 2017.
- JUNTA DE ANDALUCÍA. (s. f.). *FlamencoLee, Festival de Literatura y Arte Jondo*. Agenda Cultural de Andalucía, 22-23 de mayo de 2024. <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaculturaldeandalucia/evento/flamencolee-festival-de-literatura-y-arte-jondo>
- MARTÍNEZ, C. El flamenco en el siglo XXI: Tradición e innovación. *Flamencología*, 8(1), 2020, pp. 12-28.
- NAVARRO, José Luis y PABLO, Eulalia. *Figuras, Pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*, Córdoba, Almuzara, SL, 2007.

- NAVARRO, E. Innovación en las artes escénicas: El caso español. *Revista de Investigación Artística*, 16(4), 2021, pp. 56-71.
- OBRADORS, M. Hibridaciones y desbordamientos entre disciplinas y sectores en arte y comunicación. Trazando el potencial creativo transdisciplinar para la docencia, *Icono* 14, 19(2), 2021, pp. 212-234. doi: 10.7195/ri14.v19i2.1708
- ORTIZ NUEVO, J. L. (1996) *Alegato contra la pureza*, Malpaso y Cía, Barcelona, 2020.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. Tracing Hybridity in Theory." *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. Trans. Homi K. Bhabha. London: Zed Books Ltd, 2015. 257-281. Bloomsbury Collections. Web. <http://dx.doi.org/10.5040/9781350219496.ch-014> .
- PÉREZ, J. *Flamenco Fusion, Cross-Cultural Coalitions, and the Art of Raising Consciousness*. In: N. D. Bennahum, K. M. Goldberg, M. Heffner Hayes (eds.) 2015.
- REDACCIÓN. Cafés cantantes in Seville - *History of "cafés cantantes" (seville-city.com)*. <https://seville-city.com/?s=history+of+%22caf%C3%A9s+cantantes%22>.
- RÍOS RUIZ, M. El flamenco ante el siglo XXI: Tradición y nuevas tendencias en los estilos. *Revista de Flamencología*, (5), 2000, pp. 5-13.
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, E. J. (2000). *Flamenco y literatura*. Guadalmedina Edit.
- THOMAS, K. Flamenco and Spanish Dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 2002, pp. 98-100. doi:10.2307/1478139
- WIECZOREK, M. Flamenco: Contemporary Research Dilemmas. *Łódzkie Studia Etnograficzne*, 57, 2018, pp. 75-92. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. <https://doi.org/10.12775/LSE.2018.57.06>
- ZAGALAZ, J., & Cachón-Zagalaz, J. The flamenco dance in the cafés cantantes epoch: a historiographical review. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, Vol. 5, Nº. 5, 2012, págs. 5-12. OAI:doaj.org/article:36047f8eaf404636bcdd10cab2100cdc

5. Intercapítulo. Alambicando flamenco y blues

Deborah González Jurado
(IP responsable del proyecto Claroscuros)
degoju@uma.es

Sumario

Introducción

1. El laboratorio Claroscuros “Músicas y rebeldes y progresiones flamencas”, la Peña Juan Brea y la Sociedad de Blues de Málaga
2. Descubriendo a Julie Galle Baggenstoss en Atlanta (USA)
3. El “nivel 0” del flamenco en los Estados Unidos y sus diferencias con el “nivel básico” de España
4. El Atlanta Flamenco Festival o la hibridación del flamenco atlántico
5. Cuando Baggenstoss vino a Málaga y Satorre y Valderrama bailaron por bulerías atlanteñas
6. Gregorio Valderrama o “el flamenco natural”
7. Código flamenco y el español de Estados Unidos
8. Bibliografía

Introducción

Soy consciente de que tendríamos que medir nuestros resultados con métodos cuantitativos y aportar datos numéricos que cuantificasen el impacto de nuestro trabajo, para que estos textos que estoy escribiendo sobre el proyecto Claroscuros, tuviesen un valor científico incuestionable según los parámetros mínimos que exige la ciencia actual. En defecto de todo eso, y sin excesivo ánimo de remediar esta falla, les cuento aquí las partes del laboratorio que vamos a enlazar con la materia musical, estrictamente hablando, de la que trata este primer libro, ya que el laboratorio incluyó una intersección con unos recitales teatrales preparados por Rafael Torán y los Talleres de Teatro y Poesía de la Universidad de Málaga. Estos talleres, además del de Danza, imparten estas actividades creativas

de forma regular a cualquier miembro de la comunidad universitaria, profesorado, personal o estudiantado⁴¹.

Los parámetros de las miradas que de partida animaron el proyecto Claroscuros fueron distintos de los adoptados normalmente para el estudio académico del arte en general. Nuestra perspectiva se centró en valorar la dimensión humana o el diálogo entre diversos aspectos del arte pop contemporáneo español y de las posibilidades que ofrece en el presente la carrera investigadora para su estudio. La metodología para el estudio de las artes coetáneas es escueta, y aún más lo es si nos centramos en las artes populares, esas que no están aún canonizadas y no sabemos si algún día lo estarán. En vista de esta dificultad, y desconociendo si nuestras miradas eran las más acertadas, el equipo del proyecto se aplicó en encontrar o crear, al menos, apuntar, esas nuevas metodologías que necesitábamos, cada uno ahondando por nuestra cuenta y poniendo en común las sendas recorridas, en cada reunión y en cada actualización, en cada almuerzo, en cada sesión de trabajo en conjunto y en cada laboratorio en definitiva. Lo que aquí les vuelvo a ofrecer en el *intercapítulo* de este libro es un trabajo de campo en bruto, una narración, un testimonio, con lo que espero poder entretenerles un rato más. Esta escritura trata simplemente de dar una cierta unicidad a los textos producidos por artistas y periodistas que participaron en el proyecto y que no están escritos al modo académico habitual. Principalmente los artistas miembros o colaboradores del proyecto nos han servido, valga el torpe símil, como “materia prima”, digamos, en la que nos hemos sumergido los investigadores para entrar en reflexiones más amplias.

1. El laboratorio Claroscuros “Músicas y rebeldes y progresiones flamencas”, la Peña Juan Brea y la Sociedad de Blues de Málaga

No sé si debo confesar que este laboratorio ha supuesto una especie de catarsis, tanto para el equipo, como para mí misma. Varios fueron los desasosiegos del Proyecto Claroscuros que irán siendo relatados en varios lugares de la colección de esta trilogía de libros que contiene sus resultados de investigación. Supongo que

⁴¹ Deseo agradecer especialmente a Alessandra García y a Violeta Niebla, directoras y docentes de los talleres de Teatro y Poesía de la UMA respectivamente, su colaboración y su implicación en el experimento de intercambio entre creadores cinematográficos e investigadores del audiovisual, del teatro y de los estudios culturales en general. Ha aportado muestras en formato audiovisual de un espectáculo que tuvo lugar en el Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga, estando el Vicerrectorado de Cultura a cargo de Tecla Lumbreras Krauel, facilitadora de la cultura, que nos aprobó todas las locuras que se nos ocurrieron, incluida la de organizar una paella en el jardín del universitario establecimiento. Por si quieren saber algo más sobre Tecla, les dejo aquí un documental que le hicieron en el contenedor Cultural para su despedida como vicerrectora a finales de 2023, con motivo de la entrada del equipo de gobierno del nuevo rector, Teodomiro López, ocasión que ella aprovechó para jubilarse. En la locución presta su voz y su interpretación Alessandra García, y actúa el equipo del Vicerrectorado de Cultura de la Uma casi al completo. Ojo a la escena del baño, donde pueden ver a mi coeditor, Agustín Linares. Fiesta de despedida de Tecla Lumbreras. Contenedor cultural (2024). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P5IFvjqw0Q> [última consulta 6 octubre 2024]

una parte de la deuda *karmática* y el superávit *dahrmático*, que haya podido producir este experimento de Claroscuros, me pertenece. Un recordatorio para animarse a intentar cada día alejarnos de la entropía a la que este mundo nos incita, para no llegar a sucumbir en esos abismos del ser en los que a todos se nos ha tentado alguna vez abandonarnos. De todo ello, he intentado profundizar en la afición por el blues y su práctica frecuente a partir del sustrato cultural andaluz y nacional del día a día, pues se encuentra en teatros, hoteles, bares y restaurantes, ferias, verbenas, festivales y garitos, como producto de revival, consumo y diversión, formando parte natural de la masa crítica de músicas vividas, escuchadas y compartidas en directo. En el presente texto de edición, tomaré el surco de la línea que se trabajó sobre flamenco y flamenco progresivo, en las figuras de Julie Gaelle Baggenstoss, Gregorio Valderrama y Pepe Satorre, siguiendo la línea relacionada con el flamenco propuesta por este laboratorio, que fue una recomposición de dos anteriormente independientes. Uno de ellos, que inicialmente denominamos “Músicas y rebeldes”, estaría dedicado al rock y sus evoluciones y las músicas más contemporáneas, como el hip-hop o el *reguetón*. Iba a ser liderado por Leo Cebrián, investigador y realizador documentalista independiente de Madrid, y Roi Monedero, Carmen del Rocío Monedero Morales, profesora titular de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Uma. Otro bloque de este laboratorio, el que sobrevivió a su fractura, fue el trabajo promovido y puesto en marcha por la Sociedad de Blues de Málaga. Coincidiendo con el décimo aniversario de esta asociación, varios de sus miembros, en especial, Javier Martín Aguilar, alias “El Calvo” y Suzette Emilia Moncrief, apodada por algunos “Pantera negra”, produjeron un espectáculo-performance o conferencia musicalizada (o musicada), donde participaron periodistas, expertos independientes, músicos y cantantes, académicos y público general.

El otro laboratorio inicialmente independiente era “Progresiones Flamencas”, donde daríamos cabida a propuestas de investigación sobre el flamenco en todas sus fórmulas, desde el flamenco canónico hasta el flamenco progresivo, al cobijo de los amigos de la peña Juan Brea, que no es poco decir. Tanto Luis Luque del Río, presidente de dicha peña, reelegido hace apenas quince días en segundo mandato de tan ilustre asociación flamenca, y la profesora titular, Ana Díaz Olaya, directora de la cátedra de flamencología de la Universidad de Málaga, nos apoyaron en la propuesta de incluir el flamenco dentro de unos laboratorios eclécticos y desde el enfoque deliberadamente poco ortodoxo de interpretar el flamenco que proponíamos desde Claroscuros⁴². Lo que pretendíamos desde un principio Cristian Troisi y yo, que éramos los coordinadores de este laboratorio, era tratar de situar el flamenco-fusión y el resto de derivados musicales del flamenco hibridado en los sustratos culturales *glocalizados* de la comunicación de la era post-media

⁴² La grabación de esta sesión de estudio sobre Flamenco canónico y progresivo en la Peña Juan Brea de Málaga, la tienen disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=b6IE68U8uJI> [última consulta 28 de noviembre 2024]

de *prosumo*⁴³. En este sub-laboratorio se integra el capítulo de este libro compuesto por Cristian Troisi, clave del comité de dirección de Claroscuros, cuyas reflexiones flamencas, inspiradas por el trabajo colectivo de este laboratorio y por su propia óptica literaria como investigador, y posan su mirada sobre las figuras de los dos flamencólogos por antonomasia de la segunda mitad del siglo XX, Caballero Bonald y Fernando Quiñones⁴⁴.

Veremos pronto, a lo largo de este libro, cómo se interconectan el flamenco y el blues, en la aproximada coincidencia cronológica de sus apariciones y primera consolidación como géneros artísticos y en sus temáticas marginales, proviniendo de dos zonas de Occidente tan alejadas como próximas entre sí cultural, política y financieramente: España y los Estados Unidos. En la escena actual del blues vivo en el entorno de Málaga y la Costa del Sol, de donde se nutre el proyecto Claroscuros, los principales circuitos donde se conserva y desarrolla el blues a pie de calle se componen y sostienen por clubes privados. Las modalidades de contratación de bandas pueden variar, bien estos clubes o clientes privados contratan bolos puntuales, o bien mantienen bandas de música que ofrecen una serie de conciertos durante toda la temporada de invierno. Algunos ejemplos son el bar La Polivalente, en el barrio de Lagunillas, o la sala de exhibición La Cochera Cabaret, proyecto que también tuvo su origen en un establecimiento hostelero del centro de la ciudad; ambos clubes de Málaga capital. Otros mecenas de estos artistas andaluces del blues, que se dedican a versionar y reinterpretar clásicos en inglés de la historia de estos géneros, son las salas de baile de los grandes hoteles o cruceros, que acogen numerosísimos grupos de turistas a los que ofrecen entretenimiento, actuaciones y actividades artísticas incluidas. En el último período bianual, parece que el tradicional aislamiento de las autoridades locales de la cultura en el área metropolitana se va permeabilizando a este movimiento local y se ha visibilizado a estos artistas en la Universidad de Málaga y en su Diputación Provincial. Mientras escribo estas líneas, nuestra cantante de blues Suzette Moncrief, miembro de nuestro proyecto y una de las fundadoras de la Sociedad de Blues de Málaga, ha sido galardonada en los primeros premios Joan Hunt de distinción a residentes extranjeros destacados de la provincia⁴⁵. Su historia saldrá publicada en otro volumen de esta trilogía de Claroscuros...

Un proceso similar al flamenco ha ocurrido con el blues y con el jazz, que se han diseminado a lo largo del globo, disfrutando de sociedades que lo profesan y

43 Prosumo: Forma de consumo de información que se asocia al tiempo a su producción. Es decir, el consumidor de contenido es también productor del mismo a partir de la era post-media, donde los medios de comunicación uni-canal como la prensa, la radio y la televisión no son ya los únicos productores de información y de contenidos culturales.

44 Además de todo ello, tengo que agradecer a Cristian haber leído y corregido las líneas de este capítulo, realizando así la labor de corrector y crítico del mismo.

45 Europa Press Andalucía. Diputación de Málaga y Cudeca distinguen a residentes extranjeros destacados de la provincia con los premios Joan Hunt. 30 sept. 2024. Disponible en: <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-diputacion-malaga-cudeca-distinguen-residentes-extranjeros-destacados-provincia-premios-joan-hunt-20240930204449.html> [última consulta 23 octubre 2024]

conservan vivo su canon. En nuestra Costa del Sol desde los años setenta, el blues y el jazz y el resto de los estilos musicales del Tiempo Presente se han fusionado con el flamenco, al menos experimentalmente, o se intenta. Como afirman en sus capítulos los miembros y amigos de la Sociedad de Blues de Málaga, Javi Martínez, Manuel López Poy y Manolo Bellido, el blues es la música raíz de la que derivaron a lo largo del tiempo una buena parte de los caudales de la música actuales desde su posición de música de culto, pues sigue siendo minoritaria. Pasando por el rock y el funk, el reggae, el hip-hop y el trap se consideran herederos, rizomas y evoluciones del blues primitivo. Sin duda el hip-hop en español es una de las manifestaciones musicales más interesantes de finales del siglo XX, pero todo el trabajo está por hacer. En esta primera edición de Claroscuros contamos con la notable propuesta teórica de dos jóvenes doctorandos de Madrid y Sevilla, quienes dotan de marco teórico el estudio de la historia de este género musical, entrelazada con una de las marcas de moda preferida por sus grafiteros, poetas y raperos. En la primera edición de Claroscuros, quedó pendiente para la próxima el interesantísimo hip-hop andaluz, que en la última oleada de fusiones del flamenco con todas las músicas posibles, sigue dando frutos valiosísimos.

2. Descubriendo a Julie Galle Baggenstoss en Atlanta (USA)

Encontré a Julie gracias a una afortunada casualidad durante mi estancia de investigación en Estados Unidos⁴⁶. Todo comenzó cuando Bill Nichols⁴⁷ estaba convidándonos a un helado ecológico con palito de madera—un revival del polo de toda la vida, vamos, pero mejorado a la americana—, tras un frugal almuerzo, a mí

46 Realicé esta estancia desde el 1 de septiembre al 1 de noviembre de 2023, financiada por el II Plan Propio del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Málaga. En el World of Languages and Cultures, mi departamento de acogida en la GSU (Georgia State University) en Atlanta, siendo directora de éste Leslie L. Marsh, se me proporcionó una oficina en el edificio de Place Park, en la parte de la ciudad que llaman Down Town. El profesor Bill Nichols, fue responsable de mi acogida en la GSU en Atlanta.

47 Bill Nichols ha sido miembro fundador y mentor del proyecto Claroscuros desde casi su génesis, cuando aún era solo una idea. Debo agradecer su apoyo desinteresado y su ejemplo como académico. Además, excusarme por no haber podido corresponder su generosidad con una estancia breve en la UMA, como estaba previsto, debido a los recortes presupuestarios que se ordenaron en el Vicerrectorado de Investigación de la Uma, justo antes de las elecciones a nuevo rector en diciembre de 2023. Dedicaré otro lugar en estos libros para hablar más extensamente sobre el importante papel de Bill Nichols como mentor del Proyecto Claroscuros y nuestra formación en turistificación, espacios y geografías. Además, nos ha aportado conocimiento del sistema universitario de los Estados Unidos, y en geografías, turistificación y estudios culturales. Hace unos meses ha obtenido su cátedra en la GSU de Atlanta (Professor). Hay varios vídeos con su participación en el canal Claroscuros con diferentes temáticas. Ver:

- 1/2 Pedagogía desde los Estudios Culturales. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NvhCBs3fNNo>

- 2/2 Pedagogías y riesgos universitarios desde los Estudios Culturales. Bill Nichols. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9BpLWhTJHIU>

-Sistema de selección de rectores en Estados Unidos, Bill Nichols. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aVLhjlXTfx0>

y a otra compañera de su departamento; una profesora de literatura que nos invitó a almorzar llamada Marta Galindo. Ya íbamos de vuelta a nuestras respectivas oficinas en aquellos rascacielos del campus vertical. Tal vez fuera el mango, o el pistacho... no recuerdo bien el sabor... sólo recuerdo que casi me hizo olvidar por un momento las palabras que yo imaginaba que hubiera escrito Lorca si, en vez de poeta en Nueva York en los años veinte del siglo pasado, hubiese sido investigadora en Georgia justo cien años después... En medio de una ciudad donde miríadas de gente –sobre todo gente negra– habitan fantasmagóricamente las aceras, los cartones, los bancos de Place Park alrededor de la gran fuente... Miríadas de gentes que habitan irreversiblemente la injusta espiral de miseria que a todos y a nadie responsabiliza..., miríadas de gentes consumidoras de bolsitas de plástico negro de alimentos de caridad, que una furgoneta fletada a diario por alguna iglesia cristiana reparte justo delante del lujoso e imponente inmueble de la GSU (Georgia State University) de Atlanta, donde me habían prestado un despacho de la planta diecinueve.

Bill, la otra profe y yo, despidiéndonos, atrapábamos como podíamos a fauces entreabiertas los raudos derretimientos de nuestros polos sin aditivos ni conservantes. Justo entonces apareció Javier Albo, al trote por la ancha galería de mármoles grisáceos que albergaba aquella diminuta heladería de sofisticado concepto. Musicólogo de origen madrileño, al conocer el objeto de mi estancia, deteniendo la prisa que lo espoleaba, me invitó a asistir a una de sus próximas clases, en la cual una artista llamada Julie Baggenstoss intervendría con una práctica de baile flamenco de nivel básico; y así quedé en ir para grabarla⁴⁸. El día convenido, el martes 26 de septiembre de 2023, a las 14:15 horas, me presenté en el aula número 224 de la segunda planta del edificio de la Presidencia de la GSU, sito en el número 100 de Auburn Avenue, Atlanta, donde Albo impartía sus clases, cargada con la cámara, el trípode y todos los accesorios, a esperar a Julie⁴⁹. Ayudé a Javier a desmontar una de las mesas que componían un rectángulo en el centro de la sala, como dejando un pasillo para que la bailarina tuviese más espacio; y fui preparando mi equipo mientras llegaban las primeras alumnas. Creo, que fue en aquel ínterin donde Javier Albo me comentó las líneas generales de las hipótesis sobre la negritud y la posible asimilación de ciertos ritmos africanos en el flamenco, debido al tránsito de esclavos negros en Andalucía desde el siglo XVI; cuestiones que él impartía en el temario de su programa y sobre lo que yo todo ignoraba.

Julie comenzó su clase dando unas pautas teóricas y, luego del primer cuarto de hora me vi dejando la cámara en automático y uniéndome espontáneamente al coro de alumnas danzantes, como una más. Julie y su método conectaron partes de mi cerebro y de mi cuerpo que nunca sospeché pudieran reunirse en los pocos minutos transcurridos.

48 De los varios fragmentos que grabé de la clase de Julie se publicó el siguiente título: “Julie Gaelle Baggenstoss. Pedagogía del flamenco en EE.UU”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iQnGmYc1LcM>

49 Aquel aula era la número 224, en la segunda planta del edificio de la Presidencia de la GSU, sito en el número 100 de Auburn Avenue, Atlanta.

3. El “nivel 0” del flamenco en los Estados Unidos y sus diferencias con el “nivel básico” de España

Hacía años yo había asistido a unos cursos de baile flamenco en la academia de una buena profesional en la barriada Nueva Málaga, pero al cabo de unos meses no habíamos pasado de media coreografía de un garrotín, y desistí en el intento por la largura y lentitud del aprendizaje. Me aburrí, a pesar de las muchas ganas de aprender flamenco que sentía. Interpreté que lo que Julie presentaba como “nivel básico” era verdaderamente el “nivel cero”, algo que ninguna de las metodologías en Andalucía ni en España contienen, hasta donde yo conozco⁵⁰. Súbitamente entendí por qué las metodologías del flamenco al uso en España son tan complejas y tediosas. Y es que, los flamencos, y entre ellos especialmente los que enseñan, traen aprendidas desde la cuna una serie de lecciones, compases, ritmos, contrapuntos y combinaciones de todo ello, que ni siquiera sabrían cómo describir si pudieran llegar a percibir las conscientemente. En sus familias esas lecciones inconscientes corren a diario de acá para allá, de tío en primo, entre hermanos, de oído, de instinto, de generación en generación, sin que nadie sepa, pueda ni quiera descifrarlas; ni falta que les hace.

A nadie se le ocurre enseñar a hablar a un bebé con lecciones de lingüística gramatical. Lo mismo pasa con el “nivel cero” del flamenco en las familias flamencas, que se aprende sin advertirlo, por primitiva imitación subconsciente, sin cálculo apenas. Quienes hemos nacido en tierras andaluzas, pero somos “mochos” de flamenco⁵¹... Porque jamás se cantaron apenas ni villancicos en casa, porque las aficiones familiares fueran la filatelia, o la mecánica de bicicletas, o cualquier otra cosa porque la mayoría de las familias andaluzas no saben ni entienden de flamenco... algo que a muchos extranjeros no se les mete en la cabeza. Y es que esto se agrava cuando no hay ni un solo abuelo o abuela, ni de campo ni de pueblo... O porque, sobre todo en la línea de nuestras costas, en los matrimonios mixtos parte de la atención de cada familia se desvía de lo castizo hacia lo de fuera, quizás por el aire de *glamour* del cosmopolitismo adquirido.

Pues, aun perteneciendo a familias bien *mochas* de jolgorios, algarabías o jonduras gitanescas ni goyescas de cualquier índole, que me aspen si alguien de los nacidos o crecidos por estos lares, al cumplir los diez años, asegure no haber escuchado flamenco, coplas, jaleos y quejíos por millonésima vez, en la FM, en el

50 La pedagogía del baile flamenco (en España) es prolífica en bibliografía y algunas tesis doctorales recientes, por ejemplo, Jiménez Romero (2015); de las Heras Monastero (2019); Padial Ruz, Ibáñez-Granados, Fernández Hervás, Ubago-Jiménez (2019); Cabrera Fructuoso (2020); Cruces Roldán (2022); Hernández Rojas (2023).

51 *Mocha* o *mocha* es una palabra de la jerga de algunos lugares en el sur de Estados Unidos para hablar de los descendientes hispanos que han perdido la capacidad de hablar español. Yo he interiorizado ese término y lo he asimilado en relación con mi propia experiencia con el flamenco y a una parte bastante amplia de las cohortes de conocidos de mi edad. Yo misma me considero una andaluza mocha del antiguo arte del flamenco en el hogar. Creo que los términos mocho y mocha de flamenco aquí tienen un sentido metafórico definitorio y muy congruente con una realidad estadística con respecto al caudal cultural transmitido desde el seno de las familias.

bar de Paco, o en plena calle⁵². A fuerza de vivir, estar y pasar, algún soniquete, hasta a las *mochas* y *mochos* se nos va quedando, y al cabo de unos tragos en bodas, comuniones o entierros, hasta el menos pintado es capaz de marcarse un canturreo o unos pasitos cuando menos por rumba, aunque sea a la pata coja. En definitiva, que “nivel cero” —pero cero de verdad—, por aquí por el sur de España, no existe. A todas nos suena todo, aunque la mayoría de *mochos* y *mochas* lo más que llegue a distinguir, si acaso, es una soleá de una sevillana. En fin, que, revolviendo en la pedagogía del flamenco, en la epifanía inesperada que me iluminó mientras Julie Baggenstoss enseñaba bulerías a las alumnas de Javier Albo en Atlanta, se me revelaron dos elementos invisibles y fundamentales que enseguida detallaré. Dicha invisibilidad se entreteje en las texturas de nuestra propia identidad, sumamente difíciles de detectar; a menos que nos hallemos en otro entorno, externo, extraño, y muy diferente...

La revelación tiene dos vertientes y, es que, en España, hasta donde yo sé, ninguna pedagogía del flamenco empieza desde un nivel tan elemental como para poder llamarle “nivel cero”. Comprendí que hay un “nivel básico”, ligado a los sonidos que llenan los ambientes y circulan en nuestro ámbito geográfico-temporal, que queda oculto precisamente por hallarse tan ‘a la vista’, sobre todo en las familias flamencas. Además, la percepción de lo que significa “nivel básico”, para los profesionales y enseñantes del flamenco, presenta intrínsecamente un importante desfase con respecto al “nivel básico” que lleva aprendido cualquier andaluz o andaluza proveniente de una familia *mocha* de flamenco, que somos, como ya he dicho, la mayoría. Estas circunstancias producen, a mi juicio, el aburrimiento, tanto del aprendiz como del maestro, y son responsables de un gran porcentaje del fracaso y/o de las dificultades de la enseñanza práctica en esta disciplina artística.

Julie Baggenstoss sin querer, o más bien queriendo, con muchísimo esfuerzo y mayor devoción, había dado, allende el océano, con el quid de una cuestión obligatoria, que a nosotros se nos había escapado hasta ahora. Y lo consiguió justamente porque ni ella, ni nadie de su parte del mundo y cultura, gozaba de esa colchoneta del aprendizaje intuitivo ni del *continuum* del medio sonoro en el que vive el flamenco sin sentirlo⁵³. Para escuchar flamenco o algo que se le pareciese, Julie tenía que ir a buscarlo, rastrearlo, traerlo hacia ella conscientemente. Creo que así fue como, empujada por la necesidad — que dicen “tiene un pincho”—, Julie debió pasar años descomponiendo y analizando tiempos, tercios,

52 Ya a partir de la Era Digital se hacen más cuesta arriba los pronósticos, y aprovechando que no es objeto de este trabajo, voy a correr un tupido velo antes de complicarles la vida a nuestros pacientes lectores con bibliografía tangencial que seguramente no tratase este tema en concreto, si es que existiese o yo la encontrara.

53 Para mayor abundamiento, habría que ligar todo esto desde una visión especializada sobre la evolución histórica e incesante y las fusiones actuales del flamenco con el marco teórico de los Sound Studies, especialidad que tampoco había yo conocido anteriormente y de la que, por suerte, otra profesora de Atlanta, Andrea Pérez Mukdsi, aceptó hacernos una síntesis en vídeo para el canal. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=eAtJxTlgXEA>

alternancias y contrapuntos, con las herramientas comunes al género humano para crear su propia metodología de enseñanza: la lógica y las matemáticas.

Una vez recibido el mensaje y despejado mi aturdimiento, volví a mi natural pragmatismo y mientras salían los alumnos realicé una brevísima entrevista a aquella insólita pareja de profesores y comprometí a Javier Albo —quien se dejaba extraer tiempo y conocimientos dulce y pacientemente— a otro día de grabación a solas, para lo de las pervivencias negras del flamenco⁵⁴. Y mientras recogía mis bártulos para que pudiese ocupar el aula el siguiente profesor y grupo de alumnos que esperaban a la puerta, Julie, envuelta en su candor de artista, se me acercó para invitarme a asistir al Festival Flamenco de Atlanta que ella misma organiza todos los años en el Red Light Café, y que se celebraba durante el siguiente fin de semana⁵⁵. Otra serendipia o pequeño prodigio a los que ya me estaba acostumbrando a aquellas alturas del proyecto Claroscuros.

4. El Atlanta Flamenco Festival o la hibridación del flamenco atlántico

Raúl Llorente, vicedirector de mi departamento de acogida en Atlanta, valeroso vallisoletano expatriado, se prestó a acompañarme en aquella exploración flamenca. El Red Light Café era un extraño local instalado en uno de esos pequeños centros comerciales de una sola planta que se elevan en cualquier explanada de carretera, raros en nuestro país. Se encuentra en las afueras de la ciudad, concretamente en una zona llamada Amsterdam Walk, 553-1 Amsterdam Ave NE, Atlanta, GA 30306, USA, y enfrente se halla una de las más espectaculares discotecas de música electrónica de la región, la Gold Room Nightclub, donde artistas locales ensayan mezclas increíbles con bases electrónicas e instrumentos tradicionales y actuaciones de disc-jockeys y donde, cómo no, seguimos la velada Raúl, unos amigos suyos que se nos habían sumado y yo, que no tardé en tomar un Uber y volver a casa, cansada de cargar con la cámara del proyecto.

De unos seis metros de ancho y más de treinta de fondo, el Red Light Café de Atlanta presenta casi al final una barra rectangular y, tras ella, una ante-salita reservada a los artistas, previa a los camerinos. El alargado recinto se hallaba

54 De las pistas que Javier Albo me ofreció en aquella entrevista, sobre su trayectoria como musicólogo español en EEUU y sobre el tema de la posible influencia africana en el flamenco, resultaron dos vídeos: “1/2 Flamenco & negritud. Javier Albo. Musicólogo en Georgia State University” y “2/2 Javier Albo, musicólogo en Georgia State University. Flamenco & Afroamericanismo”, disponibles respectivamente en: <https://www.youtube.com/watch?v=vvsI1SSN1T8> y <https://www.youtube.com/watch?v=3o9nRbCyuhE>

55 Julie Galle es la organizadora, como se menciona en el texto principal, del Festival Flamenco de Atlanta que se celebra todos los años en el Red Light Café, donde ella da clases de flamenco todas las semanas sin ánimo de lucro, <https://www.atravesarts.com/>. Algunos fragmentos del festival de Julie, también se pueden visionar en el siguiente enlace de nuestro canal: <https://www.youtube.com/watch?v=fMGNoEuuHCw>

apretujado de mesas y sillas de tablillas blancas plegables como de feria. Me desconcerté al entrar a causa de las indumentarias que lucía el público con aire pícaro y orgulloso. Por doquier, veía tipos con trajes y sombreros de cowboy con alas recogidas a los lados, o sombreros y ponchos mexicanos de distinta hechura, camisas vaqueras bordadas a lo country y no pocas botas gringas con espuelas. Las mujeres llevaban faldas mexicanas, complementos y adornos llamativos de muy diversa naturaleza. Aquellas vestimentas me parecieron en aquel primer momento como para asistir a un rodeo. Tuve que pensarlo dos veces, pero al cabo del rato comprendí que la intención de los asistentes era participar en el ambiente “folclórico” que iba a darse aquella noche. Por ello se habían engalanado con sus atuendos más “folk”, y según lo que para ellos representaba este concepto. Habiendo tranquilizado mi mente de esta incongruencia inicial, otra explicación más pragmática me vino al pensamiento y es que, seguramente, nuestras prendas castizas auténticas o de buena imitación deben resultar poco asequibles y de corta distribución comercial en aquella geografía. De hecho, algunas de ellas de imitación —cuando menos, de aproximada buena imitación, incluso *made in China*—, se veían reservadas a los miembros del cuadro que actuaba.

Entre los trajes de estilo más “purista” de los artistas, revoloteaban las batas de volantes, lunares y otros diversos estampados, estos últimos más o menos heterodoxos. Destacaba algún mantón de flecos de nailon en tono flúor, pero más que nada me llamaban la atención los tocados de flores y peinetas de las bailaoras, con esmero entremetidas entre moños afro, o en melenas del más puro estilo Sherezade o a lo Dolly Parton. Claro que los guitarristas eran mexicanos y abrían cada pieza con inconfundibles acordes mariachis, que se iban reconduciendo a un toque más aflamencado a partir de que un joven delgadísimo cantaor de Jerez de la Frontera, contratado *ad hoc* para la ocasión, empezara a entonar en serio. Después de unas primeras soleares de obertura hubo algún fandango, seguido de tangos y tanguillos, que fueron derivando en las inevitables sevillanas que el público variopinto acogió con entusiasmo⁵⁶.

El caso es que, en el Red Light Café, con un poco de esfuerzo mental, pensé sobre lo decididamente poco autorizados que deberíamos sentirnos los investigadores e investigadoras a categorizar tajantemente sobre casi nada; idea contraria, por otro lado, a los principios de la ciencia contemporánea y a sus satélites humanísticos.

⁵⁶ Lo poco que sé de flamenco — siempre lo digo —, se lo debo a mis compadres de la peña Juan Breva de Málaga. Educada casi exclusivamente por los puristas flamencos de mi peña de Málaga, he escuchado mil y una veces repetir que “las sevillanas no son flamenco, pero que las malagueñas sí”. Seguramente los sevillanos no opinen lo mismo. Y a lo mejor, tiene algo que ver con la diatriba las centenarias rencillas provinciales andaluzas, cuyo origen, creo yo, viene por otro lado relacionadas tal vez más con los ámbitos autonómicos, financieros, políticos o patrimoniales sobre los que paso de puntillas principalmente en algunas notas sobre patrimonio histórico artístico del ensayo experimental del final, cuando hablo de las pérdidas patrimoniales sobre las que han construido la provincia y la ciudad de Málaga sus actuales fuentes económicas, de suministro principalmente en el sector turístico.

5. Cuando Baggenstoss vino a Málaga y Satorre y Valderrama bailaron por bulerías atlanteñas

Un par de semanas más tarde de nuestro encuentro en su clase y nuestra incursión en el *sui generis* festival, y poco antes de terminar yo mi estancia y salir de vuelta para Europa, Julie me escribió. Estaba decidida a costear su viaje y estancia en Málaga para participar en el encuentro experimental entre investigadores, estudiantes y artistas que estábamos ya organizando en el marco de las actividades previstas de nuestro proyecto de jóvenes investigadores. Así fue como, atravesando los misterios de esa función cuántica desconocida por la ciencia y nombrada vagamente “casualidad”, llegó Julie Baggenstoss a Málaga, para intervenir en dos de los cinco días que duró nuestro encuentro. Por entretener algo más al lector con la extraordinaria e inspiradora personalidad de esta artista, podemos decir que es una mujer de piel blanca y cabello y ojos claros, nacida en el sur de los Estados Unidos de América, en algún lugar del estado de Virginia, en la década de los '70 del siglo XX⁵⁷. Julie Galle trabaja en varias instituciones, como la Georgia State University (GSU), donde imparte diversos seminarios de teoría de la danza y el flamenco; o en la Emory University, en la College of Arts & Sciences, concretamente en el programa de Dance & Movements Studies, donde enseña matemáticas e historia a través del flamenco, el cuerpo, los sones, los ritmos y los contrapuntos. Al mismo tiempo mantiene una compañía propia de danza llamada Berdolé, Toda su crianza, formación y transcurso de vida los ha efectuado en ese sur controvertido del llamado primer mundo americano. Enamorada del flamenco desde su infancia, ha desenvuelto una metodología inédita que constituye un valiosísimo legado en la instrucción del flamenco. Por si ello fuera poco, Julie ha sido capaz de integrar dicha metodología en la enseñanza superior universitaria, a base de descomponer, analizar, y estructurar las bases de este arte.

La primera intervención de Julie en la serie de experimentos presenciales de intercambio propuestos por los diversos laboratorios temáticos del proyecto Claroscuros fue en la sesión número 4, del martes 12 de diciembre de 2023, titulada “Juego híbrido escénico: teatro, poesía y flamenco”, celebrada en el Contenedor Cultural de la UMA, donde la hicimos coincidir con el investigador independiente y cantaor Gregorio Valderrama y el virtuoso y excéntrico guitarrista Pepe Satorre, dos de los miembros más activos de la prestigiosa y canónica Peña flamenca Juan Brea. El jueves siguiente, 14 de diciembre, intervino en la sesión número 16, celebrada en el espacio del pequeño museo de la primera planta de la sede misma de la peña, en el centro de Málaga, en calle Ramón Franquelo. Dicha sesión fue presidida por el actual presidente de la institución, Luis Luque Del Río, y por la directora de la cátedra de flamencología de nuestra universidad, Ana Díaz Olaya. En esta segunda intervención, Julie teorizó sobre la experiencia didáctica de su práctica como bailaora y docente del flamenco, proponiendo una síntesis de sus

⁵⁷ Berdolé, compañía flamenca de Julie Baggenstoss. Ver: <https://www.berdole.com/> ; y su playlist con vídeos de actuaciones: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLcJPvXP0YFeV9W5YDOfJREChutidTccEr>

experiencias como pedagoga del flamenco. Ahora nos centraremos en la primera de estas dos sesiones⁵⁸.

En el escenario pop del Contenedor Cultural, el duende amalgamó de forma espontánea la conferencia musicalizada de José López Satorre, de nombre artístico Pepe Satorre, sobre la guitarra y la cejilla flamencas, elemento imprescindible esta última para que los guitarristas flamencos, que tocaban y siguen tocando en su mayoría de oído, pudiesen transportar las escalas sin bases de solfeo⁵⁹. Siendo un guitarrista de flamenco clásico completísimo, pues domina prácticamente todo el arte, desde las más ancestrales piezas conocidas del flamenco, como la folia, la petenera y los antiguos fandangos⁶⁰, Pepe luce un aspecto *queer* que aúna la ambivalencia de las sensibilidades femenina y masculina. Nunca lo he visto sin su manicura con esmalte semi-permanente de colorines de toda gama, adornos, detalles que le hace y rehace puntualmente su hija mayor, propietaria y regente junto a la esposa del maestro de un exitoso gabinete de estética de la ciudad. Pepe Satorre combina su vestimenta, prendas y complementos, entre lo *cristiandorino* y lo kitsch, con un estilo sorprendentemente vanguardista y prácticamente inédito para un guitarrista flamenco.

Desde los primeros tiempos de este proyecto, Satorre nos ha acompañado como colaborador en varias reuniones y tertulias, concretamente desde la primera de las dos que se efectuaron en el chiringuito Gutiérrez del Paseo Marítimo Antonio Machado, el 10 de mayo de 2023. En la primera se disfrutó de nutridos intercambios de ideas y conversaciones entre este artista y el investigador de cómic (Daniel Romero Benguigui), nuestra coordinadora del laboratorio de teatro (Cristina Navas Romero), nuestro catedrático ingeniero informático del proyecto (Ezequiel López Rubio) y yo misma, coordinadora del laboratorio. En aquella ocasión se expusieron las diversas problemáticas con las que se enfrentan los colectivos de artistas y de jóvenes investigadores, en particular en Andalucía y en concreto en Málaga. A lo largo del último año, Satorre lleva desarrollando el tema dual de la guitarra y la cejilla flamencas en varias ponencias especializadas en las sesiones de estudio de los martes en la Peña Juan Brea y en otros lugares donde concurren aficionados y especialistas flamencos. En estas charlas va deteniéndose en cada faceta especializada de las distintas cronologías técnicas de los instrumentos de toque, los palos y las evoluciones de las formas de toque, a medida que desarrolla su

58 El programa completo del Congreso y Festival Claroscuros y las sesiones y mesas de discusión en las que intervinieron los flamencos de la Peña Juan Brea y de otros confines del planeta, se encuentra albergado en la web oficial de eventos de la UMA: <https://eventos.uma.es/go/claroscuros>. El programa completo de dicho encuentro está disponible en: <https://eventos.uma.es/go/claroscuros>

59 La grabación de aquel experimento musical y relacional de Claroscuros, con título “Flamenco-fusión: Satorre, Valderrama & Baggenstoss (3/3 Juego híbrido escénico)”, está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y1dT108xyv0&t=3150s>

60 Los conocimientos sobre estos palos antiguos, de los que por ejemplo de la folia se conservan documentos desde 1490, se los debemos a Gregorio Valderrama y a sus investigaciones exhaustivas en archivos dispersos en toda Andalucía, que ha divulgado en varias sesiones de estudio de la Peña Juan Brea en las que yo estuve presente durante los años 2023 y 2024.

investigación de forma independiente. Para los laboratorios Claroscuros le pedimos que abordara esta charla de forma sintética y más sencilla, para unos espectadores no especializados, y que lo hiciera de manera musicalizada, ejemplificándolo a medida que lo explicaba. Y así lo hizo él, precediendo a Julie Baggenstoss en la sesión ya mencionada, que terminó, como era de esperar, en improvisación del espontáneo trío, Julie, Pepe y Gregorio.

Espontáneamente, Gregorio intervino al cante en la ponencia de Pepe, y Julie al baile. Según mi revelación en Atlanta, había *sobretitulado* la sesión de Julie “Taller didáctico de flamenco. Nivel 0”, con gran acierto creo, pues Gregorio y Pepe captaron al vuelo el sentido, en cuanto dieron sus primeros pasos de baile juntos en aquella clase práctica. Ella llamaba a este taller “Baile flamenco por bulerías”, de Julie. Ninguno de los que estábamos allí había bailado antes por bulerías, incluyendo guitarrista y cantaor porque los músicos suelen ser antagonistas del baile que sustentan para otros. El resto de las aproximadamente quince personas que seguíamos el curso nunca habíamos dado ni dos pasos de este palo, ni apenas de ningún otro. Pero la magia se produjo y en apenas quince minutos, con la guía de Julie, estábamos todas bailando con buen compás y retando con coquetería llamadas, adelantos y retrocesos, contagiados todos de la alegría y el ritmo grácil de la música.

6. Gregorio Valderrama o el “flamenco natural”

Nuestro amigo Gregorio pertenece a la familia de flamencos Valderrama, de origen jienense; siendo sobrino por línea directa paterna del famoso cantaor y actor Juanito Valderrama (1916-2004)⁶¹. Al oír a Gregorio por primera vez se tiene la sensación de estar escuchando un timbre de serafines o querubines o seres ajenos a este valle de lágrimas, por el dulzor con que entona, la sensibilidad y la afabilidad de su canto, pleno de esa parte femenina del alma masculina de los hombres buenos, tan necesaria y añorada, por ser escasa en nuestros días. Gregorio canta suave, bajito, concentrando al público desde las primeras notas, pues el público tiene que aplicarse a oírlo. Y es una gloria escucharlo, porque Gregorio no grita nunca. Es el canto íntimo, que tal vez no esté tan de moda, sin mucho temor equivocarme. Mi hipótesis sobre esto es que Camarón marcó un antes y un después en el cante flamenco con su genio particular y su voz prodigiosa. Y prácticamente todos los jóvenes de las generaciones posteriores, sobre todo los nacidos después del deceso del genio gaditano han tratado de emularlo, hasta Rosalía, que marca otro hito en materia de fusión en los momentos inmediatos previo y posterior a la consolidación de la Sociedad de la Información tras los confinamientos de 2020 y 2021. Seguramente porque la veneración al maestro, no conocido en vida y por tanto, imaginado, re-creado, tiene sus vínculos profundos más en los niveles antropológicos de la creación de los mitos del héroe, que en niveles conscientes

⁶¹ Sobre Juan Manuel Valderrama Blanca, disponemos de un documental en abierto en el Canal Andalucía Flamenco producido por Canal Sur: https://www.youtube.com/watch?v=V4_0UfeMMso&t=120s

(Murad & Aldegani, 2021)⁶². Bien es sabido que no pocas jovencísimas figuras pertenecientes a buenas, antiguas, auténticas y reputadas familias flamencas, como Manuel de la Tomasa o Esmeralda Rancapino, reconocen esforzarse en imitar la voz y el *quejío* inigualables de Camarón, forzando la garganta algunas veces más de lo recomendable. En general, el público también se ha acostumbrado a relacionar el cante flamenco con voces de alto volumen y grandes ecos de voces enormemente ahuecadas... se ve en los concursos flamencos... Pero el cante flamenco no tiene por qué ser así. El cante flamenco son las nanas, son las penas encorsetadas, no todo es expansivo, hay mucho de intimidad en el duende cuando se presenta.

Gregorio Valderrama, un flamenco payo, castizo donde los haya, estuvo vinculado al flamenco y al teatro y al estilo andaluz desde su nacimiento y lo transitó durante su más tierna infancia. Para él, los palos, los compases, los tercios, las rimas, las palmas, los cambios de compás... son como el aire que respira. No tiene que pensarlos. Se los tatuaron a fuego en el alma los miembros grandes, chicos y medianos de su familia: hombres, mujeres, niños y niñas, tíos, primas; en fin, lo que era la familia extensa que hace varias décadas se fue desvaneciendo en España. Esa familia extensa representaba las comunidades más tardías que habían sobrevivido en Europa occidental después de la revolución industrial y la muerte del campesinado, de la que bien hablarían historiadores como Braudel o Hobsbawm en sus escritos; una vez calmado el primer movimiento obrero (Friedman, 2000).

Al final de aquella sesión experimental de intercambio y creación Claroscuros del arte pop contemporáneo español, en el jardín del Contenedor Cultural, después de la paella, con unos cafés en vasitos de plástico robados de la oficina con la complicidad de Agustín Linares, ya estábamos como de costumbre Gregorio, Pepe y yo debatiendo, y poniendo en común el pequeño milagro que grácilmente y casi sin pensar se acababa de materializar allí.

—*“Nivel cero, Gregorio, nivel cero es el nivel que nos falta en las metodologías del flamenco en España, porque los expertos flamencos dais por sentado todo ese conocimiento intuitivamente aprendido casi desde la cuna, sin racionalizarlo, que*

⁶² Murad & Aldegani son dos autores argentinos de la Universidad del Mar del Plata, y el suyo un buen artículo académico al respecto, muy reciente, concebido en español. En este sentido, reflexiono y me refiero a la inevitable comparativa que realizan filósofos e historiadores entre la creación de mitos clásicos, con sus funciones inherentes de orientación simbólica, política y social, y la creación contemporánea de mitología, en la cual tiene relevancia —y es necesario tratar con detenimiento especial—, el aspecto concreto del mito del héroe, teniendo en cuenta las variantes y ambigüedades que imponen las estructuras contemporáneas. Una de las características del héroe contemporáneo es su asociación con un conjunto de valores negativos, ya que el contemporáneo es un héroe para quien no es posible servir de guía ético y comprometido con el beneficio de la comunidad. Esta función, indisociable del héroe clásico, estaría predestinada al fracaso en el héroe contemporáneo, por lo que surgen antihéroes con características mixtas tanto en simbología como en semiótica, o en política como ejemplo social. Es de destacar que el siglo XX supone el momento de auge de las ficciones más notables que componen hoy el imaginario colectivo de nuestro Tiempo Presente, es decir, el primer tercio del siglo XXI.

es el obstáculo para que los mochos y mochas del flamenco, por muy andaluces que seamos, no llevamos de familia. Por eso es tan difícil arrancar a aprender flamenco, por eso tantos y tantas amantes del flamenco desistimos de aprender al poco tiempo de intentarlo. Pasa con esas técnicas de base, que no están fijadas en las metodologías, como ha pasado durante siglos con las técnicas teatrales en occidente, exceptuando, hasta donde yo sé, la Commedia dell'Arte del Renacimiento en Italia, que sí codificó algunas expresiones mímicas, volteretas, y acrobacias; pero, en general, en occidente no se codificaron las técnicas teatrales, que quedaban adscritas a la misteriosa genialidad de algún actor, que también las aprendía en el seno familiar de su compañía. Peor que nunca se describieron ni anotaron, ni transmitieron. Mientras, en oriente, otras técnicas teatrales como el Teatro del No sí se codificaron sistemáticamente, y actores y actrices las estudiaban con exhaustividad... Si se pretendía expresar miedo, por ejemplo, la planta del pie debía, por ejemplo, apoyar el peso en el exterior de la parte media, mientras las rodillas debían adoptar un ángulo determinado, el tronco debía quedar ligeramente atrasado en otro ángulo de gradación concreta, los brazos ligeramente adelantados o atrasados, los movimientos imperceptibles debían bambolearse de una cierta manera, los hombros temblar en otra medida, y el rostro, los ojos, todo el cuerpo del actor o actriz llevaban una posición y una evolución de movimientos y gestos exacta. En occidente no se redescubrieron y codificaron técnicas actorales precisas hasta que apareció el controvertido método del ruso Stanislavski, aunque vehiculados desde parámetros más emocionales y psicológicos... Más o menos hasta donde yo sé, Gregorio, tanto da si el intérprete es un actor o un bailarín, cualquiera que trabaje la expresión con su cuerpo, utiliza una técnica de expresión, el quid de la cuestión está en que esa técnica esté codificada desde su nivel 0, paso por paso, gesto por gesto, movimiento por movimiento, o quede oculta subrepticamente por un aprendizaje intuitivo o inconsciente, que el propio intérprete reproduzca pero no sepa identificar o desglosar de forma consciente, ni pudiera ser traducida a un canon...”

Casi textualmente esta parrafada libré de sopetón sobre el bueno de Gregorio, quien, con su inteligencia aguda y despiertísima, rápidamente captó y trasladó muy pronto —creo que la semana siguiente, no más—, la esencia de estas reflexiones a los debates, en ocasiones encendidos, de nuestras sesiones de estudio del flamenco de los martes en la Peña. En pocos días desde el punto en el que termino de escribir este fragmento, concretamente el 10 de octubre de este año 2024, Gregorio Valderrama, estrenará en el espacio del Contenedor Cultural un gran espectáculo autogestionado que recrea los cafés cantantes de Málaga a través de cuadros y piezas flamencas, ejecutados por una docena de artistas, con entrada a

taquilla⁶³, bajo acuerdo con el nuevo Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga, dirigido ahora por la vicerrectora Rosario Gutiérrez Pérez⁶⁴.

7. Código flamenco y el español de Estados Unidos

A partir de aquel encuentro de Claroscuros, desde finales de 2023 y principios de 2024, un grupo de flamencos de la Peña Juan Brea se unieron a este entendimiento, y postularon por codificar ese “nivel 0” para el proyecto de enseñanza que se pretende promover en la peña. Hubo un intento de aplicar la nada sencilla codificación de un “nivel 0” para las soleares, tal vez el palo de más compleja interpretación, irreductiblemente encriptada hasta la fecha. Y ahí seguimos los peñistas, de momento, debatiendo si esa encriptación debe permanecer misteriosa o necesita urgentemente un estudio sesudo para su transcripción, con el objetivo de darle larga vida a los más de doscientos tipos de soleares clásicas que se cuentan. Con un esfuerzo preciso de racionalización, deberíamos conseguir codificar exhaustivamente las bases de los palos clásicos para simplificar la transmisión empírica del canon, transmitido emocionalmente sin mucho pensamiento ni estructura por cada vez menos familias.

La Baggenstoss marchó a Sevilla el viernes 15, día siguiente a su segunda y última intervención en Claroscuros, a visitar a sus maestros flamencos de la capital de Andalucía y tomar desde allí su vuelo de regreso a Atlanta. En América la esperaban sus alumnas y alumnos de todos los colores, orígenes y religiones, a quienes ella enseña e iguala por bulerías. Y nos dejó aquí —aficionados y flamencólogos—, pasmados con su obsequio impagable, discutiendo todavía cómo poner en práctica nosotros su virtuoso magisterio. La generosa Julie Galle Baggenstoss nos había honrado costeando íntegramente su largo viaje y estancia con sus propios recursos. Vino a compartir su método, concebido desde la humildad, a la manera de las grandes genias, inventoras y descubridoras. Infinitamente menos meritoria fue mi ocurrencia de fijar el concepto poniéndole nombre —“Nivel 0”—; aunque espero que ello aporte una brizna de claridad en nuestro guirigay tradicional. Una estudiosa excepcional como ella universaliza esta “música de raíz” que conocemos por flamenco, en proceso de deslocalización,

63 Les dejo los enlaces al cartel de la programación de octubre de 2024 del Contenedor Cultural, disponible en: <https://www.uma.es/servicio-cultura/noticias/programacion-contenedor-octubre-2024/>, y en el Facebook particular de este artista, Gregorio Valderrama: https://www.facebook.com/gregorio.valderrama/posts/pfbid02A8fn9SefpVDYayuqqc4hKoKENzqc2KucbZo3XcAcnq9Lq4MzLNgH5pujxaDCAeSI?comment_id=513100468199431&reply_comment_id=1082910896527244¬if_id=1728221007403747¬if_t=comment_mention&ref=notif.

64 Poco después de su nombramiento y algo antes de salir yo de Málaga hacia Burdeos vi a Rosario Gutiérrez entregando un premio en el concurso de saetas que todos los años promueve la peña de la Trinidad, y allí me enteré de que era aficionada al flamenco. Poco después, en una de las últimas sesiones de socios del verano de 2024 en las que yo estuve presente, Ana Díaz Olaya la directora de la cátedra de flamencología y coautora de este libro, comunicó el interés de la vicerrectora por hacerse socia. Después no he tenido más noticias.

afortunada e irremisiblemente. No sabemos si Julie es consciente de la revolución que ha provocado en la cuna del flamenco⁶⁵.

Para este libro colectivo nos envió un texto en su delicioso español “no nativo”. Sabemos que hablar de español “nativo” o “no nativo” presenta sus problemas particulares porque bastantes miembros del proyecto Claroscuros, son hispanohablantes no nativos y han dedicado toda su trayectoria profesional a un registro idiomático de nivel científico. Como no hay cruz sin cara, ni cultura ajena a su propia lengua, aprovecho este apartado para hacer un inciso sobre otra de las experiencias de mayor aprovechamiento que tuve en la Georgia State University en Atlanta, al tener la oportunidad de profundizar en los avatares del español en contacto con el inglés. Se trata de una de las corrientes en boga de la lingüística actual del español, que vale la pena divulgar entre el gran público, sobre todo entre los hispanohablantes de la Península. En el caso del inglés y el español americanos, una buena parte de compañeros y compañeras de dicha universidad y de otras de la misma ciudad, como la Clark University, trabajan de primera mano aplicando a la docencia las metodologías destiladas de la investigación⁶⁶.

Instalados en nuestra creencia de que lo más valioso es el proceso, esperamos disfruten ustedes de este ejemplo del rizoma anglófono-flamenco del sur de los Estados Unidos, que es el capítulo de Julie Baggenstoss,, que introducimos a continuación, seguros de que deleitará a nuestros colegas de ambos lados del Atlántico. Algunas grabaciones de nuestras charlas con expertos están disponibles en nuestro canal de Youtube y tienen los correos electrónicos e información sobre algunos de los proyectos pedagógicos y de investigación de estos especialistas en las cajitas de descripción de los vídeos⁶⁷.

⁶⁵ Sirvan estas palabras en agradecimiento a la entrega y dedicación de Julie Baggenstoss, esta maestra atlántica, por nuestra lengua, cultura, música y baile... de la parte nuestra, del sur mediterráneo de sol y hormigón armado, donde el duende habita todos los intersticios.

⁶⁶ Hay algunas diferencias en el abordaje del español de la parte del hispanismo francófono respecto a los hispanistas anglófonos. Una de las mentoras de Claroscuros, Lieve Behiels, es catedrática emérita de literatura de la UKLeuven en Bélgica, miembro correspondiente de la Real Academia Española, además de coautora de esta trilogía. Ha participado asiduamente en los talleres Claroscuros presenciales o grabados en vídeo, organizados por Diana Castilleja y Tania Pérez, coordinadoras de nuestro laboratorio “Locuras de la plana fija. Ilustración, cómic y novela gráfica”. Hablaremos de esto en un próximo volumen. Como ejemplo del enfoque francés ver: Lieve Behiels, expone “La literatura mundial en la novela gráfica española actual” 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=hwZu8Yw7uR4>

⁶⁷ Ver: Óscar Moreno. Español de EEUU y Spanglish. Aspectos culturales de lenguas en contacto, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rz8m3rvxGPK> ; o Carmen Hermann de GSU(Atlanta) sobre particularidades culturales del español en USA, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VCw6m-NQzE> ; o Victoria Rodrigo. Proyecto de creatividad literaria e ilustración en la enseñanza del español, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbSy7OUYWTg> ; o Raúl Llorente, Atlanta, director adjunto del Department of Modern & Classical Languages de GSU, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8BH996R8DzM&t=2s> .

8. Bibliografía

- CABRERA FRUCTUOSO, María. *Baile flamenco. Hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas*. Tesis doctoral dirigida por GÓMEZ-ESCALONILLA MORENO, Gloria y SANTIAGO BOLAÑOS, María Fernanda (dirs.) Universidad Rey Juan Carlos. Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura por la Universidad Rey Juan Carlos.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina. Artistas y compañías de baile flamenco: El tiempo de la profesionalización (siglos XIX y XX). *Andalucía en la historia*, número 74. 2022, pp. 20-25.
- FREEDMAN, Paul H. La resistencia campesina y la historiografía de Europa medieval, en *Edad Media: revista de historia*, ISSN 1138-9621, N. 3, 2000, pp. 17-38. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=197021> [última consulta 19/06/2024]
- HERAS (DE LAS) MONASTERO, Bárbara. La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa. *Andalucía en los siglos XVI-XXI. IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, vol. 9, número 17. 2018, pp. 145-164. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6573493> [última consulta 26/10/2024]
- JIMÉNEZ ROMERO, Luis Francisco. *Proceso de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco* (tesis doctoral), FLORIDO DEL CORRAL, David (dir.), Universidad de Sevilla, 2015, 246 pp. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/27040> [última consulta 26/10/2024]
- MURAD, Omar Alejandro; ALDEGANI, Emiliano. Peripicias del héroe en el mito contemporáneo. Entrevista con Ernesto Pablo Molina Ahumada, en *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*-ISSN: 1852-9488, n. 22, 2021, pp. 118-126. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8579706> [última consulta 19/06/2024]
- PADIAL RUZ, Rosario; IBÁÑEZ-GRANADOS, Delia; FERNÁNDEZ HERVÁS, Marina; UBAGO-JIMÉNEZ, José Luis. Proyecto de baile flamenco. Desarrollo motriz y emocional en educación infantil. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, número 35. 2019, pp. 396-401. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6761703> [última consulta 26/10/2024]

*Nota de la autora: Este *intercapítulo* fue comenzado en Málaga el 30 de mayo de 2024 y terminado en Burdeos el 06 de octubre del mismo año. Todas las fechas de última consulta para todos los enlaces de este texto, estén reseñadas o no, entran en la misma horquilla temporal. El contenido se volvió a revisar para adaptarlo a cuestiones estructurales de esta obra colectiva el 10 de noviembre de 2024. Nuevamente se ha realizado otra última revisión de este manuscrito tras haber sido aprobado en su correspondiente evaluación de pares ciegos, sin haberse llevado a cabo alteraciones significativas de su contenido, espíritu y estructura, ni en fondo ni en forma. En esta dicha última revisión se ha llegado hasta el 28 de marzo de 2025, justo antes de su envío a publicación.

6. Pedagogía del flamenco en los Estados Unidos

Julie Galle Baggenstoss
Bailaora, investigadora y docente, Atlanta (Georgia, EEUU)
Georgia State University
julie@berdole.com

Sumario

Introducción

1. Curiosidad infinita
2. Congreso de fandango
3. Investigación en la práctica
4. Ojos de un niño

Introducción

Durante casi 30 años y en tres países, el flamenco me ha proporcionado senderos de curiosidad para explorar en clases de baile, en el estudio de la música hasta en lecciones historia. Estos senderos parecían extenderse hacía lugares inesperados desde la cultura africana, hasta las matemáticas y la lingüística española. De ciertas maneras, desmonté este arte para poder alfabetizar a niños pequeños y explorar la identidad con adolescentes. Me aferré a los datos para analizar cuál sería la impresión del público y forjar un lugar para este arte en mi hogar, el sur de los Estados Unidos de América.

Aunque tengo un largo camino por recorrer, me parece que este viaje ha vuelto a su puerto de inicio, se podría decir que volví a casa durante mi experiencia en el Proyecto Claroscuros del arte pop contemporáneo español en diciembre de 2023.

1. Curiosidad infinita

Durante una excursión organizada por el comité de planificación de los laboratorios del proyecto Claroscuros del arte pop contemporáneo español en diciembre de 2023, estuve en el ático de la Peña Juan Brea en Málaga, España, mirando unos cilindros de cera. La colección de cilindros de cera, algunos agrietados y desmoronados, descansaba sobre un nido de papel de seda en una caja sencilla y escondida en un rincón sobre una estantería. Si los hubiera tocado, hubiera vuelto al pasado. Una década antes, estaba terminando mi primer semestre de estudios de posgrado en español en la Universidad Estatal de Georgia

en Atlanta, EE.UU., investigando el flamenco a través de caminos de la lingüística y los estudios culturales españoles. Un profesor me recomendó buscar la manera de ver el flamenco a través de una lente latinoamericana. Los cilindros de cera me proveyeron tal oportunidad.

Varios inventores, incluido Alexander Graham Bell y Thomas Edison, se les atribuye el desarrollo de diversas formas de cilindros de cera para realizar las primeras grabaciones de audio de la historia de la humanidad a finales del siglo XIX. Crearon un proceso para grabar los cilindros muy parecido a los surcos de los discos de vinilo. El equipo de Edison capturó recuerdos de las obras flamencas exitosas y populares en Nueva York, Cuba y México, pero no en España, al menos no al principio.

Encontré versiones digitalizadas de las grabaciones de los cilindros de cera en 2012, mientras investigaba la película muda de Carmencita Dausset, realizada por Edison, William Dickson y sus colegas en Nueva Jersey en 1894. Muchas de las grabaciones de los cilindros de cera eran de palo guajiras. Durante años me habían enseñado que la guajira no figuraba dentro de los palos que podía considerar flamenco de verdad. Además, los profesores y bailarines que me rodeaban en los años 90 y principios de los 2000 me explicaron que la guajira se desarrolló por los artistas que viajaron de España a Latinoamérica y regresaban, influenciados por Ultramar. Los llamados ‘cantes de ida y vuelta’ eran descartados por aficionados y artistas que se tomaban en serio el flamenco, según mis profesores en EE.UU. Me preguntaba por qué Edison, que trabajó con la exitosa cultura pop de su tiempo, dedicaría su preciosa y novedosa tecnología de grabación de audio a esta forma de canción paria. La respuesta de esa pregunta cambió la trayectoria de mis estudios, enseñanza, interpretación y presentación del arte flamenco.

2. Congreso del fandango

Las preguntas que me surgieron sobre esas grabaciones de guajiras me llevaron a un grupo de personas que investigaban la palabra “fandango” como una palabra que significa un estilo de música barroca, música de banyo, una fiesta occidental de Estados Unidos, un palo flamenco, la tradición del Son Jarocho, y también la tradición africana de reunirse para tocar el tambor, cantar y bailar para celebrar. Ese grupo de académicos y artistas se reunía cada dos años en lo que llamamos el congreso de fandangos, organizado por K. Meira Golderg y otros, para hablar sobre teorías, hechos y hallazgos sobre el movimiento transatlántico del ritmo, la melodía, la danza y la filosofía entre continentes. Cientos de años de intercambio cultural a través del Océano Atlántico, dicen los expertos, crearon tradiciones en el Nuevo Mundo que formaron parte del flamenco en sus inicios. Las guajiras eran una de esas tradiciones, ampliamente interpretadas y muy populares en el siglo XIX, cuando el flamenco tomaba forma en España.

Las guajiras me guiaron por un camino que me abrió oportunidades para contar historias flamencas sobre el lugar que hoy llamamos América Latina. Los expertos coinciden en que el que la guajira desarrolló con la influencia cubana y mencionan los vínculos a la tradición poética, la música y la rítmica del punto cubano del pie y

el zapateado cubano. Mediante un análisis matemático, Godfried Toussaint demostró que el compás de las guajiras está relacionado con la base de gran parte de la música flamenca. El etnomusicólogo José Miguel Hernández Jaramillo analiza la popularidad de las guajiras en España y en todos sus reinos y toca ejemplos del palo en su investigación sobre las canciones flamencas del siglo XIX. La guajira se basa en un compás de amalgama que combina tiempos de tres por cuatro y seis por ocho, un concepto rítmico que es la raíz de muchas formas de música y danza del Caribe y en la diáspora africana, incluidas el jazz y el blues. Los hallazgos musicales me llevaron a expertos que señalaron la posibilidad de que los movimientos de los bailarines y de la gente en su vida cotidiana en América contribuyeran al vocabulario corporal del canon flamenco.

3. La investigación en la práctica

Debido a mis investigaciones sobre la guajira y la música y la danza en su alrededor, ahora enseño el baile flamenco como un rompecabezas de ritmos, cambiando el fraseo de ritmos binarios a ritmos ternarios como en la tradición del compás de amalgama de tres por cuatro y seis por ocho. A lo largo de los años, he notado que los alumnos afrontan desafíos cuando intentan cambiar sus movimientos entre estos ritmos. A veces ha hecho que la gente deje de estudiar la forma de arte. Como buscaba una manera para hacer resaltar el lenguaje rítmico en el soniquete del flamenco, creé una clase corta utilizando movimientos cotidianos para introducir el concepto de mezclar estos ritmos binarios y ternarios. En vez de memorizar y bailar perfectamente una coreografía, jugamos con movimientos y ritmos, como jugadores de nivel principiante en un partido de fútbol. Así, los alumnos consiguen herramientas y hábitos sencillos como jugadores preparándose para un partido de flamenco.

La clase corta es la primera en un curso de tres pases de un año. Compartí esta primera clase de esta metodología con los asistentes del laboratorio de Claroscuros. El objetivo de la clase de una hora es poder caminar con confianza en ciclos de dos pulsos, y luego detenerse y marcar el tiempo en ciclos de tres pulsos. El dominio de ese cambio musical revela el camino hacia la libertad en el baile flamenco.

Luego, en las clases siguientes, los alumnos profundizan en una práctica más seria para que los movimientos, como los pasos y las llamadas, se puedan aplicar a la estructura del cante y la música en la tradición del flamenco improvisado. En la improvisación, los músicos y bailaores siguen códigos flamencos que forman una colección de señales no verbales que dirigen lo que sucede en el escenario o una fiesta. No es una manera de recitar frases, sino es flamenco interactivo, basado en acción y reacción dentro de los límites —y libertad— de dichos códigos.

4. Con ojos de un niño

Enseño una manera de jugar con los ritmos que proporciona un método que ayuda al alumno a predecir una secuencia de movimientos: una llamada, un marcaje de tres pulsos repetidos tres veces, seguido por un marcaje de dos pulsos repetidos tres veces, para un total de 24 pulsos. Esto se alinea con dos tercios de cante en una letra de bulerías, como baile cuadrado. Empiezo la primera clase con esta estructura de 24 pulsos enmarcados por dos llamadas, una para anunciar el baile y otra para rematar el movimiento en la caída del cante. La meta es empezar a jugar utilizando un patrón. Después de acabar la primera clase, alumnos estudian y juegan con más detalles sobre el uso de llamadas, remates y repetición de movimientos pendientes de la interpretación del cante en el momento. Como resultado, desarrollan una manera de bailar interactivamente, como una cadena de resoluciones de problemas flamencos: si el cantaor canta un pulso o un tono, el baile tendría que reaccionar. Y después, el cante tendría que reaccionar al baile. En el ejemplo del partido, un jugador de fútbol recibe la pelota y decide patearla con fuerza o no, como reacción a las acciones de sus colegas.

La inspiración para esta manera de jugar en el baile flamenco viene de grabaciones de niños bailando en fiestas. Ellos caminan en compás muy sencillo y a veces hacen llamadas muy sencillas. Me recuerdan a mis hijos jugando fútbol cuando tenían seis años. Los niños nunca sabían las reglas ni tuvieron la técnica para patear la pelota. Todavía jugaron, y con los años consiguieron la técnica y entendieron las reglas para que pudieran jugar con éxito el deporte. Adopté tal planteamiento al flamenco. Como resultado, los alumnos pueden bailar al cante por bulerías al nivel básico en muy poco tiempo. Ellos bailan de manera sencilla como los niños, enfatizando el elemento comunitario. Vi este elemento en las costumbres caribeñas y africanas a través de mis investigaciones sobre las guajiras. En cuatro continentes el sentido de unirse en ritmo destacó más de cualquier nivel de técnica artísticamente. El placer de bailar, de participar, así hace que incrementa el deseo de aprender pasos y llamadas más sofisticados. El alumno no tiene que esperar gozar del baile. Esperé transmitir esta idea en mi clase y conferencia durante el laboratorio Claroscuros del arte pop contemporáneo español, porque es el objetivo principal que tengo para el flamenco.

Al tener a mi alcance los cilindros de cera en la Peña Juan Breva, me di cuenta de cuánto de mi trabajo se basaba en las grabaciones realizadas sobre esos objetos míticos. Había venido a España para compartir mi metodología. Gracias a la generosidad y entusiasmo de los organizadores del laboratorio y de la junta directiva de la peña, me encontré en presencia del mismo impulso que me había puesto en movimiento una década antes. Estuve enormemente agradecida de que me invitaran a formar parte del proyecto, porque estuve, por un momento, cayendo entre los pliegues de la historia del flamenco solo para regresar a mi punto de inicio: cilindros de cera.

7. Artistas, cómicos y flamenco

Gregorio Valderrama Zapata
Cantaor e investigador independiente
Miembro consiliario de la Peña Juan Breva
gregoriovalderrama@gmail.com

No hace mucho tiempo, mi compañero, amigo, artista, guitarrista flamenco y coreógrafo José Satorre y quien suscribe, tras reiteradas conversaciones flamencas con Deborah González Jurado en nuestra querida Peña Juan Breva de Málaga, fuimos invitados a participar en el Proyecto Claroscuros de jóvenes investigadores del arte pop contemporáneo español de la Universidad de Málaga, con el encargo de realizar una exposición sobre flamenco, hibridación, fusiones e influencias de este arte en otras disciplinas y su correspondencia inversa. Con anterioridad habíamos tenido el placer de conversar en numerosas ocasiones con Cristian Troisi y Deborah González en el laboratorio de "Músicas y rebeldes y fusiones flamencas", especialmente en una de las extensas charlas de intercambio en formato vídeo de Youtube, donde tratábamos acerca del posible origen del flamenco, su relación con el medio escénico, el casticismo pintoresco del género andaluz, la incorporación de "lo gitano" y su poder transformador aplicado de lleno al flamenco en todas sus vertientes: literarias, musicales y estéticas.

Acaecido el momento del Congreso Claroscuros, asistimos en primer lugar en calidad de público siempre que otras obligaciones ineludibles lo permitieron y, cuando llegó nuestro turno, en el ejercicio de ponentes, tuvimos la oportunidad primero de disertar sobre el mestizaje en el flamenco y más tarde, la de comunicar nuestra experiencia y conocimientos sobre esta especialidad tan singular, reflejando especialmente la diferencia entre el cante para bailar y el mismo para escuchar; variaciones interpretativas de una misma pieza en función al modo de presentarlo ante el público.

Una vez finalizado el proyecto, cuya finalidad esencial, a mi entender enfatizaba en la libertad del arte universal como fundamento imprescindible para la felicidad humana, intentaré resumir en cierta medida mi impresión de lo que experimenté de manera más cercana. Tras una sesión de exposiciones y ponencias heterogéneas en fondo y forma, de la que quisiera destacar la sensacional intervención de la profesora de flamenco en la Universidad de Emory (Atlanta, USA), y bailaora, Julie Galle Baggenstoss, la cual, haciendo gala de unas dotes artísticas y pedagógicas

extraordinarias, en quince minutos nos puso a todos los asistentes a bailar por bulerías con cierta dignidad —hemos asistido decía al principio— y disfrutado enormemente, de un encuentro de personas, conceptos e ideas que en un momento determinado vinieron a fundirse en torno a una exquisita y españolísima paella de arroz, degustada al aire libre en un bello jardín bajo un delicioso, precioso y soleado día de diciembre malagueño.

¿Habrá algo más mestizo, heterogéneo, interactivo y cómplice que ese grupo de gente sensible a las sensaciones, cerveza fresquita, un fandango, unas bellísimas poses de baile por bulerías y una deliciosa paella?

A modo de reflexión sobre conclusiones generales vistas desde el mundo flamenco, puedo decir que el flamenco es un arte que siempre suma, venga de donde venga; es omnívoro y los artistas se impregnan de todo lo externo que “les llega al alma”: La sabiduría, el placer, el miedo, el sufrimiento y el dolor acumulado por los seres humanos desde hace muchas generaciones no son hojas secas que se lleva la corriente y desde este universo de sentimientos todo se cataliza, se transforma y se asume como propio. La experiencia vivida durante miles de años por multitud de seres humanos va depositando su huella en la cuenca baja del río del vivir y el morir, generando un vastísimo y singular sedimento, donde beberán todas las generaciones que vendrán después.

Así lo resume esta letra de soleá muy conocida por los flamencos de este pueblo anónimo que ha vivido tantas y tantas vidas y sabe muy bien que el arte, como el campo, no tiene ni puertas ni llave:

*Compañera, no regañes;
Compañerita, no regañes,
recoge la capachita
que el campo no tiene llave.*

No, el campo no tiene llave, ni los animales en su natural libres distinguen alambradas ni carteles de propiedad privada; los pájaros no conocen linderos, ni fronteras, ni policías o religiones que pongan cerco a la libertad de volar, de vivir, de sentir en la cara el aire fresco que arrastran las nubes, que tampoco entienden de grilletes ni calabozos negros. La música, la cultura, la inteligencia y los sentimientos obedecen a las mismas leyes.

El arte es intrínsecamente libre, promiscuo, adúltero, cómplice, transgresor, social y mestizo. Es el resultado de la hibridación de los sentimientos que se dejaron cautivar por los corazones bohemios de los que sueñan y viven sin otra frontera que la de ejercer su pasión en la libertad de los sentidos, del embrujo de una melodía que, cual tenue bruma flota sobre el brillo dorado de un reluciente mar malagueño, mientras una barquilla se mece al pausado vaivén de las olas.

Juego híbrido escénico: teatro, poesía y flamenco, definen perfectamente lo jondo desde lo más profundo de su existencia. Desde la variopinta etnicidad de sus raíces, hasta el escenario policromado de los cafés cantantes que lo vieron nacer, todo el universo escénico del arte andaluz es fruto de un continuo trasvase, un mercadillo de flores exóticas que enamoran a quien las mira o las huele.

La época del flamenco y los cafés cantantes define perfectamente, como la trasgresión se convierte en elemento imprescindible para favorecer la aparición de nuevas modalidades, tal fue el caso del fado en Portugal, el tango en Argentina, el jazz o el blues en USA o el flamenco en Andalucía.

En toda España, por lo general, los cafés, fueron un lugar de encuentro social donde parte del pueblo ocupaba su tiempo de recreo en cualquier divertimento en tanto que debatía sobre asuntos diversos: amoríos, torería, política, literatura, teatro, juegos o cualquier otro asunto propio de su momento al calor de alguna cañita o un vinillo; sin olvidar, que la más sustanciosa actividad en estos establecimientos fue el juego clandestino.

Así es, las timbas o partidas ilegales hacían circular mucho dinero y como sabemos, tras el dinero fácil se organizaba todo un entramado del frecuentemente canallesco mundo de la noche.

La asociación explosiva de juego, dinero, alcohol y amores prohibidos, generó bastantes noticias en la prensa y no precisamente buenas. Con demasiada frecuencia se producían escándalos de toda índole, riñas, robos, heridos, incluso muertes que llevaron en ocasiones al cierre de estos locales.

Este tipo de establecimientos ofrecían una variopinta colección de actividades públicas que no discriminaba entre tipos de representaciones teatrales, zarzuelas, bailes eróticos, de máscaras, de carnaval, monólogos, ejercicios de magia, juegos malabares, contorsionistas, doma de animales, solos instrumentales, canciones picantes, novilladas y, por supuesto cante andaluz, etc.

Estos escenarios de confraternidad con otras disciplinas propiciaron la consolidación del género, facilitaron la interacción con otras estéticas beneficiando con ello la creación de un repertorio variado, extenso y específico, una expresión y una coreografía absolutamente definida sobre la idea estereotipada de lo flamenco.

En ese ambiente, se propiciaban las diversiones extra-formales, entre las que destacaban las señoritas de compañía y otros personajes que se prestaban a hacer más agradable la vida al más fácil de engañar (el payo), o al poseedor del bolsillo más generoso, —que en incontables ocasiones celebraba su suerte con cante y baile al más puro estilo de la tierra—, y al que se le solía referir con el calificativo de «señorito», sólo por ser quien manejaba los *parneses*.

Si la música tradicional que arrastramos en nuestra Andalucía venía siendo fruto de una antigua y singularísima mezcla, la convivencia plural en estos locales proporcionó aún más esencia y colorido al nuevo género que crecía a peso de acumular sabiduría, experiencia y fatigas.

Con todas sus connotaciones negativas y positivas, se puede afirmar que no existiría el flamenco sin los citados cafés cantantes, responsables del mestizaje que engrandece al tiempo que enriquece este universo de sentimientos que es el flamenco universalmente reconocido por su conjunto de valores artísticos.

Desde la Peña Juan Brea y en nombre de su presidente don Luís Luque del Río, nuestro guitarrista Pepe Satorre y yo mismo, Gregorio Valderrama, agradecemos el espacio otorgado al flamenco en este tipo de proyecto de investigación ecléctico en artes por el Proyecto Claroscuros de jóvenes investigadores, a todos sus integrantes, investigadores y artistas, de tan variadas disciplinas, y al enriquecimiento que ello ha promovido en las ciudades de Málaga y Torremolinos y sus actores culturales.

Igualmente, extendiendo nuestro agradecimiento a todo el equipo del Proyecto Claroscuros de Estudios Culturales de temáticas españolas, tan diversas y poco aún estudiadas.

En Málaga a 27 de mayo de 2024.

8. Sociedad de Blues de Málaga

Javier Martín Aguilar
Expresidente y fundador
Músico bajista profesional
javiermartinaguilar4@gmail.com

La Sociedad de Blues de Málaga lleva en sus estatutos la divulgación y defensa de un género centenario. Bajo esta premisa, en sus diez años de existencia, ha proyectado eventos y participado con diferentes instituciones malagueñas; aún no lo había hecho con la UMA. Formar parte del Proyecto Claroscuros ha sido en todo punto interesante, no solo por el formato de inclusión de los artistas locales en el mismo, sino por el contenido de intercambios con los investigadores, que dieron lugar a una enriquecedora oferta de actividades, que han quedado incluidas entre las que la Sociedad ha realizado durante todo el año 2023 para celebrar sus primera década de existencia.

Un número no desdeñable de reuniones y no pocas acaloradas discusiones con la IP de este proyecto y varios de sus miembros, compusieron la fase previa de intercambios de ajustes para aunar visiones entre nuestro quehacer artístico y el de la investigación... Algunos de los encuentros presenciales de nuestra inclusión en el proyecto como músicos e intérpretes de blues los mantuvimos en la residencia universitaria Jiménez Fraud en Portada Alta, en el restaurante El Martinete en avenida Carlos Haya, en el club noctámbulo La Polivalente, en la terraza del Hotel Alcazaba Premium; más una reunión-almuerzo en el Chiringuito Gutiérrez del Paseo Marítimo Antonio Banderas de Málaga. También participamos en varias reuniones telemáticas, algunas de las cuales algunos fragmentos han quedado grabados⁶⁸.

En esta fase previa, y otras conversaciones que mantuvimos ya a solas los artistas, socios y amigos de nuestra Sociedad, fuimos pergeñando la materialización de la propuesta que nos hacía Claroscuros de conferencia musicada y posterior mesa redonda. Sin duda, la experiencia ha cubierto con creces una buena parte de nuestro sentido estatutario de difusión y defensa del

⁶⁸ Vídeos-laboratorios con la Sociedad de Blues de Málaga en los que se entrevista a su presidente y se profundiza en las dinámicas artísticas, tanto en los lugares de exhibición de blues como en los cachés de los artistas, la conformación de las composiciones (dúos, tríos, cuartetos), el movimiento asociativo del blues en España, los gustos musicales de los bluesmen, la cuestión de si se puede considerar esta manifestación artística una aculturación o parte del sustrato cultural ya genuino en Andalucía, etc. "1/3 Javi Martín. Sociedad de Blues de Málaga": <https://www.youtube.com/watch?v=-LW6jqxGttU>; "2/3 Javi Martín. Sociedad de Blues de Málaga": <https://www.youtube.com/watch?v=ZMJjjFU81Q>; "3/3 Javi Martín. Sociedad de Blues de Málaga": https://www.youtube.com/watch?v=N050uloq_g. [última consulta 07/06/2024] [Nota de la editora DGJ]

blues. No solo a un nivel divulgativo sino también reivindicativo del movimiento asociativo local y nacional, creemos haber salido reforzados.

En este contexto de intervención en la agenda cultural universitaria, nuestra Sociedad de Blues optó con un equipo de garantía. Como agente nuclear estuvo Manuel López Poy, periodista, escritor, guionista y erudito del género. Con su maestría habitual, Manuel roció un sinfín de datos históricos y anécdotas en una conferencia titulada “Camino a la libertad: La historia social del blues”. El relato tuvo el apoyo musical de Fernando Beiztegui (guitarra y voz) y de Suzette Moncrief (voz), y se fueron desgranando temas musicales clásicos, sincronizados con las épocas que se iban comentando durante la conferencia. Ya en la mesa redonda participaron dos grandes periodistas culturales de la ciudad: Sandra Pedraja y Manuel Bellido.

Con esta magnífica reunión se pudo desarrollar una charla amena entre los ponentes, los investigadores de Claroscuros y el público, que giró en torno a recovecos poco conocidos de este inigualable género musical, patrimonio inmaterial y, sin ninguna duda, banda sonora de la historia de los Estados Unidos.

En nombre de la Sociedad de Blues de Málaga, deseo dejar constancia en estas líneas de nuestro aprecio sincero por esta experiencia tan positiva, la cual nos ha brindado la oportunidad de, al fin, estrenar un nuevo canal de difusión como es el universitario y a la vez iniciar otros formatos posibles para nuestro género; todo en un contexto cuya iniciativa aplaudimos unánimemente.

9. De la plantación al gueto: Un viaje por la historia del blues

Manuel López Poy
Escritor especializado en cine y música
manololopezpoy@gmail.com

Sumario

1. Los orígenes
2. El nacimiento del blues original
3. La época de esplendor
4. Esquema de la conferencia musicalizada “De la plantación al gueto: Un viaje por la historia del blues”
5. Fotografía de la sesión de blues para el laboratorio “Músicas y Rebeldes”

1. Los orígenes

La prehistoria del blues podemos situarla en agosto de 1619, cuando un buque ancla en Jamestown, Virginia, por entonces colonia británica, y cambia 19 esclavos africanos, capturados a un barco negrero portugués, por provisiones que le permitan continuar su viaje. Era el comienzo de la trata masiva de esclavos con destino a aquella parte del nuevo mundo. Los esclavos africanos fueron hacinados en barracones y obligados a trabajar en condiciones infrahumanas en las plantaciones de algodón y tabaco, que suponían la base potencia económica de los estados del sur. Recibían un trato peor que el ganado. No podían casarse, ni tener vivienda propia y eran vendidos y comprados, separando a padres de hijos, como mercancías.

El 4 de julio de 1776 se declara la independencia Estados Unidos y se aprueba la Primera Declaración de los Derechos del Hombre, unos derechos que no alcanzaron a los esclavos. El propio Thomas Jefferson, padre de la carta de derechos humanos, tenía esclavos y mantuvo relaciones con una esclava mulata con la que tuvo varios hijos que él jamás reconoció. Desde primeros tiempos, la independencia trajo sensibles diferencias en la situación esclavos en los estados

del norte y sur, que desembocarían en guerra civil. Se enfrentaban dos formas de sociedad: la industrial y moderna del Norte y la rural y aristocrática del Sur, divididas por la línea Mason-Dixon. Esa línea separaba la esclavitud de la libertad, que muchos afroamericanos del sur trataban de alcanzar huyendo a través del Underground Railroad, una red de fugas en la que destacó especialmente Harriet Tubman, conocida como la Moisés de los Esclavos.

En 1860 Abraham Lincoln gana elecciones y un año después comienza la Guerra de Secesión, un enfrentamiento de dos tipos de sociedad y modelos económicos, en el que la principal excusa fue la liberación de los esclavos. En los primeros momentos de la guerra, a los soldados afroamericanos se les asignaron servicios sin armas. Al final, 180.000 soldados negros se unieron al ejército unionista y contribuyeron a cambiar el curso de la guerra, sobre todo tras la batalla de Bull Run, en que murieron más de 10.000 soldados del ejército del norte. La abolición de la esclavitud en 1863, en plena guerra, no tiene consecuencias reales inmediatas para la mayoría de la población negra. El fin de la guerra trajo la libertad, pero únicamente en un plano teórico.

Tras el conflicto, dio comienzo un éxodo hacia el Norte que se prolongaría a lo largo de todo el siglo siguiente. Los antiguos esclavos huyeron en masa de la segregación racial y de la violencia del Ku Klux Klan. El mejor ejemplo de la segregación fueron las leyes *Jim Crow*, que recortaban derechos concedidos a los negros tras la guerra de Secesión: Por ejemplo, la Constitución del estado de Mississippi negaba el voto a los negros y les prohibía que saliesen a la calle después de la puesta de sol. El nombre de *Jim Crow* viene de un personaje propio de los espectáculos minstrels, en los que los artistas blancos se tiznaban la cara de negro para burlarse del naciente folclore afroamericano.

Ese ambiente de opresión propicia el nacimiento de una forma de expresión propia de los negros: el blues surge de una mezcla de músicas nacidas en los tres ámbitos de su existencia: el trabajo, la religión y la diversión. En el ámbito del trabajo surgen los *work songs* y *field hollers*, dos tipos de canto con llamada-respuesta, que están en la base primaria de los blues. El binomio religión y música produce dos estilos: el espiritual, una adaptación hecha por los negros de los himnos religiosos de los blancos, y el gospel, un sincretismo entre el animismo africano y la religión europea. Finalmente, el ámbito de la diversión crea, alrededor de los campos de trabajo, garitos donde imperan los tipos duros, la música, el alcohol de pésima calidad y la prostitución. Son los *barrelhouses*, *honky tonks* y *juke joints*.

El otro lugar de esparcimiento habitual eran las fiestas campestres para celebrar la recogida de las cosechas, las bodas o cualquier otro acontecimiento social, amenizados por músicos que practicaban un rudimentario folclore en el que, una vez más se volvían a mezclar las músicas de origen negro y blanco. Uno de los principales laboratorios donde todos esos ritmos convergieron en el blues fue la

Dockery Farm, una hacienda en el corazón del Delta del Mississippi, donde coincidieron pioneros del blues como la familia Chattmon, de donde surgieron los Mississippi Sheiks, una de las primeras y más populares bandas de este género, o míticos bluesmen fundacionales como Tommy Johnson o Charley Patton.

2. El nacimiento del blues original

En 1903, William Christopher Handy, un director de orquesta afroamericano, descubrió el blues mientras esperaba el tren en un apeadero escuchando la música de un chico negro con una guitarra. Nueve años después compuso la primera partitura de blues y está considerado oficialmente el padre de esta música. En las dos primeras décadas del siglo XX se populariza la figura de los bluesmen que, a pesar de la precariedad de sus vidas, eran los hombres más libres entre los negros, moviéndose siempre en busca de nuevos locales, pueblos, experiencias y canciones. Eran tipos sin ataduras que vivían según la ley del péndulo: los buenos momentos se alternaban con las temporadas difíciles, en un permanente viaje que comenzaba en el Sur, en Nueva Orleans, en su barrio chino Storyville, y que solía terminar en las calles de Chicago, Detroit o Nueva York.

Los descendientes de los esclavos estaban condenados a ser ciudadanos de segunda. La marginación y la represión hacen que la población negra se convierta en inquilina habitual de comisarías y centros penitenciarios. Muchos bluesmen pasaron por la cárcel: Son House, Bukka White, Willie Dixon a Leadbelly, de quién cuenta la leyenda que consiguió la libertad después de cantar para el gobernador del estado cuando visitaba la cárcel, cuando Fred y Alan Lomax lo grabaron para la Biblioteca del Congreso. El mundo del delito es ya una referencia constante en los primeros blues como los de Blind Blake.

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial, aumenta de la necesidad de mano de obra en las fábricas del norte y se produce una nueva migración masiva sur-norte. Después de la guerra viene lo que se conoce como la época dorada del blues, con una riada humana hacia el norte donde fábricas como la Ford de Detroit están creando las primeras cadenas de montaje. Ese éxodo es el símbolo de la búsqueda de la libertad y la oportunidad de una nueva vida. Se calcula que entre 1915 y 1970, más de 5 millones de afroamericanos del sur se trasladaron a las zonas industriales del norte. En las cabañas de las plantaciones, las iglesias o los *juke joints*, se extendió una consigna: el viaje al norte es la esperanza de los negros.

En los años 20 se produce la explosión del Blues Clásico, que comienza en 1920 con la grabación de *Crazy Blues*, el primer disco del género, interpretado por Mamie Smith. Las grandes estrellas de este movimiento fueron mujeres como Bessie Smith, Ma Rainey, Victoria Spivey o Lucille Bogan. En un ámbito machista, las mujeres tenían el tradicional papel secundario, con una condición de doble marginación: por raza y género. Sin embargo, las cantantes negras son decisivas a

la hora de abrir el blues a nuevas capas sociales. Y entonces llegó la crisis, la Gran depresión de 1929. Tras el *crack* de Wall Street, y durante más de un lustro, la pobreza, la marginación sacudieron los Estados Unidos. La industria discográfica prácticamente desapareció y fue el final del éxito de los “race records”.

Se anuncia una nueva era para el blues. Los viejos bluesmen han comenzado a desaparecer, decepcionados por la falta de éxito o por fallecimiento, como Robert Johnson, muerto en 1938. Encarna como nadie la leyenda del blues y sus esencias a pesar de que solo grabó 38 canciones, base del blues moderno y que es toda una leyenda / pacto con el diablo / asesinado en un garito por un marido celoso. En el norte crecen sin parar los guetos negros urbanos. El South Side, el barrio negro del sur de la ciudad de Chicago albergaba en los años 30 a más de un cuarto de millón de personas, hacinadas y acosadas por la miseria. Y fue en estos barrios donde los bluesmen que llegaron del sur crearon un nuevo estilo. El sonido se electrificó y las letras de las canciones comenzaron a expresar nuevas realidades.

Una de las primeras en triunfar en Chicago es Memphis Minnie, en competencia con Big Bill Broonzy, que fue precisamente uno de los protagonistas de un hecho histórico: la puesta de largo del blues y la música afroamericana. En la Navidad de 1938 se celebra en el Carnegie Hall de Nueva York el festival *From Spirituals to Swing* en beneficio de la República española. En este evento intervendrán figuras como Sister Rosseta Tharpe, considerada la madrina del rock & roll, o el dúo de Sonny Terry y Brownie McGee, que fueron los que pasaron el testigo del blues tradicional a las nuevas figuras del folk y el rock como Bob Dylan.

3. La época de esplendor

El final de la Segunda Guerra Mundial supone la desmovilización de muchos afroamericanos que se vieron de nuevo relegados en el mercado laboral, con la consiguiente proliferación de nuevos conflictos raciales. La posguerra trae la consolidación definitiva del nuevo blues, el blues urbano, sobre todo a raíz de la creación de la discográfica Chess Records, principal semillero de lo que se conocerá a partir de entonces como el Chicago Blues, que será protagonizado por los grandes mitos, como Muddy Waters, Willie Dixon, Koko Taylor, Buddy Guy, Sonny Boy Williamson II o Howlin' Wolf. El Blues de Chicago acaba desembarcando en Europa con el American Folk Blues Festival por primera vez en 1962 y por última en 1972 para asombro de unos jóvenes músicos británicos, entre los que figuran The Beatles, Rolling Stones o The Animals, que alumbrarán una nueva etapa de la música... no en vano fue Muddy Waters aquel que dijo que el blues tuvo un hijo y le llamaron rock & roll.

Pero en casa las cosas no van bien para el pueblo del blues, para los afroamericanos. En Alabama la ley dictaba que si un negro iba sentado en un bus y un blanco quería el asiento, debía levantarse para que se sentara. El 1 de diciembre

de 1955, Rosa Parks rehusó dar ese asiento y comenzó un boicot que fue dirigido por Martin Luther King y duró más de un año. Ese boicot logró crear un nexo de unión en la lucha de los afroamericanos, y de una buena parte de la población blanca, para acabar con la segregación. En 1954, el Tribunal Supremo declara ilegal la segregación escolar y en 1956 la Corte Suprema declaró inconstitucionales las leyes locales segregacionistas. En 1960 comienzan las "freedom rides", las marchas por la libertad, en las que participan juntos blancos y negros, por primera vez de forma masiva. El 28 de agosto de 1963 estas marchas culminan en Washington con una concentración en la que Martin Luther King pronunció su famoso discurso: *"Yo tengo un sueño: que mis cuatro hijos pequeños vivirán un día en una nación donde no serán juzgados por el color de su piel sino por el contenido de su carácter"*. Luther King fue asesinado seis años después.

Como reacción en 1967, se celebra en Newark la primera Conferencia del Black Power. Después del denominado "verano caliente", con estallidos sociales en más de sesenta guetos de ciudades norteamericanas. Son los años del soul y su predicador, James Brown y los suyos están gritando "Soy negro y estoy orgulloso de serlo". En 1966 Huey Newton y Bobby Seale fundan el partido de los Panteras Negras y reivindican la acción directa y violenta contra la policía y el estado blanco. Reclaman que se cumplan las promesas que se les hicieron a sus antepasados cuando se proclamó la abolición de la esclavitud. Los jóvenes, negros y blancos, están ahora más preocupados por la protesta contra la Guerra del Vietnam.

Los tiempos, como diría Bob Dylan, están cambiando a pasos agigantados y mientras en Estados Unidos el soul y el funk se imponen, el viejo blues se refugia en Europa, sobre todo en Inglaterra donde se genera un nuevo movimiento con aquella generación que creció junto a los Rolling y los Beatles y músicos como Yardbirds o The Animals, pero sobre todo John Mayall y sus Bluesbreakers, responsables de que el blues creado por los negros norteamericanos cobrase una dimensión mundial gracias a devotos de los viejos maestros, como el señor Eric Clapton, el famoso Manolenta, que acabaría rindiendo un homenaje tras otro a aquel gigante que pactó con el diablo en un cruce de caminos medio siglo antes.

En los años 70, los afroamericanos crean una cultura bastante alejada en las formas de aquel viejo sur en el que imperaba el analfabetismo, la miseria y el racismo... pero la marginación ha adoptado también nuevas formas. En 1978, Sugarhill Gang graban Rapper's Delight, considerado el primer disco de rap, bisnieto del blues. Es el nuevo ritmo de los guetos, heredero de las músicas de las plantaciones. En 2007 el rapero Grandmaster Flash participó en el Rock & Roll Hall of Fame. El rap entra por la puerta grande en la historia de la música en el mismo año que Barak Obama comienza su andadura hacia la Casa Blanca.

Pero sucesos como el Huracán Katrina y las inundaciones de Nueva Orleans, ciudad-templo de las músicas afroamericanas, volvieron a poner de relieve la

situación de marginación en la que vive todavía buena parte de la población negra en los Estados Unidos. Aún hay racismo en EEUU, como lo prueba el hecho de que los trabajadores negros cobran por los mismos trabajos sueldos inferiores a los blancos, la tasa de fracaso escolar es más del doble y más del 40% de los prisioneros en el corredor de la muerte son afroamericanos. Pero en las calles, una nueva generación de afroamericanos canta y baila músicas herederas del blues, aquella música que empezó hace más de cien años en unas cabañas de antiguos esclavos y que se ha extendido hasta el último rincón del mundo.

4. Esquema de la conferencia musicalizada “De la plantación al gueto: Un viaje por la historia del blues”⁶⁹

Las canciones sugeridas pertenecen a una idea genérica y se usan a modo de ejemplo.... pueden ser perfectamente sustituidas por otras, a gusto del intérprete. Lo importante es que ilustren ese momento musical.

- a) Presentación oral
- b) Tema de apertura: Blues clásico
- c) Primeros esclavos / La vida en las plantaciones / Guerra independencia / Work songs / Field hollers / Gospel y espirituales / primeros bluesman – Dockery Farm: “I´m going home” (Charlie Patton)
- d) Músicos ambulantes rurales / WC Handy Tutwiler bautismo blues / Los años 20 y el Classic Blues / El protagonismo de las mujeres en la popularización del blues. “Go Down Moses”, gospel anónimo en honor a la liberadora de esclavos Harriet Tubman.
- e) La Gran Depresión / Aparición del mito del bluesman errante y vividor, el pacto con el diablo. “Come on in my kitchen” (R. Johnson)

⁶⁹ El texto de este capítulo fue elaborado por Manuel López Poy en respuesta a una invitación del Proyecto Claroscuros a la Sociedad de Blues de Málaga para la que la Sociedad elaboró una conferencia musicalizada. Los integrantes de la sesión resultante participaron en el laboratorio “Músicas y rebeldes”, celebrado el miércoles 13 de diciembre de 2023 en el Palacio de Congresos de Torremolinos. Participaron algunos de los miembros de esta Sociedad de Blues malagueña, como son Javier Martín Aguilar, Suzette Moncrief y la columnista cultural Sandra Pedraja Calderón, además de otros músicos y expertos que acudieron desde distintas geografías expresamente tales como Manuel López Poy y Manuel Bellido, escritor y periodista respectivamente; y Fernando Beiztegui, guitarrista y cantante de blues. La investigación la realizaron de forma autónoma estos ponentes y la organización de todo el *show* y la logística la Sociedad de Blues de Málaga. Al encuentro asistieron, movidos suponemos por la curiosidad, todos los profesores e investigadores provenientes de Estados Unidos de América que habían acudido al evento. Otros asistentes fueron público y gentes del mundo del arte de Torremolinos, como el también músico Paco Vílchez [Nota de la editora, DGJ]

- f) El Viaje hacia el norte / Memphis Jug band / Chicago como objetivo / La puesta de largo de la música afroamericana en el Carnegie Hall: “This train” (Big Bill Broonzy)
- g) Chicago: el blues se moderniza, se electrifica y se hace urbano para proyectarse a todo el mundo / años 50 surge un nuevo tipo de negro que se aleja del blues y abraza rythm & blues, el funk y el soul / la lucha por los derechos civiles. “I´ve got my mojo working” (Muddy Watters)
- h) La aparición del rock & roll, los 60 y la recuperación del género a través del público blanco, el blues revival, el nacimiento del blues británico y la expansión del género por Europa: “Walking blues” (Eric Clapton-R. Johnson)
- i) La extensión mundial del blues, años 70 y 80, aparición de los nietos del blues (disco y hip-hop), el blues en España y Latinoamérica. Tema de despedida: “Crazy blues” (compuesto por Perry Bradford y cantado por Mamie Smith).

5. Fotografía de la sesión de blues para el laboratorio “Músicas y Rebeldes”



6. Bibliografía

- ANECHINA VALLET, Susana; LÓPEZ POY, Manuel. *Los días azules: ficciones del blues*. 66rpm Ediciones. 2012, 128 pp.
- COHN, Lawrence. *Solamente blues: la música y sus músicos*. Paidós Ibérica Ediciones. 1994, 432 pp.
- GIOIA, Ted. *Blues. La música del Delta de Mississippi*. Editorial Turner. 2018, 568 pp. Traducción al español de Mariano Peyrou.
- HERZHAFT, Gérard. *La grande encyclopédie du blues*. Editorial Fayard. 1997. 450 pp.
- JURADO, Miquel; LÓPEZ POY, Manuel. *En busca del Blues: Todo Blues*. Editorial Ma Non Troppo. 2021, 752 pp.
- LÓPEZ POY, Manuel. *Camino a la libertad: historia social del blues*. Editorial Bad Music Blues. 2009, 198 pp.
- LÓPEZ POY, Manuel. *Rockabilly*. Editorial Ma Non Troppo. 2016, 256 pp.
- LÓPEZ POY, Manuel. *Bob Dylan: Vida, canciones, compromiso, conciertos clave y discografía (Mitos del Rock & Roll)*. Redbook Ediciones. 2016, 240 pp.
- LÓPEZ POY, Manuel. *Todo Blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*. Editorial Ma Non Troppo. 2019, 400 pp.
- LÓPEZ POY, Manuel. *Rebeldes del rock. Una historia del rock contestatario*. Editorial Ma Non Troppo. 2021, 288 pp.
- LÓPEZ POY, Manuel; MARFÀ BRUGUERA, Pau. *Soul. La novela gráfica: Historia de la música popular negra que dominó una época*. Editorial Ma Non Troppo. 2023, 92pp.
- LÓPEZ POY, Manuel. *Elvis: El Hombre y el Mito*. Editorial Redbook. 2024, 224 pp.

10. *Bluesiana* y otros ámbitos mestizos. El largo camino a casa⁷⁰

Manuel Bellido Mora
Periodista cultural
manuelbellidom@gmail.com

Como intuyendo lo que se venía encima, Canned Heat tituló su quinto álbum con no poco atino *Future blues*. En 1970 esta banda norteamericana, con algunas gotas de sangre hispana en su formación, atravesaba por uno de sus mejores momentos. La influyente prensa musical de entonces, verdaderos prescriptores a la hora de que uno se decidiera por este disco y no por otro, semidioses cuyas opiniones y criterios iban a misa como dogmas de fe, no dudó en catalogar el sonido del grupo en ese espacio inconcreto sin límites claros situado entre el boogie rock y el blues tradicional convenientemente pasado por electricidad de alto voltaje.

Skip James, figura prominente del blues primitivo agrario, reinaba en su santoral por encima de otras deidades. Y casi con idéntica devoción trataban a Tommy Johnson, un tipo arraigado en el delta del Mississippi que los inspiró hasta el extremo de que uno de sus temas, *Canned Heat blues*, dio nombre a la banda de Bon “The bear” Hite y compañía.

En su repertorio era fácil detectar la médula negra. Pero ellos, que inicialmente eran 5 componentes con base en Los Ángeles, añadieron otras semillas a la siembra. En adelante, apenas alterarían una fórmula, todavía hoy incandescente, que les funcionó muy bien. Y que terminaría por proporcionarles reputación, y rango, de viejos sabios de la tribu. Como el tiempo es insobornable y no entiende de fantasiosos caprichos tipo Dorian Gray, ancianos ya lo son. Pero, aparte achaques físicos, esto, lo de la decrepitud, no lo toman como un desdoro. Siguen la senda de sus admirados patriarcas del blues que nunca dejaron de tocar, sin pensar ni un solo minuto en la retirada.

⁷⁰ *Bluesiana* es parte el título de un álbum del eminente Dr. John. Entiendo que se trata de un juego de palabras al entretejer “Blues” y Louisiana”, ésta última, una de las tierra originarias de este estilo musical. Les dejo aquí como tema de fondo el link a la versión de uno de los temas, *Bluesiana Triangle* (Art Blakey/Dr. John/David “Fethead” Newman)-For All We Know. Disponible en DIFUORI Canale: <https://www.youtube.com/watch?v=C-0uow4O5pc> [última consulta 26 de noviembre 2024]. Para la elaboración de este texto he utilizado como fuente exclusiva las obras musicales que menciono y mis propios conocimientos sobre el tema.

Continúan pocos, los que han logrado sobrevivir, porque la mayoría de ellos cerró el pico para siempre hace ya unas cuantas temporadas. Solo uno sigue activo, aunque no en pie. Es Fito de la Parra, al que su apellido báquico parece ayudar a la hora de esquivar el acoso del reloj. De ese verdor se beneficia. Pero, cabe preguntar aquí ¿el blues que todos estos años han llevado por bandera, ha envejecido a la par que se arrugaba la piel y progresivamente se iba apagando el fulgor de estas antiguas luminarias? ¿O por el contrario, permanece ahí, intacto, ajeno a todo? Ambos fenómenos son posibles, la juventud y la decadencia a la par en un género, digamos, sin edad. Sin embargo, no hay en él hibernación que lo exima de avances. Actualmente, hay atrevidos instrumentistas que han metido el hip hop y el rap en el viejo crisol.

En el disco antes mencionado, que es un extraordinario ejemplo de la genial habilidad de estos californianos para sacar ramificaciones al blues sin arriesgar demasiado, sabían delimitar muy bien en qué terreno se movían:

- *“Quién te dirá tu futuro, no puedo contar mi pasado. Parece que cada minuto, Señor, va a ser el último”.*

En este párrafo inicial de *Future blues* está condensada la esencia de este género intemporal. Otras personas prefieren aplicarle el término atemporal, que da la sensación de ser más fiable y duradero. Pocas diferencias semánticas hay entre ambos. Los dos vienen a expresar lo mismo. Pero entre esos dos extremos, el origen y el porvenir, persiste el enigma. Es más o menos igual de misterioso que el arcano del flamenco. Es insondable el magma de su fundación.

Eso sí, ya que hablamos de sus inciertos orígenes, en una cuestión sí parece haber avenencia entre quienes han dedicado tiempo a averiguar tan crípticos ancestros. El blues fue promiscuo desde el principio.

El canto de los esclavos africanos con sus remotas raíces tribales, se fue aclimatando a su nuevo territorio, que resultó ser eminentemente rural, incorporando en este proceso todo lo que encontró, desde instrumentos, algunos muy rudimentarios inventados para acompañar, hasta leyendas orales que adaptaron como textos.

En cierto modo, no hubo un solo flujo en la formación del blues. Su capacidad para evolucionar siempre ha estado sujeta a sucesivos cruces, o roces, con otros ritmos, lo que viene a revitalizarlo a cada paso. Pero como dice la canción de Canned Heat, el blues no puede desvelar el secreto de su pasado, aunque esté escrito. No puede contar su pasado, pero tampoco en él se puede vislumbrar el futuro. Y esta es una agobiante sensación, la de no poseer certeza absoluta, ni relativa, de lo que le aguarda. De ahí que en realidad lo único que importa sea salir a tocar cada noche, en todos esos escenarios, en esos garitos donde parece que

cada minuto, Señor, va a ser el último, como asegura Canned Heat en tan esclarecedora canción.

No obstante, juguemos al futuro, sin miedo. ¿Cómo sonará el blues entonces en un universo global? Da vértigo pensarlo. Puede que sea irreconocible tal como ahora lo concebimos. O sencillamente termine disolviéndose en dios sabe qué sonoridades, para dar paso a otra cosa aún desconocida. Cuando llegue ese momento, el blues será materia de arqueólogos de la música, investigadores y antropólogos que se harán seguramente la misma consideración que Canned Heat: “no puedo contar mi pasado”.

A esos mismos especialistas corresponderá descifrar otras preguntas pendientes, como la procedencia bastarda, impura del blues. Y también el hecho de que nunca pasara de ser, en su esencia primitiva, algo minoritario vinculado a capas desfavorecidas de la población. El blues para esa gente que lo amamantó, fue el vehículo para trasladar sus tristezas y necesidades. Enunciaban historias, así en el terreno laboral como en el sentimental, con hombres invariablemente. En su mayoría, eran voces masculinas las que han llegado hasta nosotros, casi siempre eran bluesmen que descargaban sus desahogos amorosos en la mujer, dejando ahí también una profunda veta machista.

La electrificación lo abrió a públicos más amplios, sin llegar nunca a desbordarse en audiencias masivas. No es necesario repetir aquí que nunca le rondó el éxito apabullante. De hecho, muchos de ellos fueron ignorados en su propio país. En cambio, hoy triunfan a lo grande las denominadas músicas urbanas, casi todas ellas de procedencia latinoamericana, donde también es posible encontrar partículas de una herencia compartida: la de las sonoridades negras en una incesante combinación con ritmos tradicionales. En el reguetón y en el trap flota la antigua voz del folclore, eso sí muy transformada.

Si antes, en la etapa álgida del rocanrol y del blues, su difusión dependía básicamente de emisoras radiofónicas, ahora las redes sociales multiplican la promoción de los géneros de moda. Pero es inútil establecer una comparación entre ambas expresiones artísticas. Las dos son músicas de extracción popular, pero con identidades muy opuestas. Representan edades diferentes. Públicos que nada tienen que ver entre sí. Además, es preferible no equiparar el impacto social a la calidad de lo que se ofrece, que no siempre es la deseable.

Empecemos por dejar sentado que la cantidad de personas que asiste a un concierto no está en relación directa con la música más o menos potable que allí se pueda estar escuchando. En la tremenda repercusión de algo, artístico o no, intervienen otros factores, no exclusivamente relacionados con la música. Hay espectáculos que se conciben como actos no estrictamente artísticos, es decir, son eventos a los que se acude por otras muchas razones, que pueden ir desde la

admiración desmedida por el cantante a simplemente por el simple hecho de formar parte de una celebración colectiva, de esas que, se dice, no hay que perderse. En estos casos, la rotundidad de las cifras por muy exageradas que estas sean no debe ser la única medida para calibrar las supuestas virtudes o cualidades de lo que se nos ofrece.

Esto mismo es aplicable a otros ámbitos de la cultura. Por regla general, el arrollador triunfo en taquilla no convierte automáticamente a una película floja y de poco fuste en una indiscutible obra maestra. No es mejor el largometraje más rentable que aquellos a los que se suele agrupar en el denominado cine de autor, que por término medio acostumbran a arrojar insatisfactorios resultados económicos, aunque, naturalmente, también en esto existen grandes salvedades. Hay naderías altamente rentables, bombazos comerciales con escasa chicha. Lo contrario también está a la orden del día. Hay títulos bendecidos por múltiples premios y alabanzas en festivales que resultan insoportables tostones.

Pero, ejem, ¿puede haber calidad contrastada en las creaciones que están destinadas a grandes audiencias? Claro que sí, esto está fuera de discusión. Partiendo del flamenco, Rosalía es capaz de cautivar a públicos muy heterogéneos. Y lo mismo ocurre con Miguel Poveda o, más tangencialmente, con C Tangana. En este sentido resulta oportuno recordar lo que viene ocurriendo con el flamenco, reservado por su complejidad y exigencias a unos pocos conocedores, ya introducidos de antemano en un arte escasamente accesible si no se tiene una mínima formación que te permita distinguir cada una de sus variedades estilísticas, los palos o ramificaciones de su frondoso árbol.

Luis Clemente lo llama arte amurallado, queriendo referirse con esta expresión no solo a la dificultad para introducirse en él hasta conocerlo plenamente, sino también a una especie de resistencia a dejar de ser cosa de pocos, de los aficionados cabales, que lo tienen como una posesión, como un patrimonio intransferible que no es posible compartir del todo.

Hay equivalencias entre la evolución del flamenco y la del blues. En cierto modo comparten muchas cosas. Sus orígenes, por ejemplo. El blues no deja de ser una música rural que tuvo sus ecos en las plantaciones, donde se cantaba a la vez que se llevaba a cabo la dura tarea de la cosecha.

Algo similar sucede con el flamenco, que también tiene esa misma raíz campesina. En Andalucía se ha cantado mucho en el campo, durante las faenas de recolección o de siembra. Pero no solamente en el campo.

En las herrerías, donde se fabricaban los utensilios para labrar la tierra, también era habitual que surgiera el duende al filo del yunque y del fuego. Aquellas eran voces a pelo que nos hablaban de penalidades del oficio o que se referían a

desigualdades sociales, a la pobreza y las injusticias, también a los despechos provocados por contrariedades sentimentales. De esta manera, estos cantes servían para canalizar desahogos y anhelos amorosos. El taller, el horno de la panadería incluso, estos oficios artesanales, vinieron a ser durante mucho tiempo la forja del flamenco. Una función, esta de arropar al artista y su creación, que más tarde se trasladaría a las peñas flamencas.

A diferencia del blues que se refugió en las iglesias, donde crepitó su llama espiritual, el cante jondo cundió a pleno pulmón en ventas, en cruces de caminos, en teatros también, porque estamos ante un arte nómada que se movió al compás de sus intérpretes. En cambio, el blues, que igualmente participaba de esta naturaleza ambulante, refulgió en los ceremoniales religiosos de la población negra.

En esto no nos parecemos tanto. El flamenco, por su esencia laica, se agrupa más en torno a una taberna que en el interior de una iglesia, exceptuando, claro está, las llamadas misas flamencas, que fueron ideadas específicamente para adaptarse a la liturgia cristiana, en un sentido evangélico y misional, por aquello de que en muchos casos se trataba de atraer a artistas que no eran muy católicos, precisamente.

El quejío del flamenco es el grito por la pérdida. El lamento del bluesmen viene a ser lo mismo. Es el profundo desgarró ante una realidad insatisfactoria. El sufrimiento, las fatigas del trabajo de sol a sol lo espolean. Pero también se atienden, en su dramatismo, al hecho de sentirse rechazados, víctimas de la segregación y de un endiablado sistema de clases sociales, donde los negros al igual que los jornaleros andaluces ocupaban el escalón más bajo.

Frente a esas circunstancias adversas, la música, ya sea flamenca o esencia de la negritud, se convirtió en una forma de liberación. Y así las cosas hay muchas formas de desfogue. La fiesta es una de ellas. Por eso hay cantes fiesteros, para dar esquinazo por unas horas de puro arrebato a las estrecheces de la miseria.

Pero todo esto no podía quedarse en reducto cultural, en cosa exclusiva de allegados. Que fueran personas ajenas al núcleo medular de ambas expresiones artísticas las que lo sacaran de esos guetos, dándole alas y ampliando así su público, es una semejanza más entre flamenco y blues. En Andalucía, esa labor de difusión la hicieron intelectuales, gente fascinada por la pureza de estos artistas no contaminados, de enorme profundidad en su decir, en su cantar. Félix Grande, Caballero Bonald, Juan José Téllez y Cristina Cruces destacan en esta tarea de ensanchar el camino.

En el caso del blues, fueron productores blancos los que se encargaron de airearlos y convertirlos en figuras internacionales que influyeron de forma

determinante en el curso del rocanrol. De grabar para pequeños sellos locales, muchos de estos artistas pasaron a compañías multinacionales con propietarios y accionistas de piel pálida, en su mayoría.

Atlantic Record y Chess Record, dos empresas netamente blancas, fundamentaron su éxito en las importantes ventas de bluesmen y músicos de jazz. En Gran Bretaña aún fue más notable esta masiva importación del talento racial de los afrodescendientes.

Muddy Waters, John Lee Hooker, Son House o Memphis Slim eran tratados como auténticos dioses, con veneración. En gran parte, fue el apoyo de las principales figuras del rock británico lo que contribuyó a la popularidad internacional de estos maestros de la música negra. De hecho, llegaron a ser más conocidos y admirados en Europa que en su propia patria gracias al entusiasta recibimiento que tuvieron en sus continuas giras por el viejo continente. Este fenómeno de rendida admiración a artistas foráneos también se dio en los círculos jazzísticos, en este caso más en Francia, país al que se mudaron muchos jazzmen yanquis, formando allí una verdadera colonia de americanos en París, con Miles Davis a la cabeza.

Es verdad que, en un principio, la juventud acomodada de Estados Unidos le daba de lado al blues, llevada por meros pero aplastantes prejuicios raciales. Pero no siempre fue así, ya que aunque fuera un sentimiento minoritario, una corriente aislada, hubo chavales universitarios que se saltaron las prohibiciones segregacionistas, acercándose sin ningún disimulo a locales donde se congregaban los artistas negros. La expresiva foto del saxofonista Big Jay McNeely contorsionándose en el escenario de un club de Atlanta en 1954 ante la mirada extasiada de varios espectadores blancos, es un documento irrefutable que nos habla de la tímida, pero temprana e imparable supresión de barreras sociales en el mundo de la música. El triunfo generalizado del rhythm and blues terminó por diluir cualquier frontera artificial levantada en el arte. Por no hablar aquí de la neurálgica tarea emprendida por Bob Dylan y otros adalides del folk rock que rociaron de blues sus primeros sonos. Le dieron carta de naturaleza, renovándolos, a los primitivos cantos del pueblo, tal y como los habían escuchado de Woody Guthrie y de Pete Seeger. Caminaban por la senda abierta por el etnomusicólogo Alan Lomax, bebieron de ese manantial, verdadero mapa del tesoro. En ese cruce de caminos, se robusteció su código genético en el que la mezcla de sonoridades no encontró inconvenientes, sino toda esa clase de alicientes que surgen entre quienes, siendo aparentemente contrarios, se atraen como si fueran campos magnéticos.

En este sentido, el papel de las sociedades del blues en todo esto es básico. Realizan un trabajo imprescindible para fortalecer la cadena de transmisión del blues entre distintas generaciones. Hay que verlas, me parece, como un necesario ejercicio de filantropía. Están dedicadas a la conservación y divulgación de estas músicas de raíz, con todas sus variantes, sin olvidar las fusiones y los caminos

abiertos por artistas de diversas culturas que comparten un mismo punto de encuentro a partir de los doce compases de este género, tan abierto por naturaleza a todo tipo de mestizajes.

Cumplen una indispensable función de preservación y estudio de algo que, si estrictamente no es residual, sí es una manifestación artística minoritaria frente a arrolladores fenómenos musicales ligados a los ritmos latinos y electrónicos. Y no es secundario por casualidad.

Cuando se forman las audiencias, y estas adquieren plenitud y arraigo, es en la edad de la adolescencia, en la primera juventud. Es este periodo de la vida el que marca las modas, y las fortalece. Entonces, acto seguido surge la pregunta incómoda, ¿por qué el rocanrol, que antes fue algo generalista y dominante en la cultura juvenil, también ahora ha devenido en algo menor, a veces irrelevante?

Pues porque la generación del rocanrol se ha hecho vieja. Ya no es influyente. Lo que priva en la actualidad es lo que se deriva de la gente nueva, la que ha implantado el gusto, no universal desde luego, pero sí bastante generalizado, por el reguetón, el trap y todas sus variantes que vienen de grandes áreas urbanas de Latinoamérica.

Llegado a este punto hay que asumir que el rock, como el blues, ya apenas pintan nada en la música actual, y mucho menos en las grandes corporaciones y en los repartos anuales de premios. Quedan, claro que sí, algunos reductos, contados festivales y revistas especializadas en esta temática. Poco más.

Y esto que digo puede observarse cada vez más acentuado en las salas de conciertos donde las actuaciones de las bandas rocanroleras, salvo raros casos, es ya algo que empieza a lindar con lo marginal. Además resulta un producto cultural envejecido en el sentido que la edad de sus practicantes empieza a rondar lo provectoro.

Esto no es una apreciación subjetiva. Es la constatación de una paulatina pérdida de influencia social, que no tiene vuelta de hoja. Es obvio que ante este panorama sombrío y desalentador llame poderosamente la atención el tirón innegable de algunas estrellas. Pero esto, tan clamoroso, es un puro espejismo. He aquí, pues, la palpitante cuestión.

¿Qué hace que sobre los macroconciertos de estos líderes parezca no pesar desgaste alguno? Es decir, Bruce Springsteen reserva cinco fechas de su gira en grandes estadios de Madrid y Barcelona y se queda corto. Adjudica otras dos a San Sebastián, ciudad muy de su gusto, y no da abasto. Pero, ojo. Hay una parte de esa gigantesca audiencia que se deja arrastrar por esto como una necesidad social más. En un tanto por ciento muy alto la dieta de estos fervientes seguidores del

Boss limitan su consumo de conciertos anual a este y poco más. Lo demás no le interesa.

Es un acto multitudinario al que no se puede faltar, como cuando viene Coldplay y también agota el taquillaje en un santiamén. U2 es otro ejemplo de este curioso comportamiento. Pero, en general, esta gente que abarrotan estadios ni compra discos habitualmente ni tiene una relación con el ceremonial del rock, cultivando cada semana la costumbre de acudir a algún concierto, más allá de los que están de moda.

Algunos de estos renombrados artistas, dioses de los estadios, se criaron escuchando viejas tonadas. En el inagotable repertorio The Rolling Stones y AC/DC, que convierten cada uno de sus conciertos en acontecimientos ante decenas de miles de personas de todas las edades, el blues no es algo proscrito. Está impregnado en el código genético de unas canciones que vienen tocando durante décadas.

Por ser tremendamente permeable, el blues ha acabado filtrándose en el cancionero popular. Bob Dylan, en sus primeras grabaciones, recurrió a la técnica de talkin' blues. Repetía de esta manera lo que había aprendido de sus mayores. Ese ingenio verbal acompañado de unos cuantos acordes le sirvió para canalizar su rabia contra los poderosos.

A The Doors le resultó útil para recrear el inquietante ambiente nocturno del álbum *L. A. Woman*. Es un arrastrado blues el que empapa “The cars hiss by mi window”, ese estremecedor relato de olas, coches, faros y mujeres frías en una oscura habitación. Hay algo en el tono vocal que emparenta esta composición con “Light blood, dark bleeding”, perteneciente a los sevillanos Smash en su primer disco de larga duración *Glorieta de los lotos*. Sobre una suave base acústica, Julio Matito nos va envolviendo con su voz cavernosa como si hubiera salido de las entrañas de una reunión clandestina con Leadbelly.

A modo de discípulos aventajados de los húmedos meandros del sur de Estados Unidos, no hubo manera de controlar el contagio, que se extendió por numerosos rincones del planeta. Está en los huesos de los hermanos Amador, en los vasos sanguíneos del Manglis, en el alma de Jesús de la Rosa, que meció a ritmo de blues el canto alegre del hombre que es como el sol.

Lo hallamos en el corazón de África, en los confines arenosos de espacios inexplorados al son del blues del desierto del tuareg Bombino, que cuando enchufó su guitarra al amplificador logró cerrar el círculo. A esa estirpe también pertenece Ali Farka Touré. Es un viaje de ida y vuelta el que así concluye. Una navegación entre dos continentes que abrió una asombrosa ruta musical, un abrazo entre culturas.

11. *The North Face* en el hip hop de Madrid: Apuntes teórico-metodológicos de una investigación en curso

Héctor Sanahuja Mesa
(UCM, Universidad Complutense de Madrid)
sanahujahector372@gmail.com

José Manrique Reyes
(CSIC, Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
josemanrique10@gmail.com

Sumario

Introducción

1. Teoría y metodología: De dónde partimos
 - 1.1. La vida social de los objetos
 - 1.2. Las subculturas y el estilo
 - 1.3. Problemas metodológicos y algunas soluciones
2. Algunos hallazgos: Rap, The North fase y grafiti en Madrid
3. Conclusiones

In some Gore-Tex and sweats, I make treks like I'm homeless
[Lauryn Hill, (1996), *Ready or not*]

Introducción

La marca de ropa *The North Face* (TNF) ocupa un lugar privilegiado en la historia del hip hop. Desde sus inicios en el Nueva York de los noventa y de la mano de la tecnología Gore-Tex⁷¹, se convirtió rápidamente en un símbolo cultural y, a partir de ella, se creó un universo que perdura hasta hoy día. Esta simbología sigue siendo desconocida para el público general e, incluso, para algunos integrantes del hip hop como subcultura. El objetivo del presente trabajo es analizar cómo una marca de

⁷¹ Marca utilizada para la fibra sintética comercializada por W.L Gore y Associates que asegura la impermeabilización y aislamiento térmico de las prendas de The North Face.

ropa técnica para montañistas se convirtió en un icono estético para el hip hop, el movimiento cultural más influyente de la actualidad (Alim, 2009, p. 105).

La relevancia de la moda en el hip hop ya ha sido destacada en anteriores investigaciones (Wilbekin, 2020; Lewis y Gray, 2013) e incluso se han dedicado trabajos e investigaciones a marcas concretas como Polo Ralph Lauren (Complex, 2018) por su relevancia cultural. En el caso de *The North Face* esa labor aún no se ha realizado⁷² en el ámbito académico. Para llevarla a cabo, el presente trabajo se apoyará en entrevistas en profundidad y grupos de discusión, tanto a especialistas como a usuarios de la marca vinculados al hip hop de Madrid y hará uso de fuentes secundarias como documentales, canciones y entrevistas. En esas fuentes reside la mayor parte de la información de una cultura poco estudiada en español como es el caso del hip hop. Que el trabajo esté centrado en la escena madrileña responde, principalmente, a que es el lugar donde más importancia e historia tiene la marca en el panorama nacional del hip hop. Como nos explicó MellowB1: «en base a todo lo que yo sé la movida empieza fuerte en Madrid. Insisto, yo soy de Barcelona y aquí en Barcelona era raro ver *North Face* antes de hace dos años, o sea, los veis evidentemente, pero raro».

Desde una perspectiva teórica, este ensayo se basa en dos corrientes y varios trabajos fundamentales: los estudios culturales de la Escuela de Birmingham, destacando las contribuciones de Hebdige (2004), Hall (1997) y Clarke, Hall, Jefferson y Roberts (2014) sobre el estilo en las subculturas; e incorpora las investigaciones de Appadurai (1991) y Kopytoff (1991) con su enfoque en la vida social de los objetos, que aplicaremos a nuestro caso de estudio: la marca *The North Face* (TNF) y su presencia en el rap y el grafiti de Madrid. El presente texto supone, hasta donde sabemos, el primer acercamiento empírico-académico al hip hop español y su estética, por lo que, a expensas de próximas publicaciones, se enfocará en explicar cómo estamos construyendo nuestra investigación, desde qué bases partimos y qué conclusiones preliminares hemos extraído.

1. Teoría y metodología: De dónde partimos

En este epígrafe abordaremos las perspectivas teóricas que han guiado el ensayo, destacando aquellas aportaciones más relevantes para nuestro objeto de estudio. Su objetivo no es el de realizar una síntesis detallada de cada perspectiva, sino, por usar las palabras de Hall, de demostrar las “ganancias teóricas”, que cada una de ellas ha supuesto. En el apartado metodológico se presenta el camino que

⁷² Con la excepción del trabajo de Luengo y Robos, *Never Stop Exploring* (2020), un libro de fotografías en el que se rastrea la historia de la marca y su relación con el grafiti y la cultura, casi inaccesible por su corta tirada, lo que lo ha convertido en un objeto de culto dentro de este pequeño mundo.

hemos tomado ante algunos de los interrogantes metodológicos que encontrará cualquier estudio académico que se acerque al campo.

1.1. La vida social de los objetos

Para Kopytoff, la forma en la que una mercancía o un objeto es percibida depende de su propia biografía social, es decir, su significado no es uno e invariable, sino que se inserta e inscribe en una sucesión de fases y modificaciones de estatus que lo resignifican a lo largo de su trayectoria (1991, p. 89-91). Para analizar su significado simbólico y social, de carácter intersubjetivo, es interesante observar la evolución de TNF desde un estatus inicial de ropa técnica hasta el significado que ocupa actualmente en la subcultura hip hop. Si, como destacó Margaret Mead, un modo de entender una cultura es advertir qué tipo de biografía se concibe como encarnación de una carrera social exitosa (citada en Kopytoff, 1991, p. 92), un estudio sobre la vida social de TNF puede ayudarnos a profundizar en nuestro conocimiento de la subcultura hip hop. Para esto, se hace necesario

seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias. Es sólo mediante el análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan a las cosas. Así, aunque desde un punto de vista teórico los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva metodológica son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano (Appadurai, 1991, p. 19)

Por ello, seguir la biografía de TNF en Madrid nos permitirá hablar del hip hop como movimiento subcultural; de la importancia de la estética y la moda en el hip hop y de la escena madrileña actual. Así, es importante entender que la marca en este trabajo funciona como excusa y medio para hablar de algo con mayor alcance: la cultura hip hop en la que nos criamos y crecimos.

1.2. Las subculturas y el estilo

Las aportaciones más importantes para el concepto de subcultura fueron realizadas por el Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de la ciudad de Birmingham. Para entender las reflexiones sobre las subculturas y el estilo es necesario revisar primero cómo era el concepto de cultura que manejaban sus integrantes. Según Raymond Williams la cultura «es algo ordinario» (2008), se refiere a un modo específico de vida que expresa determinados significados y valores, no sólo en el arte y la enseñanza, sino especialmente en las instituciones y el comportamiento cotidiano. Por ello, analizar la cultura implica «entender los significados y valores implícitos y explícitos en un modo de vida concreto, una cultura concreta» (Williams, 1965, p. 57). Así, la cultura es un proceso y un conjunto de prácticas relacionadas con la producción y el intercambio de significados entre los miembros de una sociedad y puede definirse como «aquél nivel en el cual los grupos sociales desarrollan distintos patrones de vida y dan forma expresiva a su

experiencia de vida social y material. Cultura es el modo, las formas en las que los grupos manejan la materia prima de su existencia social y material» (Clarke et al., 2014, p. 62).

En paralelo a la idea de cultura como algo ordinario, los autores de la escuela de Birmingham adoptaron desde el inicio una visión conflictiva del fenómeno, es decir, entendían la cultura como el terreno privilegiado de disputa por la hegemonía, donde se negociaban, se luchaban y se producían los significados que legitimaban las distintas relaciones de poder en una sociedad. Para esta visión, fue fundamental la adaptación de las ideas de Gramsci sobre la hegemonía⁷³ a los estudios culturales. Lejos de entender las subculturas como movimientos juveniles despolitizados y pasajeros, los autores de la escuela de Birmingham vieron en ellas movimientos de oposición y rebeldía hacia la cultura dominante. Según el contexto y su conformación, cada subcultura produce respuestas específicas a las relaciones de poder y al sistema de clases, por lo que se hace necesario analizarlas en su relación con la cultura dominante, entendiendo su configuración y sus diferencias dentro de un esquema de subordinación (Cabello, 2012). Las subculturas se diferencian de la cultura hegemónica en «sus actividades, sus valores, sus usos de artefactos materiales y sus espacios territoriales» (Clarke et al., 2014, p. 67), aunque siempre mantienen vínculos con la cultura hegemónica de la cual provienen y con la que coexisten.

Hebdige es sin duda el autor que más atención ha prestado a las representaciones textuales y visuales de las subculturas. En su confrontación con la cultura dominante, dirá el autor, las distintas subculturas utilizan el estilo —entendido como diversas manifestaciones estéticas— como mecanismo para configurar su identidad grupal. Como sostiene Hebdige, las subculturas son formaciones «ostensiblemente consumistas (...) [y] es a través de los rituales distintivos del consumo, a través del estilo, como la subcultura revela su identidad (...) y comunica sus significados» (2004, p. 142). En la generación del estilo, defiende Clarke, el agente subcultural opera como un *bricoleur*, que se apropia de mercancías ya producidas y subvierte sus significados. El estilo subcultural implica casi siempre cierta selección dentro de la matriz de lo existente: «[n]o se crean objetos y significados de la nada, sino más bien se transforma y reacomoda lo que estaba dado (y “concedido”) en un patrón que actualiza un nuevo significado, su traslación a un contexto nuevo y su adaptación» (Clarke, 2014, p. 275). Las subculturas no eligen todos los objetos, «la cuestión importante aquí es que el grupo debe ser capaz de reconocerse a sí mismo en el potencial más o menos

73 Que puede entenderse como la capacidad de un grupo social para imponerse al resto en términos de liderazgo cultural, moral y de subordinación ideológica, como una herramienta que capacita a una clase para dominar sobre otra mediante el consenso (Rendueles, 2018; Anderson, 2018).

reprimido de ciertos objetos simbólicos», lo que requiere que el objeto «tenga la capacidad objetiva de reflejar los particulares valores e intereses del grupo en cuestión, que pueda sostener ese significado» (Clarke, 2014, p. 276). En el caso de TNF, su propia concepción como ropa técnica y la propia estética tenía mucha importancia para sus primeros usuarios.

1.3. Problemas metodológicos y algunas soluciones

En cualquier campo académico es importante intentar construir sobre lo hecho. En el caso del hip hop en España esta es una cuestión complicada. Con la excepción del libro de El Chojin y Reyes (2010) sobre la historia de la cultura en España y algunos trabajos que exploran la relación entre identidad y música (Reyes, 2007; Bermúdez, 2015; Aguilar, 2024; Lleida y Sanjuán, 2021), la mayoría de las publicaciones que han trabajado sobre esta cuestión lo han hecho desde el campo de los estudios literarios (Santos, 1999; Pinilla, 2020), lingüísticos (Jiménez, 2014) o pedagógicos (Rodríguez e Iglesias Da Cunha, 2014). Fenómenos más recientes como el trap han atraído más atención de los sociólogos y antropólogos y las miradas hacia este nuevo género han incluso creado una distinción entre rap/trap (Castro, 2019; Díez, 2020; Rey-Gayoso y Diz, 2021) que en la práctica es difícil de sostener.

La relación del rap con el mundo académico y mediático ha sido, desde sus inicios en España, problemática, caracterizada por el tono paródico y las burlas hacia el género, lo que ha configurado cierto hermetismo por parte de los integrantes del movimiento hacia los que se acercaban desde fuera. Como advertía Reyes:

Cuidado con las teorías: quienes han hecho un flaco favor a esta cultura son los teóricos que se acercan al hip hop (...) tienen serias dificultades para acertar en la información, ya que se ven obligados a escribir «lo que les cuentan los chavales» (que en muchas ocasiones intentan reírse de los ocasionales investigadores, hartos como están de que se les tome el pelo en reportajes, ensayos y medios de comunicación en general) y a sacar conclusiones desde fuera, tarea difícil y digna de elogio, por otro lado. (2010, p.33)

Esta reflexión, aparte de servir de aviso a los investigadores, evidencia un problema que sigue persiguiendo a las ciencias sociales: el principio extractivo de la lógica investigadora. En este sentido, creemos que es importante enunciar nuestra simultánea posición como investigadores y participantes de la cultura, ya sea como oyentes o como músicos. Lejos de una aproximación desencarnada al fenómeno social al que nos acercamos, nuestra propuesta quiere alinearse con algunos de los planteamientos propuestos por la epistemología feminista, en especial con la cuestión de la mirada conforme a Donna Haraway. Frente a la visión totalizante y objetiva moderna, la objetividad feminista se funda «desde la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el

desdoblamiento del sujeto y el objeto» (Haraway, 1995, p. 327). Una mirada consciente sobre los fenómenos socioculturales implica una responsabilidad en nuestras prácticas, en nuestros modos de ver, que en buena medida son lo que alimentan las luchas políticas y éticas. La propuesta de los conocimientos situados en la teoría de Haraway reconoce «que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento “objetivo”» (1995, p. 341), pues en realidad:

el yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre constituido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro (pp. 331-332)

En buena medida, muchas de las entrevistas que nos han concedido se han debido a que uno de nosotros pertenecía a la subcultura de manera directa y tenía relación con algunos integrantes clave que, mediante sus contactos y generosidad nos han permitido introducirnos en un mundo que, pese a su cercanía, es mucho más vasto de lo que en un inicio imaginamos. Como hemos hecho explícito durante el trabajo de campo, nuestra intención con la investigación es narrar una historia que conocemos, pero que necesitamos codificar y enriquecer con la participación de sus integrantes, lo que nos ha llevado a entrevistar a diferentes perfiles que componen la subcultura: escritores de grafiti, *streamers*, fotógrafos, coleccionistas de ropa o raperos.

Dada la falta de estudio sobre el fenómeno, la orientación del trabajo de campo es cualitativa y emergente, por lo que se ha optado por técnicas como la entrevista abierta o el grupo de discusión. Cada una de ellas se propuso con objetivos distintos. En la entrevista, nos interesaba la narración que cada sujeto hacía de su participación en la subcultura y de la relación de esta con la marca TNF. Si bien al inicio de la entrevista las preguntas versaban sobre la marca y su historia, la trayectoria del objeto rápidamente se entrecruzaba con la historia y biografía de los participantes y de la historia del movimiento en su conjunto. Por su parte, el grupo de discusión que realizamos con distintas artistas y personas aficionadas a la marca nos permitió explorar las formas de construcción de sentido colectivas en torno al papel de la estética en el hip hop, y a integrar perspectivas más jóvenes y diversas que las emanadas de las entrevistas⁷⁴. Lejos de identificar al grupo de

⁷⁴ Una de las limitaciones más evidentes del trabajo que hasta ahora hemos realizado es que la totalidad de los entrevistados son hombres que, en su mayoría, sobrepasan la treintena y que tienen una posición más bien asentada en la cultura. Esto intentó paliarse en el grupo de discusión, en el que participaron 6 personas con edades comprendidas entre los 24 y 29, de las cuales tres eran raperas, dos mujeres y un hombre, otro era productor y dj, otro dedicaba parte de su tiempo a la reventa online de ropa relacionada con el hip hop y el último era usuario de la marca y participante no creador dentro de la subcultura. Con todo, este tipo de cierres por

discusión como un todo homogéneo y estable, lo interesante de esta técnica es que posibilita, si se ejecuta correctamente, la objetivación simbólica de los procesos sociales a través de los cuales «todo grupo vive de los compromisos que inventa y de las contradicciones que genera (hasta umbrales más allá de los cuales no puede asumirlas)» (Certeau, citado en Domínguez y Davila, 2008, p. 107). En ambas técnicas el enfoque que guio la realización de las técnicas fue más cercano a la idea de conversación que a la de sus vertientes más formales y estructuradas, estando presentes los dos investigadores en la mayoría de los encuentros.

2. Algunos hallazgos: Rap, The North Face y grafiti en Madrid

Si hablamos de rap, la escena madrileña siempre ha destacado por su diversidad, tanto sonora como estética. En la capital siempre han coexistido distintos artistas y *crews* con propuestas muy diferentes. En palabras de Mitsuruggy en el documental *Madrid Rap* (2011) «esto es un agujero (...) que a la vez es la fuente de inspiración para muchas personas». Mirada con retrospectiva, la escena *underground* de la segunda década de los dos mil fue la cuna de propuestas que hoy en día ocupan un lugar central en la producción musical y cultural española, de la cual muchos artistas de esta son ya figuras de referencia en el hip hop nacional e internacional.

Es casi imposible hablar de una estética unificada en la escena madrileña, pues la propia diversidad de sonidos ha llevado consigo la proliferación de diversos estilos. Además, como sostiene Wilkein, en el hip hop como subcultura, la estética cambia tan rápido como lo hace el sonido (2020). Sin embargo, TNF ha sido una de las marcas que desde principios de la segunda década de los dos mil se ha mantenido como una constante en el rap de la capital, pasando de ser una de las marcas predominantes en la escena *underground* del momento, a una de las marcas más reconocidas tanto en la escena madrileña, como del hip hop nacional y global.

La introducción de la marca en la cultura hip hop de Madrid tiene que ver, principalmente, con la influencia estética que han ejercido y ejercen los *writers*⁷⁵ en la escena musical de la capital. Tal y como nos explicó el fotógrafo y coleccionista de TNF Adrián Robos: «era una movida de *writers*: robar y tener, robar y tener y ya

etiquetas es a todas luces insuficiente en este tipo de estudios, pues la polivalencia de roles es frecuente en la subcultura y, en realidad, el productor que participó en el grupo de discusión también rapea, una de las raperas es dj y el rapero también lleva una tienda de ropa, lo que complejiza las catalogaciones a priori de los perfiles

75 Nombre por el que se conoce a los escritores de grafiti dentro de la subcultura

(...) Mi balance es que todas las modas las ponen los *writers*». En este sentido, es un lugar común en todas las entrevistas destacar el papel que han tenido los escritores de grafiti en la difusión y popularización de los diversos estilos de vestimenta dentro del hip hop nacional. Pese a que el grafiti y el rap tengan una relación innegable, la influencia que han tenido los *writers* sobre la estética de la subcultura y de sus figuras más influyentes ha pasado, en muchas ocasiones, desapercibida. Dano, rapero, productor y *filmmaker* y una de las figuras más reconocidas e influyentes del panorama nacional reconocía en una entrevista con MellowB1: «muchos referentes para mí y para mucha gente de mi generación en cuanto a estilo, vestimenta (...) eran *writers*» (MellowB1, 2023, 46:00). En el caso de TNF, todos los entrevistados coinciden en que la llegada de la marca a la escena rap madrileña vino de la mano de los *writers*, siendo clara la transferencia estética de un grupo hacía otro. Si bien no puede afirmarse que todos los *writers* escuchasen rap, ni que todos los raperos estuvieran familiarizados con el grafiti, tampoco hay dudas de que ambos grupos coexistían, convivían, compartían espacios, conocimientos y estaban profundamente vinculados y conectados.

No puede situarse con exactitud el momento en el que la ropa de TNF empieza a popularizarse entre los *writers*, pero los testimonios de las personas entrevistadas coinciden en que este proceso tuvo lugar a finales de la década de los noventa y a principios de los dos mil. Los primeros lugares de comercialización en España fueron las tiendas de montañismo y el Corte Inglés, aunque en estos años iniciales, la tecnología de las chaquetas que llegaban a España era HyVent, y no Gore-Tex, más apreciada por sus usuarios por la durabilidad y garantía que suponía. En este sentido, no existe un consenso ni entre las personas entrevistadas ni en las fuentes consultadas para este trabajo sobre si en aquel momento era posible conseguir prendas de TNF con Gore-Tex en España. Esto, de todas formas, no era del todo un problema para los primeros *writers*, pues muchos de ellos las traían de sus viajes. Como explica Young (2017), los escritores de grafiti se inspiraban en aquello que veían en otras ciudades, incorporando nuevas técnicas e ideas a sus propias prácticas, lo que también se aplicaba a la vestimenta. En el caso español, tal y como nos contaba MellowB1: «Los *writers* eran de los que más viajaban, todo el rollo del interrail entonces tenían mazo de data en esa época en la que tener información no era fácil».

Resulta importante señalar cómo esta primera fase de popularización de TNF tiene lugar en un momento donde el acceso a la información era mucho más limitado que actualmente. Tanto Charly como Zheta, dos grandes coleccionistas de TNF a los que pudimos entrevistar para el trabajo, hacían hincapié en esta idea: la falta de información que había en el momento con respecto a la marca y sus distintos modelos o tejidos hacían de ella un objeto raro y muy valorado por los integrantes de la cultura. Así, el valor de las prendas de TNF iba mucho más allá de la cuestión económica, siendo «un factor diferencial que tú llevaras el North Face»

(Charly y Zheta). Poseer un North Face implicaba algo más, el *diggin*, es decir, todo el proceso de búsqueda que te había llevado hasta la prenda, las horas y el esfuerzo dedicado para obtenerla, lo que en muchas ocasiones significaba poner en juego tu libertad. Aún hoy en día, según los entrevistados, el valor de una prenda difiere según su origen, no es lo mismo comprarla de primera mano por internet o en un establecimiento que adquirirla de un ladrón o robarla tú mismo.

Los *writers* empezaron a vestir con TNF principalmente por dos motivos: valor y funcionalidad. Muchos de ellos eran ladrones, robaban ropa para vestir y para vender. El robo de prendas no se limitaba a TNF e incluía otras marcas como Polo Ralph Lauren, Lacoste, Paul & Shark o Pedro Gomez, entre otras. Por lo general, los escritores robaban las marcas más caras: «se iba a por lo caro (...) se robaba TNF porque era lo más caro» (Charly y Zheta) para después venderlas y sacar mayor rentabilidad. Los *writers* vendían a un precio reducido muchas de las chaquetas TNF que empezaron a vestir distintos raperos, coleccionistas y aficionados a esta cultura y su estética. La popularización de TNF en la cultura hip hop y en la escena del rap madrileño no puede entenderse sin el robo: «TNF tiene muchísimo nombre por todo lo que se ha robado» (Iwana).

Este proceso ejemplifica la forma en la que operan determinados procesos de resignificación en la articulación de los estilos subculturales (Hebdige, 2004; Clarke et al, 2014). Así, las subculturas resitúan y recontextualizan las mercancías subvirtiéndoles sus usos convencionales y dándoles usos nuevos (Hebdige, 2004). En este sentido, Iwana nos explicaba: «Cuando me robé mi primer North Face me di cuenta cómo me dejaban entrar muy distinto en todos los garitos. Era entrar con un abrigo de ochocientos pavos y (...) la misma gente que antes bueno... me registraban la mochila, ¿tú quién eres? Tal, no sé qué, de repente te ven con un abrigo caro y está resuelto» Llevar una prenda, como nos contaba en la entrevista, «te abría puertas, eso es lo que te diría, a lo mejor es por evolución social. El mundo valora eso y nosotros lo cogemos para ser valorados en el mundo».

Es interesante pensar cómo una marca de ropa técnica diseñada para ir a la montaña adquirió un nuevo significado y uso al convertirse en una marca que vestían los *writers* para pintar trenes y paredes y, posteriormente, los raperos. Como hemos dicho antes, los *writers* no empezaron a utilizar y a robar prendas de TNF únicamente por su valor monetario, sino también por su funcionalidad. Teniendo en cuenta que las prendas de TNF estaban pensadas y diseñadas para soportar condiciones climáticas adversas, los *writers* encontraron en ella una marca que además de cumplir una función estética, resultaba útil y conveniente a la hora de realizar sus misiones y actividades. En términos de Clarke, *The North Face* permitía a los *writers* reconocerse a ellos mismos en la chaqueta: a la vez ligera y resistente, funcional y atractiva. Como mencionaba en su entrevista MellowB1: «es una

chaqueta que me sirve para estar en la puta calle sin mojarme, es increíble (...) Pensar en eso y el Gore-Tex sobre todo por la movida impermeable y de que esta combinada con una chaqueta que estéticamente está guapísima». En esta línea, Iwana es claro a la hora de afirmar como TNF «lo tienes que llevar por comodidad, si tienes que echarte un mes de interrail y no sabes dónde coño vas a acabar, si vas a acabar durmiendo en la calle si vas a tal pues vas preparado, como un saco de dormir con mangas».

Entendiendo el hip hop como una subcultura con distintas manifestaciones artísticas, la forma en que la estética *writer* comenzó a permear en el rap es un ejemplo del funcionamiento de la intertextualidad dentro de los espacios subculturales. Enumerar las referencias que se han hecho –y siguen haciéndose– a TNF en las canciones de grupos y/o de artistas del rap de Madrid resultaría una tarea prácticamente imposible. Si miramos la evolución de la escena madrileña con retrospectiva, es fácil ver cómo gracias a ciertos grupos considerados *underground* en el momento se gestó un cambio sustancial en la estética rap nacional⁷⁶. A finales de la década de 2010 y a principios de la década de 2020, agrupaciones como Agorazein, el colectivo Zionifik, Corredores de Bloque, el Coleta, Guante Blanco, Hijos Bastardos, Urano Players o MDE Click –estos dos últimos, aun no siendo de Madrid, formaron parte de esta nueva escena *underground* y compartieron contexto y espacios–, entre otros⁷⁷, rompieron radicalmente con la estética y el sonido que predominaban en el rap *mainstream* del momento. El uso de TNF se hizo más relevante y significativo con esta nueva ola del *underground* madrileño que empezó a ganar repercusión a nivel nacional a principios de la década del 2020. Dichas agrupaciones se alejaron deliberadamente del estilo «tradicional» de los raperos de la época, caracterizada por el uso de ropa extremadamente ancha y de marcas como Ecko, Tribal, Fubu o Karl Kani y empezaron a usar otras como Polo Ralph Lauren, Lacoste, Tommy Hilfiger, Sergio Tacchini, Burberry o The North Face, entre otras. Si bien el uso de estas últimas era común en la escena de otros países como EE.UU. o Francia, su conexión con el rap español había sido escasa.

En la letra de las propias canciones de esta nueva escena se reflejó dicho cambio estético. Como cantaba D.Gómez en *Swing*: «me río de sus pintas y de sus pibas, me río de la ropa ancha de esos *killas*. Fuck raperos, pirris con swing» (Gómez, 2011, 1m47s). TNF ha sido quizá una de las marcas más referenciadas en esta nueva ola. Así, podemos escuchar a Erik Urano en *Ω / W* cantar sobre una producción de Zar1 «Cara norte, protégeme como Guadalupe» (Urano, 2015, 2m14s); a Dano cantando

76 En un juego de referencias cruzadas el sevillano Toteking rapea: «Pero no bajo, soy del sur cabrón, los plumas aquí son South Face» (Pedro Calderon y Toteking, 2023).

77 Ya existían numerosos grupos y colectivos anteriores en la capital como Gamberros Pro, Uglyworkz, o A13 Records, entre otros, que plantearon propuestas musicales y estéticas radicalmente distintas a las predominantes.

«las manos en el North Face ya no le afecta el frío» junto a Elio Toffana en el estribillo de la canción *Mas Allá del Fin* (Toffana, 2016, 1m49s); o al mismo Elio: «Pasaba por el Corte Inglés todas las noches hasta que pude robarme mi primer North Face» (Toffana, 2016, 0m38s). Las referencias líricas y visuales son incontables y así se ha mantenido hasta la actualidad, donde muchos de estos artistas siguen vistiendo y referenciando esta marca de forma habitual.

3. Conclusiones

Como se ha ido repitiendo a lo largo del trabajo, el presente texto supone una primera introducción al fenómeno TNF en el hip hop en español. En ella hemos querido recoger las bases teóricas y metodológicas sobre las que partimos y exponer algunas de las conclusiones que, por el momento, hemos extraído de la investigación como la importancia de los *writers* en la configuración estética del movimiento en España; el papel del *underground* madrileño de esos años en el cambio estético que vivimos en el presente; o algunas de las continuidades teóricas que siguen observándose entre los estudios sobre estilo y subculturas de la Escuela de Birmingham y los movimientos actuales.

Con todo, son muchos los aspectos que quedan por explorar en este trabajo: la importancia del movimiento hip hop en Nueva York para la difusión de TNF globalmente; el impacto de la *crew* LoLife en la subcultura y sus dinámicas de reapropiación y resignificación; el intercambio de códigos estéticos entre miembros de la subcultura a través de los viajes y las redes sociales que nos permiten pensar el hip hop como movimiento glocal (Motley y Henderson, 2008); o las fuentes de información y el trabajo de los miembros de la subcultura para incrementar su conocimiento sobre la marca, solo por nombrar algunos ejemplos de lo que aún supone una investigación en curso, también en cuanto a la cantidad de trabajo de campo que queda por realizar para entender el fenómeno desde un prisma más amplio⁷⁸.

Como explica Appadurai, el análisis de las trayectorias de los objetos nos permite interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan las cosas (1991, p. 19) o, en nuestro caso, que dan vida a la cultura y, en este sentido, el presente trabajo no pretende ser más que eso, un pequeño aporte a una cultura excluida de los estudios académicos. Una cultura que nació de los suburbios más pobres de la sociedad más rica de la historia y que conquistó su cumbre, expandiéndose por todo el mundo y transformando la forma que hoy tenemos de

⁷⁸ Por ejemplo, las entrevistas y los grupos de discusión solo se han realizado con personas que ya conocían la historia de la marca. Sería interesante incluir también en la muestra a personas que la usan pero que desconocen dicha historia, para entender las motivaciones que las ha llevado a adquirirla y a usarla.

entender el mundo de la música, los negocios y la estética. Un movimiento que, desde entonces, ha supuesto una denuncia de la desigualdad a través del arte, una forma de luchar por lo que es legítimo desde la creación, una forma de alcanzar el cielo:

Si no lo puedo evitar, ¡el cielo quieren quitarme! / Perdió a su estrella en el mar, tatuó su cara en su carne.../ No deja huella al marcar, el búho que caza impecable / Abrigos para escalar bajo los nidos de cables / Niggas con deportivos y sables.../ historias de cretinos que tal vez vieron mitos y fraudes en escritos fiables... / ¡quizá el destino quiso salvarles! (Elio Toffana y Dano, 2016, *Nadie más*)

4. Referencias bibliográficas

- ÁGUILA DÍAZ, Javier, «Los efectos perniciosos de una identidad colectiva excluyente». El caso del rap español, *Encrucijadas. Revista Crítica De Ciencias Sociales*, 23-3, (2024). Recuperado de: <https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/96747>
- ALIM, H. «Translocal style communities: Hip Hop youth as cultural theorists of style, language, and globalization». *Pragmatics*, 19-1, (2009), pp. 103-127.
- ANDERSON, Perry. *Las Antinomias de Antonio Gramsci*, Madrid, Akal, 2018.
- APPADURAI, Arjun. «Introducción: Las mercancías y la política del valor», en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, Ciudad de México, Grijalbo, 1991, pp. 17 – 18.
- BERMÚDEZ, Silvia. «Encrucijadas raciales y políticas identitarias: El Chojin y la función social del rap en español», en José F. Colmeiro (ed.), *Encrucijadas globales: redefinir España en el siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2015, pp. 107 – 123.
- CASTRO, Ernesto. *El trap: filosofía millennial para la crisis en España*, Madrid, Errata Naturae, 2019.
- CLARKE, John, «Estilo», en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2014, pp. 271 – 292.
- CLARKE, John, HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony y ROBERTS, Brian, «Subculturas, culturas y clase», en Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.), *Rituales de resistencia: Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2014.
- COMPLEX (2018): *Horse Power: Hip-Hop's impact on Polo Ralph Lauren* (13 de febrero). [Vídeo en línea]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HQYEJGhIWbw>
- DOMÍNGUEZ SANCHEZ-PINILLA, Mario y DAVILA LEGEREN, Andrés, «La práctica conversacional del grupo de discusión: jóvenes, ciudadanía y nuevos derechos», en Angel J. Gordo López y Araceli Serrano Pascual (eds.), *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*, Madrid, Pearson Educación, 2008, pp. 97-126.

- EL CHOJIN Y REYES, Francisco, *Rap 25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España*, Madrid, Editorial Viceversa, 2010.
- ELIO TOFFANA y DANO, (2015). Más Allá del Fin [Canción]. En *Espíritu de Nuestro Tiempo*. Zionifik Music/Entik Records.
- ELIO TOFFANA, (2015). Espíritu de Nuestro Tiempo [Canción]. En *Espíritu de Nuestro Tiempo*. Zionifik Music/Entik Records.
- GÓMEZ, D. (2011). Swing [Canción]. En *3 Sentimientos*. Honey Money.
- HALL, Stuart, «El trabajo de la representación», en Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage, 1997, pp.13-74.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.
- HEBDIGE, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Barcelona, Paidós, 2004.
- JIMÉNEZ CALDERÓN, Francisco, «Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 26-1 (2014). Recuperado a partir de: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1026>
- KOPYTOFF, Igor, «La biografía cultural de las cosas», en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, Ciudad de México, Grijalbo, 1991, pp. 89-124.
- LEWIS, Tasha T y GRAY, Natalie, «The Maturation of Hip-Hop's Menswear Brands: Outfitting the Urban Consumer», *Fashion Practice*, 5-2 (2013), pp. 229-243. <https://doi.org/10.2752/175693813X13705243201531>
- LLEIDA LANAU, Enrique y SANJUÁN ÁLVAREZ, Marta, «El rap y la construcción de identidad de los jóvenes raperos de Aragón», *Revista De Estudios Socioeducativos. ReSed*, 9 (2021). Recuperado de <https://revistas.uca.es/index.php/ReSed/article/view/6642>
- MARTIN CABELLO, Antonio, «Dick Hebdige y el significado del estilo. Una revisión crítica». *La torre del Virrey. Revista de estudios culturales*, 11 (2012), pp. 37-45. Recuperado de: <https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/article/view/399>
- MOTLEY, Carol y HENDERSON, Geraldine Rosa, «The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture», *Journal of Business Research*, 61 (2008), pp. 243-253. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2007.06.020>
- NICOLÁS DIÉZ, Sofia, «Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16 (2020), pp. 93-128. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/16627/16601>
- PEDRO CALDERON y TOTEKING (2023), Aficionados #AllStars1 [Canción]. En *Aficionados #AllStars1*. PitMoneyInc.
- PINILLA ALBA, Susana, «Identidad y disidencia sexual en el rap feminista queer: un análisis narratológico de “Lisístrata”, de Gata Cattana», *Descentrada*, 4-2 (2020). <https://doi.org/10.24215/25457284e118>

- RENDUELES, Cesar, «Introducción», en Gramsci, Antonio. *Escritos. Antología*, Madrid, Alianza Editorial, 2018.
- REYES, Francisco, «Hip hop, graffiti, break, rap, jóvenes y cultura urbana», *Revista estudios de juventud*, 78 (2007), pp. 125-140. Recuperado de: <http://www.injuve.es/sites/default/files/2012/44/publicaciones/revista-78-capitulo-8.pdf>
- REYES, Francisco, «Introducción», en El Chojin y Reyes, *Rap 25 años de rimas: un recorrido por la historia del rap en España*, Madrid, Editorial Viceversa, 2010, pp. 28-43.
- REY-GAYOSO, Raúl y DIZ, Carlos, «Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis», *Revista de Antropología Iberoamericana*, 16-3 (2021), pp. 583-607. Recuperado de: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/29891>
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Alberto e IGLESIAS DA CUNHA, Lucía, «La “cultura hip hop”: revisión de sus posibilidades como herramienta educativa», *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria*, 26-2 (2014), pp. 163-182. <https://doi.org/10.14201/teoredu2014261163182>
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (2001). El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap” en Cancellier, A. y Londero, R. (coords.), *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani] Roma, 16-18 settembre 1999, Vol. 2, 2001 (Italiano e spagnolo a contatto)*. (pp. 235-242). Unipress.
- URANO, E y 1, Zar. (2015). [QIW](#) [Canción]. En [QIW](#). Gamberros Pro.
- WILBEKIN, Emil, «Great aspirations. Hip hop and fashion dress for excess and success», en Malcolm Barnard (ed.), *Fashion Theory*, Londres, Routledge, 2020, pp. 355-361.
- WILLIAMS, Raymond, *Historia y cultura común*, Madrid, Catarata, 2008.
- WILLIAMS, Raymond, *The long revolution*, Londres, Penguin Books, 1965.
- YOUNG, Alison, «Street art, graffiti and urban aesthetics», en Michelle Brown y Eamonn Carrabine (eds.), *Routledge International Handbook of Visual Criminology*, Londres, Routledge, 2017, pp. 202-214.

12. Ensayo experimental. Flamenco canónico y flamenco progresivo en el siglo XXI⁷⁹

Deborah González Jurado

Grupo Historia del Tiempo Presente HUM608 (Universidad de Málaga)

Équipe d'accueil Ameriber UR3656 (Universidad Bordeaux Montaigne)

degoju@uma.es

Sumario

Introducción

1. La inmediatez cultural: materia, percepción y emoción
 - 1.1. El paisaje visual
 - 1.2. El paisaje sonoro
2. Intrahistoria de la conservación del flamenco canónico en Málaga
 - 2.1. Las peñas y las familias
 - 2.2. “Museizar” el flamenco y el interés universitario [1990 a 2010]
 - 2.3. Escollos historiográficos y débil contextualización con el resto de artes
 - 2.4. Necesidad de Metodologías específicas para el estudio de la música popular contemporánea española
3. Progresiones flamencas: una propuesta cronológica
 - 3.1. Compilación y conformación del flamenco [(1808-1814) / 1880]
 - 3.2. ¿Edad de oro o *bélepoc* española? [1880 / (1923-1936)]
 - 3.3. Censuras e infiltraciones musicales durante el franquismo [1940 a 1960]
 - 3.4. Primeras fusiones: Transición política [1970 a 1990]
 - 3.5. Segundas fusiones: Transición digital [1990 a 2017]
 - 3.6. Terceras fusiones. Sociedad de la información [(2017 a 2020) en adelante]
4. Continuará
5. Bibliografía
6. Anexo: Asociaciones y peñas flamencas de la provincia de Málaga

⁷⁹ Ya desde el título quisiera exponer que la elección de este término de *flamenco progresivo* es provisional. Otros colegas, conocidos y yo misma, proponemos otros adjetivos como *evolutivo*, *transitivo*, *transformativo*... Continúo en adelante con el primero por haber sido sobre con el que he venido pensando sobre la diseminación y la universalización del flamenco en la historia de la música popular española, contemporánea y actual en los más de dos años y medio transcurridos desde la idea inicial y este texto.

Introducción

Es perfecto y es un hecho y un tesoro que el flamenco se haya ido codificando desde el primer tercio del siglo XIX y que actualmente exista el canon que ha llegado a nosotros, al contrario que tantas bellezas perdidas, algunas ya en tiempos muy recientes. Pero que el flamenco se fusione y se creen nuevas progresiones no quiere decir que haya que atacar ni destruir el canon que, muy afortunadamente, hemos heredado gracias a los artistas y a la afición amorosa, impagada e impagable. Cabrían plantearse relaciones urgentes entre el flamenco actual y el cambio de paradigma civilizatorio, material y conceptual, desde la consolidación del comercio digital global y la estructuración de los beneficios por la capitalización de la información en internet. O sea, desde la consolidación de la Sociedad de la Información tras la pandemia sars-2, desde 2020, año que sería, a mi modo de ver, el marcador de la consolidación de una nueva etapa o ciclo histórico.

Este es un conjunto de hipótesis y observaciones desde el espectro amplio de los estudios culturales del siglo XXI por una casi profana, apenas iniciada. Este trabajo no es exhaustivo, ni en el estado de la cuestión de las publicaciones académicas sobre flamenco, ni tampoco se basa sobre fuentes primarias. Simplemente ofrezco un marco parco en bibliografía más o menos tangencial, ...y lo más bonito..., una amalgama de vivencias flamencas pasadas y presentes –unas mías y otras de amigos– adquiridas en Málaga en mi dilatada relación de amistad con la Peña Juan Breva y en mi relación con la ciudad misma... También añadiré algunas hipótesis intuitivas sobre el flamenco progresivo, por aquello que canta Alaska de... *qué más da, si todo es mentira* (Fangoria, 2013).

Confiando en que mis amigos flamencólogos, aficionados y amantes del flamenco clásico, están siempre abiertos a la escucha y la discusión, y además me perdonarán si me equivoco. Me tienen consentida en la peña Juan Breva, con estas charlas del experimento Claroscuros sobre la fusión o fusiones del flamenco. Y es cierto que es a las fuentes donde hay que ir a beber en primera instancia, y para eso mi peña sabe bien lo que es el flamenco canónico, y allí conocen bien ese intrínquis de palos endiablados, algunos de los cuales a mí todavía me cuesta distinguir en todas sus variantes. Algunas cosas ya solo pueden documentarse a base de contrastar memorias, de entrevistas orales, de hablar con los socios de más edad; y esas para mí son las más interesantes. Espero que algunas de estas ideas den lugar a otras, para investigaciones futuras en relación con una historia musical más amplia de la que se suele hacer desde el ámbito clásico del flamenco desde su refundación, digamos, durante el último tercio del siglo XX... Desde la Transición, la Movidá y todo eso... El tiempo pasa, señores. Pero ¿pasa solo siempre hacia delante? Algo de esto evoca algún sensato trabajo sobre la dicotomía del flamenco entre *pureza* o autenticidad y mezcla como esencia misma del flamenco (García-Peinazo, 2023). Volvamos a luego.

1. La inmediatez cultural: materia, percepción y emoción

El arte vive, se alimenta y produce sus frutos ligado al sustrato cultural humano y al éter que lo envuelve. Efectivamente, es muy arriesgado hablar académicamente de términos como éter, que abarca lo intangible e indemostrable. ¿Pero es que se puede demostrar científicamente el *duende* del que hablan los flamencos? ¿Se pueden demostrar –siquiera describir– empíricamente la inspiración, la intuición, lo bacán a la hora de producir un arte, a la hora de cantar, tocar o bailar un cante? De momento no, que yo sepa, pues su percepción pasa por las emociones y no por la razón. También es difícilmente demostrable por la ciencia actual algo tan general como las sinestesias que, mientras en el ámbito médico social se interpretan todavía como un trastorno o desregulación de los sentidos, son bien conocidas por los poetas y captadas por el público de forma espontánea.

He estado mirando a vuelapluma⁸⁰ sobre este interesante asunto de las emociones y he encontrado un par de trabajos interdisciplinares desde la musicología, la pedagogía y la historia del arte en ámbito hispanoamericano durante la última década (Gualdrón, 2013; Zavala Arnal, 2018 y 2020). Otro ímprobo esfuerzo por enlazar las emociones en el contexto de la literatura contemporánea española desde el hispanismo francés lo hallamos en la obra colectiva dirigida por el profesor Merlo-Morat (2016). Y tenemos una interesante síntesis historiográfica en español sobre el conocimiento de las emociones, la psicología y la neurociencia, también llegada desde América, la tenemos en Gordillo, Mestas, Pérez y Arana (2020). Veamos lo que todo esto pudiera tener que ver con el flamenco, desde dos grandes conjuntos sensoriales... A mí me parece que tiene relación, yo no sé a ustedes... A ver...

1.1. El paisaje visual

Se me ocurre tener en cuenta los cambios paisajísticos profundos sucedidos sobre el urbanismo original que coexistió con el nacimiento del flamenco, y las aceleradas pérdidas de patrimonio cultural material, mueble e inmueble en el presente. Centrándonos en Málaga, estas pérdidas han sido abruptas en muchos casos... Ya sabemos... a causa del turismo intensivo, el aumento desproporcionado de los precios del alquiler y una planificación político-territorial previa “algo” débil, sobre todo en consistencia a largo plazo. O sea, hablo de la desprotección del precio de los alquileres de las viviendas de larga ocupación, que está dando lugar a un efecto perverso sobre la población local, hace ya tiempo desplazada de sus barrios de toda la vida por el empuje del mercado libremente regulado a nivel global del suelo.

⁸⁰ Sobre el tema de las prisas con las que investigamos, de la presión de los plazos, de la aventura de sumergirse entre el alumnado, trámites administrativos de toda escala, etcétera, y lo mal y a pedazos que leemos, es otro tema de urgencia que debería tratar nuestro gremio y en el que no tuvimos tiempo de profundizar en los laboratorios de Claroscuros.

En cuanto al efecto perverso de todo esto sobre la cultura local, éste sería el desbroce completo y tala final del árbol, para cosechar el fruto. Lo inmaterial sale más económico para mantener que su soporte físico, en términos cortoplacistas. En contrapartida, en ese perder su hilazón con el mundo material inmediato, pero permanecer su existencia en el de las ideas, las músicas folclóricas o étnicas europeas surgidas o refundidas a finales de la era preindustrial, conocen ahora su universalización. El detrimento sin frenos de la cultura material nos hace sospechar que tal vez haya también un efecto perverso en lo que se considera susceptible de conservarse como patrimonio o no, puesto que lo inmaterial sale más barato a todas luces, como ya he dicho. Porque a menudo se autofinancia. Sin embargo, ello no debería ser motivo –o producir el desaguizado– de que una modalidad de patrimonio suplante a la otra. No perdamos la perspectiva⁸¹.

Sobre la esquilmación patrimonial que yo haya conocido en paralelo a mi propia cronología biográfica desde que entró la democracia en mi ciudad natal –sabiéndose ya de sobra lo que era el patrimonio arquitectónico y mueble–, podemos hablar de la esfumación del Castillo o Palacio de los Genoveses en los años 1980, que había sido cuidadosamente respetado por el trío de empresarios Loring-Larios-Heredía en el siglo XIX en la expansión de la ciudad. Este trío de industriales erigió calle Larios, la Alameda y el Paseo del Parque, y estimuló las obras del antiguo proyecto paralizado en fase administrativa del ferrocarril de María Cristina, y que efectivamente se materializarían en el Ferrocarril de Málaga a Córdoba y después en la Red de los Ferrocarriles Andaluces. Por lo visto en el último tercio del siglo pasado el castillo o palacio, estorbaba para la circulación rodada o vaya usted a saber.

Una pérdida muy silenciosa fue, en 1986, la demolición de las mejores naves originales de la primera Estación de Málaga también patrocinada por el citado trío a principios de la revolución industrial, para levantar –mal– la estación de autobuses, de incómodo acceso rodado y peatonal. Otra eliminación dolorosa fue la del barrio de La Coracha a mediados de la década de 1990 –ésta sí, muy llorada y pataleada por sus vecinos y los malagueños en general–, echada abajo para construir un parquin municipal, justo antes de la promulgación de la sentencia judicial favorable al vecindario que la defendió. En 1996 se demolió el complejo industrial La Aurora, de mediados del siglo XIX, también del conjunto de la precoz –y después fallida⁸²– revolución industrial del sur costero andaluz, para construir el

81 Dos maestras precursoras de los estudios sobre la mujer y de género de la Universidad de Málaga y otro autor, ya publicaron en 1991 un librito donde señalaron, describieron y catalogaron los grandes complejos de arqueología industrial con los que contaba Málaga. En él añadieron todo un capítulo ejemplificando cómo se había producido la recuperación del patrimonio industrial de la Europa Comunitaria. El éxito de esta obra ha sido compendiar conjuntos urbanísticos y arquitectónicos hoy desaparecidos. Ver: Ramos, Campos, Martín (Eds.) (1991).

82 El primer historiador que remarcó y ubicó la revolución industrial malagueña del XIX con sus luces y sombras fue Jordi Nadal, en su ya canónica investigación de 1977, *El fracaso de la revolución industrial en España*, llamó la atención de la escuela de Annales. Ver la reseña de Gérard Chastagnaret (1977).

centro comercial Larios. ¿El barrio de El Bulto igual duró un poco más? No quiero acordarme. De aquellos corralones había algunos muy bonitos, más grandes que los de calle Mármoles. En aquellos barrios antiguos abundaba el flamenco por doquier, y sus vecinos, gitanos y payos, conocían, tocaban y entonaban naturalmente coplas y cantes.

También en los años 1990 se demolió la Casa de Cultura, edificio de gran belleza y uno de los pocos del siglo XVIII de Málaga, construido sobre un extremo del Teatro Romano. La Junta de Andalucía consultó a varios expertos, entre ellos mi querido y ya fallecido profesor de arqueología Rafael Atencia, quien en una conversación privada me reveló con tristeza el hecho de aquella consultoría, y me confesó que se habían equivocado en su fallo profesional. Luego, en 2002, se sacrificaron todas las fábricas y el secadero de tabaco de la playa de Huelin, más su viejo ferrocarril y su muelle de carga, siendo algunos de estos edificios originales de la primera revolución industrial en la Península Ibérica, para construir y urbanizar el actual Paseo Marítimo Antonio Banderas. Con las supuestas restauraciones y nuevos usos de los edificios del centro histórico malagueño desde los noventa, fueron desapareciendo paulatinamente todos los materiales originales en ventanas y decoración de interiores de todos los inmuebles de finales del siglo XIX y principios del XX: maderas talladas, vidrios, azulejos, bronces, cerámicas, terracotas, suelos hidráulicos, etc. Porque la ley de conservación de inmuebles históricos se cumple menos que a medias en proteger de facto más que nada las fachadas, aunque los textos legales recojan otra cosa. De un tiempo a esta parte, ¿no da la sensación de que nuestro paisaje urbano hubiese sido dibujado con el programa AutoCAD por un diseñador sueco de Ikea?

En 2006 cayó completa la antigua Estación de Málaga ya citada, construida por el trío Loring-Larios-Heredía. Responsables del patrimonio histórico-industrial de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles de Madrid trataron de defender el bien frente a ADIF⁸³, pero no alcanzaron a hacer bastante fuerza, ni obtener apoyo ciudadano vigoroso para impedirlo. Para colmo, los ingenieros que proyectaron la actual Estación María Zambrano olvidaron proyectar un parquin motos adecuado, en la ciudad con mayor parque motociclístico de Europa. Después, como remate, lo pusieron encima de la mediana de salida, resultando incómodo e inseguro ese paso de peatones y el mismo parquin motos. Y así lleva desde el principio y lo que le queda, porque el edificio de Adif se ha comido la mayor parte de la llamada en los documentos y el recuerdo Explanada de la Estación. La explanada era una barrera necesaria de vacío antes del tránsito hacia un lugar imperado por manifestaciones de la materia muy densas, ruidoso y concurrido por el hierro, el carbón, la electricidad, los cables de acero, los sonidos y olores de las máquinas, la grasa, las prisas... Aquella de los siglos XIX y XX era mucha más densidad de la que realmente necesitamos los seres humanos para sentirnos cercanos a lo óptimo, pero a comienzos de la contemporaneidad el mito del progreso cundía como la verdad general, y los inconvenientes de la industrialización y el

83 ADIF: Administrador de Infraestructuras Ferroviarias.

maquinismo no constituyeron motivo de preocupación hasta doscientos años después, y no terminamos de escarmentar.

También ha habido otras grandes pérdidas patrimoniales, por ejemplo documentales, como fue la de tirar literalmente a la basura en el año 2010 todos los documentos que se habían conservado en el archivo de la Cámara de Comercio desde el siglo XVIII: mapas, cartas de navegación, libros de registro, etc. No me hartaré de decirlo. Porque durante la crisis económica no se contempló clausurarlo hasta tiempos mejores para reducir su coste de mantenimiento, ni se pensó haber transferido esos fondos a otra institución...Y de este modo fue pasando Málaga a la renovación de sus infraestructuras y de la administración en papel a la digital, de forma violenta. Al menos así lo hemos percibido una buena parte de la población local, que somos o éramos hijos e hijas de esa tierra desde el nacimiento, y que hemos crecido desarrollando un saludable apego por el entorno. Ya por último, en 2023, el colectivo de artistas y gente alternativa que costaba una lid judicial de sus bolsillos por mantener el espacio alternativo de la Casa Invisible, la ha perdido.

1.2. El paisaje sonoro

El segundo grupo de cuestiones, que deberíamos incorporar y sobre ellas reflexionar, gira en torno a la incorporación de la perspectiva sonora y auditiva que proponen los recientísimos Sound Studies⁸⁴, los cuales investigan sobre el ecosistema de sonidos que componen el entorno y acompañan el mundo de las percepciones de la mayoría de los seres humanos. Conocí el área apenas en Atlanta, gracias a la entrevista que me concedió la personalísima Andrea Pérez Mukdsi⁸⁵. Lo que yo más o menos comprendí es que la trama sonora, ambiente total de nuestras vidas y de los otros, compone el mosaico de informaciones auditivas que se entretajan con su correspondiente histórico-biográfico en las memorias conscientes, subconscientes, inconscientes y colectivas: el sonido o los sonidos de la vida, según algún título que he visto pasar⁸⁶. Bajo esta premisa, entiendo que el ambiente sonoro en el que nacieron, se criaron y se desarrollaron, por ejemplo, el mítico El Planeta o Silverio Franconetti, de principios y mediados del siglo XIX respectivamente, ni la Niña de los Peines quien fallece ya en 1959, siquiera imaginaron los sonidos que conforman ahora nuestro entorno cotidiano sonoro. Ni nosotros apenas podemos asomarnos a los suyos, aun haciendo un esfuerzo

⁸⁴ La revista por antonomasia dedicada a este tema se titula precisamente *Sound Studies* y comienza a publicarse en 2015, habiendo publicado este año su décimo volumen. Se puede encontrar en la base de datos Taylor & Francis. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/toc/rfso20/current> [última consulta 9 de octubre de 2024]. Los *sound studies* serían una de las nuevas disciplinas surgidas en Estados Unidos, emancipada de los estudios culturales, por favorecer este movimiento, en mayor o menor grado, “*el lugar [donde se desarrolla] y la voluntad (o el poder) académicos de quienes las cultivan*”, según el análisis de Elena Hernández Sandoica (2019).

⁸⁵ La entrevista a Andrea está disponible en nuestro canal de Claroscuros: <https://www.youtube.com/watch?v=eAtJxTlqXEA>

⁸⁶ Si lo encuentro a última hora se lo referenciaré a ustedes.

especializado de imaginación. Para empezar hay que saber imaginar el silencio, cada vez más difícil de escuchar.

En lo que concierne a la música, si el sentido del oído en sinestesia con el de la vista provocan sensaciones y suman unidos más que por separado, es de recibo pensar que una buena parte de la evolución o transformaciones de las músicas del mundo y de las gargantas y manos de sus intérpretes, incluido el flamenco, se debe también al cambiante panorama sonoro del correr de los tiempos⁸⁷. Es innegable que los artistas que han producido, reproducido y practicado el canon flamenco desde –pongamos– el primer tercio del siglo XIX, se han nutrido cada uno y cada una del tejido continuo de los sonidos generales de su propio momento. Y por tanto, además de que cada voz, cada timbre, cada huella dactilar sea irrepetible –o lo haya sido hasta ahora–, solo contando con la sonoridad ambiente y el caudal de su memoria auditiva, no sería descabellado admitir que, por muy codificado, estipulado y exacto que sea el canon del que emana la música, por bien establecido que esté estudiado el canon por el artista, y se calquen las notas y la *manera*, será prácticamente imposible que un joven flamenco de hoy pueda sonar igual que cualquiera de los pioneros.

En nuestro presente son característicos los bips permanentes de los aparatos electrónicos y digitales, los motores a explosión, las sirenas, los aviones rompiendo la atmósfera, y todo tipo de ruidos de desecho producidos por máquinas, artefactos y acontecimientos. Ni siquiera el lenguaje verbal es igual o se mantiene intacto de una época a otra, aunque hay idiomas más susceptibles de llegar a cambiar por modas de utilización que otros, como creo que está pasando con el francés. Por otra parte, en la última década se observa un nuevo acercamiento del español hablado a uno y otro lado del océano Atlántico. Yo creo que eso es muy bueno, y pienso que ha sido en gran parte producido por las comunidades digitales de personas creadoras de contenido en plataformas: *youtubers*, *facebuquers*, *influencers* y todos nosotros, practicantes del meta-consumo⁸⁸.

En cuanto a materia musical se refiere, ni los entendidos más partidarios del “purismo” ni otros amantes del flamenco, vamos a conseguir detener con argumentos el proceso histórico-artístico y cultural que acompaña esta nueva era –o Nuevo Orden, como se ha llamado oficialmente el período a partir del año

⁸⁷ En la actualidad en España existe una corriente de investigadores de la musicología dedicada a las cuestiones cognitivo-semióticas (Besada, 2022).

⁸⁸ Existe una miríada de canales de particulares en Youtube en español de intercambio de información y, por ende, de intercambio lingüístico vivo entre el español de América y el español de España. Los espectadores y los productores se pueden agrupar en comunidades temáticas que alcanzan un éxito destacable, y consiguen alta fidelización de suscripciones. Algunos de ellos sobrepasan las mil vistas en menos de una hora desde su publicación. Algunas de las temáticas de mayor circulación y seguimiento del público son el tarot, el desarrollo personal, la *new age* y otros nuevos misticismos, las leyendas urbanas, el misterio, la difusión de la ciencia, la historia y diferentes pedagogías, los canales de belleza y los de estrategias de seducción, incluso, una serie de canales dedicados a la formación en nuevos escenarios de las finanzas, e-negocios, inversión, inmobiliaria y criptomonedas.

2020⁸⁹-. No hay extrañeza sobre que, desde que el mundo es mundo, se hayan mezclado la música y todo lo demás. Desde luego, los intercambios sanos debieran dar lugar a ello. Todo lo que se mueve en nuestras superestructuras es inherente y anda en compañía de la cuarta revolución tecnológica, político-administrativa, médico-social y de las telecomunicaciones. Mas no significa forzosamente un perjuicio para el canon, ni constituye un peligro o amenaza de extinción para el flamenco clásico, sino todo lo contrario. Hablamos de la música no solo como creación artística sino como parte del tejido sonoro que compone el ecosistema informacional de las personas en general en el tránsito por nuestra experiencia de vida en colectividad, en el entendimiento y el sentimiento del mundo que compartimos, que vamos pasando, describiendo y analizando a medida que sucede.

2. Intrahistoria de la conservación del flamenco canónico en Málaga

Con relación a una inevitable revisión historiográfica futura y a una resituación de la memoria colectiva de nuestras guerras civiles y nuestra dictadura más contemporáneas, creo que la investigación histórica y cultural de nuestra música popular tomada como ejercicio de reflexión, podría contribuir a la sanación de los traumas de las memorias colectivas de la guerra civil y del Desastre del '98, que tanto siguen influyendo en la vida social y las artes. En este apartado voy a hablar un poco de esto y de otras relaciones del flamenco con la historia, la historiografía y la metodología.

2.1. Las peñas y las familias

Existe en Málaga una Federación de Peñas Recreativas y Culturales bastante nutrida que, puntualmente y en mayor o menor medida realizan actividades tangenciales al flamenco, o saraos diversos en algún momento del año a los que acuden el resto de peñistas. Es por lo que no se conoce con exactitud el número exacto de eventos flamencos anuales. Hablando de peñas dedicadas *ad hoc* al flamenco, existe la Federación de Peñas Flamencas de la Provincia de Málaga⁹⁰. De las 50 ó 55 peñas inscritas, unas 40 están en activo y la mayoría se reparten entre los pueblos, contando la capital solo con unas 4 ó 5. Entre ellas, la Juan Brea es tal vez la mejor definida y se proclama como la más antigua de España por haber sido

⁸⁹ De nuevo una diferencia cultural en la recepción de este término en francés y en español, durante y tras los episodios de los confinamientos por covid-19 a partir de marzo de 2020. En Francia, en torno al cambio de milenio, la idea del *Nuevo Orden Mundial* fue ampliamente denostada como *conspiranoica*, y todavía no se emplea tanto el nuevo término *Nouvel Ordre* en los medios de comunicación como en España.

⁹⁰ Agradezco a Gregorio Valderrama haberme puesto en contacto directo con la secretaria de esta federación Pepa Gámez Lozano, quien me ha prestado su amablemente su asistencia en documentación con el listado de peñas flamencas que me ha proporcionado y que adjunto como anexo, y el contacto con la Peña del Niño Vélez, que es la única por el momento en la provincia que ha apostado por alinearse con el flamenco fusión. Antes de acabar este libro, no me ha sido posible ponerme en contacto con ellos, pero espero hacerlo pronto para poder traerles nuevas reflexiones sobre el tema.

fundada en 1958... Esto de la antigüedad puede ser más o menos cierto, si obviamos la disputa sobre primacía que mantiene con la Peña de La Platería de Granada... En sus estatutos reza, pues, ser baluarte de “*la pureza*”, circunloquio que interpreto y actualizo como “canon clásico”, con el fin de trascender discusiones bizantinas que me desviarían de los temas principales que intento exponerles, que son ya, de por sí, bastante complejos. Desde finales de los años ‘50 o principios de los ‘60, algunas peñas flamencas autogestionaban y celebraban sesiones de debate y estudio del género en las que socios y amigos, quienes dedicaban largas horas a la escucha y comentario de los tipos y autores de cantes, música y bailes. También han sido los aficionados de las peñas los que organizaron los grandes congresos y concursos de flamenco en Andalucía, España y Francia desde finales de la dictadura y a través de toda la transición política, además de otros especializados, como los de saetas en Semana Santa por la Peña Trinitaria de Málaga. Verdaderamente las peñas flamencas han coadyuvado notablemente a la conservación y recuperación del arte y de palos olvidados y resucitados ya tardíamente, a finales del siglo XX. En ellas se han atesorado, con más o menos cuidado debido a la falta de medios adecuados y de conocimientos y operativa de conservación científica, cilindros de cera con grabaciones del siglo XIX, colecciones de discos de pizarra, vinilo, casetes y cedés, carteles, mantones de manila, trajes folclóricos de todo tipo, fotografías y efemérides de toda naturaleza, en romántico abigarramiento⁹¹.

Durante el siglo XX las peñas y los peñistas contribuyeron a que el flamenco se despojara de una serie de prejuicios raciales, ideológicos y socioeconómicos principalmente, e insisten en haber estado abiertas a todo el que se había querido acercar. Pero la realidad del flamenco ocupa circuitos de muy limitado acceso. Muy lentamente permean las visiones de género en el mundo del flamenco, y no por nada Luis Clemente lo considera un arte críptico⁹². En efecto, el flamenco vivo, su

⁹¹ La fecha de constitución oficial de la Peña Juan Brea fue el 2 de octubre del año 1958, en Casa Luna, según narra José (Pepe) Luque Navajas, uno de sus fundadores, en un libro de entrevistas que publicó Diputación Provincial de Málaga (Soler; Ruiz, 2022: p. 30). Todo esto, con detalle, se ha ido contando también por los mayores de la peña Juan Brea en varias de las sesiones de los últimos años. Habría que estudiar los catálogos y folletos de los congresos flamencos y eventos más importantes organizados, y comenzar a dar una narrativa por parte de los jóvenes (y no tan jóvenes) investigadores del flamenco que están anidando allí.

⁹² Cuando apenas arrancaba el proyecto *Claroscuros*, Tecla Lumbreras me invitó a la presentación del último libro de Clemente, *Rock progresivo español* (2022), en un encuentro con el autor en el Contenedor Cultural de la UMA, donde me encontré a todos los rockers y bluesmen de la ciudad y otros especímenes de la vieja guardia de corps que no habían emigrado: vendedores de antigüedades y antiguallas, moteros... Algunos se habían convertido en artistas profesionales, cineastas, músicos y dibujantes, gustosos de degustar la cervecita de grifo promocional que allí se servía. Visto en perspectiva, podemos decir que existe una generación artística desde Transición entre Málaga, Torremolinos y la Costa del Sol. Ahí fueron a terminar sus días artistas españoles que nos dejaron legados tan valiosos como Jess Franco y su compañera Lina Romay, a quienes pude entrevistar en el I Festival de Cine Fantástico de Estepona del año 2000 para la cabecera universitaria *Aula Magna*. Creo que es Rafatal uno de los que se conoce mejor de entre todos nosotros la parte de la historia necrológico-artística de Torremolinos, especializada sobre todo en cine, pero no recuerdo si me lo dijo, si se lo escuché en alguna entrevista, o se lo leí en alguna parte.

práctica y su conocimiento ha quedado bastante restringido a las familias flamencas –gitanas y payas–, que son las que realmente lo han preservado y preservan de la manera que se llama “purista”. Por un lado, es natural que estas familias flamencas lo guarden, cultiven y transmitan con cuidado y como un *intravalor*, una especie de reservorio de distinción y fuente de recursos materiales⁹³. Claro que el flamenco se puede estudiar para ser ejercido, aunque no se puede aprender en dos días, y su entreno práctico debe al menos empezar temprano en la vida. Rosalía es un ejemplo, y la serie de bailarinas más importantes de Europa del siglo XIX que integraron piezas de flamenco en sus repertorios e incluso llegaron a ser virtuosas de las castañuelas sin ser andaluzas, también. ¿Con qué técnicas o metodologías aprendieron? Es un misterio. Digamos que el escollo principal es que no se ha termina de codificar todo, pero los ancianos aluden, no obstante, que tampoco todo se puede enseñar con aprendizaje reglado. Esta última es una observación que Fosforito insiste en mencionar. Dice el maestro que se aprende en las juergas, en las noches de tabernas y en los saraos que se montan espontáneos. Y para eso hay que dedicarse de continuo, preferiblemente.

2.2. “Museizar” el flamenco y el interés universitario [1990 a 2010]

La que suscribe estas líneas lleva unos treinta y cinco años conociendo la Peña Juan Brea, donde me llevó por primera vez mi compañera de estudios, Ana Carmena Álvarez, en el año 1990 o 1991, cuando aún estaba sita en una casa casi en ruinas de Calle Picador; adarve con reja que daba a la calle Beatas del centro de Málaga. Yo había dejado arrinconada la licenciatura y ella estaba terminando su tesina, y se había metido allí con los peñistas a tratar de averiguar qué materiales habían acumulado. Ana realizó su trabajo con el título de *Museo Flamenco Juan Brea*, sacó el diploma y se marchó a Suiza a trabajar como profesora de español en la secundaria⁹⁴. El concepto de Museo Flamenco sonaba extrañísimo en ese tiempo. De innovador chirriaba, a mí por lo menos. ¿Cómo museizar el flamenco, si era un arte vivo? Yo ayudé a mecanografiar aquel trabajo y lo tuve terminado entre mis manos, con sus gráficos rotulados a mano y regla, en fotocopias. Ana había incluido planos de las diferentes plantas y secciones para talleres flamencos, de guitarra, de luthieres, de cante, de castañuelas, de costura, escenarios para actuaciones, camerinos, salones de charla y salas de exposición. Dejó una copia de su proyecto en la peña antes de emigrar. Yo misma he rebuscado varias veces en sus anaqueles, pero no he podido encontrar aquella tesina. Los antiguos socios guardan un vago recuerdo de la genial idea y de aquel lejano episodio, pero ocurrió lo que era de esperar, se invisibilizó sin querer a la pionera⁹⁵.

⁹³ Profundizo en las fórmulas de transmisión y transferencia del flamenco en el texto de este libro donde hablo de la diferencia entre los niveles “cero” y “básico” del flamenco.

⁹⁴ Me han dicho que hace poco Ana Carmena ha vuelto a Málaga y se ha instalado en algún pueblo de la provincia, pero con la vorágine y el trabajo ingente que ha supuesto Claroscuros, no he tenido tiempo ni de intentar contactar con ella antes de volverme a Burdeos a finales de agosto de este año 2024.

⁹⁵ Quería dejar constancia del origen de la femenina idea aquí, como gesto de vindicación de género, sobre todo como vindicación de mérito de las mujeres.

Personas amantes del flamenco, periodistas y archiveras publicaron más tarde sobre estos materiales revueltos algunos primeros avances valorizando la labor de los aficionados (Gálvez, 2002). El esfuerzo principal desde la Transición del Estado respecto a las universidades había estado en facilitar el acceso, en popularizar los precios públicos de las matrículas y en la homogenización de calidad hacia estándares principalmente europeos. Así que las universidades andaluzas, por lo menos la mía, habían vivido un tanto de espaldas a lo popular, sobre todo porque contemporizaba. No fue hasta el año 2010 cuando la Unesco incluyese el flamenco en su lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y las instituciones universitarias y organismos políticos oficiales se interesasen en este arte (Conde, 2022). Tras lento y largo recorrido de acercamiento del mundo y las metodologías profesionales de la documentación y la investigación del flamenco en nuestra comunidad autónoma andaluza, en la Peña Juan Breva, por fin, se ha puesto en marcha un proyecto “serio”⁹⁶ de clasificación y documentación con la colaboración de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Málaga y del máster interuniversitario que arrancó en el pasado curso 2023-2024.

2.3. Escollos historiográficos y débil contextualización con el resto de artes

Carecemos por ahora para la escritura de la historia de un término consensuado que nos sitúe en el momento que vivimos. Mundo Actual viene usándose corrientemente para historiar la narrativa de lo acaecido a nivel global desde la guerra civil española o la segunda mundial. Mundo Presente es llamado también, pero el concepto de presente es movable y poco seguro para establecer cronologías. Es interesante la idea de *era Post-media* llegada en forma de antología en torno a este concepto desde el campo de la comunicación (Apprich, Slater, Iles y Schultz, 2013). La línea del estudio predominante de la historia contemporánea de España y de la historiografía universitaria producida durante las últimas cinco décadas se ha dedicado concienzuda y solemnemente a la tarea de desvelar, resituar, restituir y construir memoria. En la Transición se integraron las líneas marxistas de la historiografía francesa a los programas docentes universitarios, cuando las universidades españolas se reinventaban y ampliaban en las primeras etapas democráticas. En este transcurso se han estudiado en profundidad y brillantemente las restricciones de la libertad, especialmente la libertad de reunión, situación de estado de sitio interno que afectaba el carácter sombrío de los veinte primeros años del franquismo.

En los umbrales de la década de 2010, acercándonos a la nueva Sociedad Líquida de la Información, se escribieron dos tesis significativas, llevadas a cabo por sendas investigadoras que comienzan a poner en tela de juicio el monolitismo del asociacionismo durante el régimen que antes se daba por sentado. La primera, sostenida en Murcia, de Isabel Marín Gómez (2007), arranca en la adaptación del marco político español durante la década de 1960 girando principalmente en torno a la Ley de Asociaciones de 1964. La segunda, de la Universidad de Valladolid, por

⁹⁶ Quiero decir con “serio”, realizado con metodología archivística y bibliográfica.

Elena Maza Zorrilla (2011) pone el punto de mira en un doble plano de análisis: la legalidad y la realidad. Hasta donde yo sé, aún hoy no existen estudios de contenido amplio ni especializado sobre el asociacionismo laico como el de las peñas flamencas del tardofranquismo, y que éstas se constituyeron legalmente un poco antes del aperturismo del régimen en el año '64 (recordemos que la Juan Brea fue oficialmente constituida en 1958), momento en el que también se promulgó la Ley Fraga de Prensa. Que yo haya sabido, se han iniciado prospecciones sobre este fenómeno del asociacionismo flamenco en países de acogida de inmigrantes como Bélgica, pero ya al socaire de la Transición y del primer período democrático (Ruiz, 2018).

Antes de todo esto, en 2003, comenzaba yo a asistir regularmente a las sesiones de estudio del flamenco que promovía la Peña Juan Brea todos los martes, y a la sesiones de cante y baile los viernes⁹⁷. Para mi tesis, anduve yo barajando varias ideas, la primera sobre flamenco, pero no di en la UMA con ningún catedrático o titular que supiera o dirigirme ese tema en aquel momento; o se atreviera. En esas fechas me hablaron de una tesis fallida sobre verdiales en el departamento de Historia Moderna y Contemporánea. Por lo visto no había podido salir adelante porque la doctoranda no encontró suficientes documentos. Efectivamente, cuando lo recuerdo ahora, pienso que esa tesis podría haberse enfocado desde una perspectiva de Estudios Culturales. Quince años después, la investigación cualitativa valoriza herramientas como la etnografía, más flexibles y facilitadoras del análisis en tiempo real de grupos, comportamientos, dinámicas⁹⁸. Las técnicas etnográficas podrían servirnos en investigaciones históricas y sociológicas sobre el tiempo presente o sobre un pasado muy reciente pero, por el momento, se abre paso en investigación en Educación y apenas asoma en Historia. Para una manifestación musical tan *sui generi* como los verdiales, se hubiera necesitado construir a dicho efecto el aparataje metodológico adecuado, y enmarcarse en la fotografía de la realidad del sitio y el momento en el que se aborda la investigación, además de profundizar en las panorámicas pasadas heredadas. Es decir, el espacio-tiempo del presente de la investigación, de la investigadora o investigador y su subjetividad, terminarían quedando incluidos también inevitablemente en el cuerpo del estudio. Entonces, hubiera sido posible estudiar los verdiales de Málaga,

97 Comencé a asistir asiduamente a las sesiones de flamenco de los martes como absoluta profana, en los años que fueron consecutivamente presidentes de la peña Luis Luque y Gonzalo Rojo. En ese tiempo las sesiones de estudio se hacían de prestado en la Peña de la Trinidad porque la casa de calle Picador había sido desalojada por riesgo de ruina. Mientras, el ayuntamiento estaba rehabilitando el edificio histórico que es nuestra actual sede, en calle Ramón Franquelo. El caldito de pintarroja con almendras de la peña trinitaria era excelente y se servía bien calentito. Aprovecho la ocasión para memento de la cocinera anónima que lo preparaba.

98 En la Universidad de Málaga, investigación cualitativa en pedagogía y la etnografía para el trabajo con grupos humanos, historias de vida, vivencias compartidas están siendo trabajados a fondo por los colegas Analía Elizabeth Leite Méndez y Pablo Cortés González, de la Facultad de Educación, a quienes tengo que agradecer sus enriquecedoras lecciones sobre estos temas.

por lo menos cuando se celebraban en la Venta del Túnel hasta que la autoridad municipal decidió prohibir la fiesta en aquel sitio⁹⁹.

Pero no podemos estudiar los verdiales con las herramientas que había creado la escuela inglesa de Birmingham para sus cosas; o mismamente, siquiera como el hispanismo francés ha estudiado y estudia lo hispano. Inspirándonos en un libro de Stuart Hall –o cualquier otro de los clásicos ingleses de los estudios culturales– no sería posible, desde luego. Es necesario generar una propia metodología adaptada al terreno o al colectivo directo de donde surge el bien artístico cada vez. Desde esta óptica, el flamenco se imbrica dulcemente entre las músicas surgidas durante la época romántica, en el umbral de la edad contemporánea. Estas músicas eran herederas de sonos, ritmos y pervivencias étnico-folclóricas, refundidas y reinterpretadas sobre sus retazos, y amalgamadas con nuevas síntesis y emanaciones expresivas y un espacio más que menos modificado. No podemos achacar a la casualidad el hecho de que el flamenco y el blues sean músicas casi gemelas de nacimiento, cronológicamente hablando, y dos de los registros estilísticos que han generado más influencias en el mundo occidental hasta nuestra época.

Sin embargo, en cuanto a investigación histórica se refiere, algunas obras escogidas demuestran que es posible remontarse en el rastreo del flamenco a un pasado más profundo. Entre músicas barrocas populares de los siglos del imperio, XVI, XVII y XVIII, zarabandas, jácaras, folías y tonadillas, se mezclaban las modas culturales y cortesanas italiana y francesa. Ya en el siglo XIX, el *género andaluz* fue un estilo de espectáculo mixto entre teatro, música y baile costumbristas, que gustaba mucho en Madrid, y debió funcionar como eje transportador en el tiempo y laboratorio en el proceso de *amaneramiento o agitanamiento flamenco*. Parte de estos cantes sobreviven actualmente en las estructuras musicales de los palos considerados más antiguos: caña, polo, soleares, cantiñas, guajiras, serranas, seguiriyas, fandangos, tiranas (Valderrama, manuscrito, 2006: 20-24, 26-40, 48-70). En un nivel teórico estaríamos ante uno de los dilemas de onda larga de la Historia, sobre si existe alguna suerte de dinámica de continuidad estructural de la información a través de las generaciones, o si la realidad está compuesta de otra suerte muy distinta de capas de reemplazo humano formadas por desconexiones y superposiciones, sin memoria ni sentido entre sí probables. En un nivel más práctico, pueden encontrar un esquema provisional y una más nutrida bibliografía sobre el contexto general de las músicas españolas contemporáneas en mis apuntes para los alumnos de español de Newcastle (González, 2023).

⁹⁹ Cuentan algunos que todavía se acuerdan, por haber sido asiduos a ellas, de las últimas apoteósicas fiestas de verdiales celebradas en la Venta del Túnel cada 28 de diciembre hasta principios de los años 1990, y me han dicho que desde aquellos tiempos los nuevos escenarios andan ligeramente deslucidos, habiendo terminando la celebración en la explanada de la feria del Puerto de la Torre.

2.4. Necesidad de metodologías específicas para el estudio de la música popular contemporánea española

Otra cuestión es que el experimento académico de los Estudios Culturales, iniciado por la escuela de Birmingham a mediados de los años 1950, no cundió en el ámbito académico democrático español, volcado en implementar modelos teóricos franceses del *postestructuralismo* y la sociología, que estaban a la moda en las ciencias sociales. Pero también puede ser que aún a mediados de los años 1970 la configuración de la difusa teoría social de los estudios culturales proporciona ventajas cuando se da por entendido que la herramienta está fusionada con el hecho investigado; presupuesto por otro lado, de aire bastante inglés. Sin embargo, debía percibirse *desidentificada*, con una metodología de análisis que era coherente en la realidad inglesa, pero bizarramente trasladable al sustrato cultural español entre esa última fecha y el principio del siglo actual.

Puede ser que, centradas en imitar su imaginaria representación del estándar europeo desde la Transición, las universidades andaluzas habían cultivado poco o nada los estudios sobre flamenco. Sus vertientes más clásicas se estudiaban parcialmente en los conservatorios como *clásico español* en la nueva fase democrática. Pero a partir del año 2010, propiciado por la declaración de Patrimonio de la Humanidad del arte flamenco por la Unesco, comienzan a introducirse programas completos y específicos de estudio del flamenco en conservatorios e instituciones de educación superior, y a crearse cátedras de flamencología y másteres específicos en las universidades. Aquella mención de protección del flamenco por la Unesco lo remontó, de elemento de la cultura estándar, al rango de manifestación de la alta cultura. Aun bajo estas circunstancias, este reconocimiento académico sigue produciéndose hoy en día de manera orbital, pero se van descubriendo una serie de investigadores independientes que se han forjado de forma autodidacta, a medio camino entre su propia herencia familiar y archivos históricos y fonográficos, como es el caso destacado de nuestro investigador independiente y cantaor Gregorio Valderrama.

La información capaz de penetrar en nuestros sentidos, crear materia visible y éter invisible, existir en el imaginario colectivo, adaptarse con mayor o menor tensión en la realidad, o transformar radicalmente las costumbres, tanto para bien como para mal, no es la información dócil, aséptica, políticamente correcta. La valiosa es la información que incomoda, que llega a destiempo, que nadie entiende ni se esfuerza por encajar en parte alguna, que molesta y se descarta en lo consciente pero queda en lo inconsciente. Teniendo en cuenta que la música es un registro informacional en un lenguaje no lingüístico, igualmente sucede, siendo sus registros más valiosos los más complejos.

3. Progresiones flamencas: una propuesta cronológica

Los arduos, sonados y manidos ya –con perdón– debates más antiguos con sentimiento de ofensa casi bíblica sobre la llamada *pureza* del flamenco se

remontan a los años 1960, que yo sepa, tras los primeros ensayos de fusión de Paco de Lucía y Camarón con el *jazz* y elementos foráneos como el cajón peruano o el sitar hindú. La década de 1980 conoce el nacimiento del llamado *Nuevo flamenco* (Berlanga, 1997), que produce cantidad de música de gran éxito radiofónico y mucho más apta para su comercialización en el nuevo –y a *posteriori* efímero– formato CD (*compact disc*). A mediados de los años 1990 cundiría otra oleada casi de pánico compartido entre los *puristas* sobre el futuro del arte amado, cuando Enrique Morente se atreviera a fusionar el flamenco con el rock progresivo en su magnífico *Omega*, que más adelante comentaré con alguna mayor profundidad. Desde entonces, y para colmo desde el hito de masas que ha representado Rosalía, el atrevimiento está como desmadrado. El flamenco como sustrato musical está actualmente presente y muy vivo en el *hip-hop* en español y principalmente el *hip-hop* andaluz. El modo frigio se entremete entre el *trance* electrónico europeo, las músicas étnicas, el *trap*, el *break* y el controvertido reguetón¹⁰⁰.

Si hiciéramos la Historia hacia atrás, como recomendaba el desdichado Marc Bloch en su última obra, y retrocediéramos cronológicamente, observaríamos diversos movimientos y cambios del flamenco tradicional o purista. Por un lado, habría que contemplar la impronta de los diferentes soportes de grabación y tecnologías de almacenamiento de información, además de los evolutivos hábitos de representación escénica. Gran parte de estas huellas ya fueron en el pasado asimiladas entre el conjunto de útiles artísticos colectivos, de sobra conocidos e integrados en la cultura vivida por la sociedad, y actualmente no provocan ni escándalo ni debate. Los artistas internacionales españoles que realizaron su trabajo entre las décadas de 1920/30 y 1980/90, desde Concha Piquer a Juanito Valderrama, Lola Flores, Rocío Jurado, María Jiménez o Isabel Pantoja –por poner solo unos ejemplos–, eran artistas cuyas bases y fuentes musicales eran las flamencas. En ese período de sesenta o setenta años se conocería el auge de los géneros de la copla y la canción ligera española. Estos nuevos estilos fueron fraguados en paralelo a la consolidación de los medios de masas tradicionales, principalmente el cine sonoro, la prensa comercial, la radio y la televisión. Caerán en picado en audiencia y ventas a partir de la irrupción de la Movida, y no se rehabilitarían totalmente hasta el siglo XXI, de la mano de nuevas cantantes e investigadoras (González, 2022: 65-81).

Si nos vamos a un momento anterior, a la altura de las primeras décadas del siglo XX, observaríamos la ópera flamenca como espectáculo estrella en los umbrales de la cultura de masas, pues se celebraba en circos, grandes teatros y plazas de toros. La ópera flamenca transitó también su proceso de creación y posterior esplendor con Pepe Marchena, Juanito Valderrama y el americano Carlos Gardel (Gutiérrez, 2016). Era el mismo momento en el que ciertos grupos editoriales y de prensa en España consiguen la ansiada meta de alcanzar la distribución nacional

¹⁰⁰ Sobre el fenómeno transmedia y la hiperculturalidad de los tiempos globalizados digitales, con ejemplo de Rosalía como paradigma de la mitología actual, visto desde las audiencias y el ensalzamiento del estrellato en la “liturgia de las *celebrities*”, los rituales fans y la tecnología interactiva, es interesante conocer el trabajo de los profesores Terrasa, Blanco y Garbisu (2021).

regular diaria, o de alta rotación. Aquellos tiempos fueron un período de profesionalización del mundo empresarial y de criba administrativa del tejido comercial desregularizado de mínimas estructuras económicas de supervivencia, consideradas ahora obsoletas. El mito del progreso estaba en ese momento en su paroxismo, así como las evidencias que comenzaban a ser patentes sobre su lado oscuro. Algunos ejemplos de ellos los encontramos en obras artísticas. Por ejemplo, Chaplin inmortalizó el mensaje en el filme *Tiempos Modernos*, pero también se ocupó de ello toda la saga de escritura distópica prolífica durante el período de Entreguerras. Los futuros entrevistados como posibles por autores ingleses visionarios, observadores de la segunda revolución industrial desde la cuna del proceso, como H. G. Wells, George Orwell o Aldous Huxley, compusieron el mapa simbólico de la narrativa que orienta espaciotemporalmente a los coetáneos, respondiendo a cuestiones latentes, vividas colectivamente también en cada momento histórico, aunque ficcionalmente se proyectasen al futuro. En aquel momento, en España, las óperas flamencas adaptaban la singularidad de un arte misterioso y viajero en el tiempo –así era como se vendía–, a unos aforo y formato de dimensiones mucho mayores y tamizados por los nuevos estándares empresariales de las incipientes industrias del espectáculo y la producción musical y de artistas.

Este mismo año, en junio o julio de 2024, en una de las sesiones de didáctica ofrecida por la peña flamenca Juan Brevia –que no estaba siendo demasiado celebrada, por cierto–, el joven guitarrista del cuadro –¿contaría con veinticinco o veintiséis años?–, en el intermedio de cambio de trajes de la cantaora y la bailaora, tocó una zambra, que fue el único consuelo de la noche para los entendidos más puristas, que la habían recibido como interpretada al pie de la letra en estricto cumplimiento del canon. Solo uno de los socios más jóvenes y recientes de la peña, Jesús López, y yo misma, pudimos reconocer que aquella zambra había sonado con reminiscencias por doquier a los acordes y fórmulas sonoras del *hard-rock* clásico de finales del siglo XX; en la línea de Metallica, AC/DC o Scorpions. Seguramente esos acordes están impresos en los surcos del conglomerado sonoro musical en haber del joven guitarrista, de tal manera que van a ser difícilmente extirpables de su interpretación; mas, sin embargo, escaparon por completo a los oídos de nuestros peñistas más *puristas*.

Sin más preámbulos, ofrezco a continuación unas notas en relámpago para una futura cronología del flamenco progresivo de forma breve.

3.1. Compilación y conformación del flamenco [(1808-14) a 1880]

En términos muy esquemáticos, desde el fin de la Guerra de Independencia (1808-1814) y 1880, tendríamos la aparición o cristalización del flamenco en coincidencia cronológica casi paralela a la que cursaba el blues negro en Estados Unidos. A colación de ello, surge una incógnita en algunas recientes tendencias de la investigación artística que apuntan a similitudes evidentes de la fusión de ritmos africanos en algunos palos flamencos. De un lado, las hipótesis sobre negritud y esclavitud en el flamenco se retrotraen a la Edad Moderna, cuando existían, sobre todo en Andalucía, varios puntos de retención de esclavos hasta su reembarque

rumbo América¹⁰¹. Y esto es mucho remontarnos en el tiempo como para encontrar documentos, testimonios o algo más sólido que lo que la misma música quiera transmitir¹⁰².

Sin embargo, la manifestación de los cantes por verdiales de Málaga y sus tres estilos –Montes, Almogía y Comares– también serían una de las múltiples fuentes del flamenco actual. Hasta que la peña Juan Breva decidió reivindicarla a partir de los años 1960 y 1970, los verdiales fueron considerados una manifestación primitiva y marginal, una fiesta residual y populachera con poca o ninguna imbricación ni sentido en el panorama cultural del último tercio del siglo XX. Desde entonces, han sido reconocidos como uno de los sustratos musicales primigenios del flamenco posterior, en vigor entre la conquista del reino de Granada en el siglo XV, la guerra de las Alpujarras del siglo XVI y la ulterior expulsión en masa de los moriscos durante el reinado de Felipe III, en el XVII.

No soy una experta en verdiales, pero creo que como conjunto performativo, música, danza y rifa, son una de las riquezas folclóricas más antiguas de las que disponemos en Europa, pues deben pertenecer al primer tercio del siglo XVII, y son herederas de la vida en comunidad preindustrial. Pepe Luque Navajas, flamencólogo decano y cofundador de la Peña Juan Breva afirma que los verdiales serían un tipo de fandango antiguo, endógeno de las sierras penibéticas (Soler; Ruiz, 2022: 43-46). A mi modo de ver, los verdiales serían las músicas aportadas por los repobladores de las tierras de los moriscos expulsados entre 1609 y 1614, llegados en muchos casos con un intervalo de varias décadas a los territorios a colonizar. Me baso en que, por un lado, la investigación en historia hispanomusulmana ha averiguado que numerosos moriscos retornados se ocultaron y mestizaron entre los grupos de gitanos errantes y las gitanerías o barrios de gitanos.

Sobre ello, el historiador Domínguez Ortiz (1909-2003) recopiló y analizó numerosos documentos en su obra. Por otro lado, la musicología especializada

101 Una serendipia de la Historia se encarna en la figura y obra de Rubén H. Bermúdez (2018). El autor reflejó en un fotolibro su relato autobiográfico, que revela una parte de la olvidada historia negra de nuestro país. No en vano, fue justo en el momento de la Edad Moderna, cuando los imperios ibéricos, español y portugués, gobernaban prácticamente el mundo conocido, cuando la negritud se asoció por primera vez a la esclavitud, y viceversa. Y eso ha sido un grave perjuicio y estigma sobre los colores de piel de origen subsahariano.

102 En el documental musical de 2016 Gurumbé: Canciones de tu memoria negra, de Intermedia producciones, ampliamente premiado y disponible en Filmin, su director, Miguel Ángel Rosales, realiza una posible reconstrucción de la posible pervivencia de las influencias africanas en los palos más antiguos del flamenco, mostrando las contadas investigaciones, académicas y artísticas, disponibles. Por otro lado, en la Georgia State University de Atlanta, el musicólogo Javier Albo lleva a cabo un proyecto docente de acercamiento al flamenco de sus estudiantes, donde ha participado también Julie Galle Baggenstoss con sus clases teórico-prácticas de las que ya hemos hablado. Visionar: ½ Flamenco & negritud. Javier Albo. Musicólogo en Georgia State University y 2/2 Javier Albo, musicólogo en Georgia State University. Flamenco & Afroamericanismo. Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Disponibles respectivamente en: <https://www.youtube.com/watch?v=vvsl1SSN1T8&t=2s> y <https://www.youtube.com/watch?v=3o9nRbCyuhE&t=2s> [última consulta 11 de octubre de 2024]

indica que, efectivamente, la cultura y la música andalusí y nazarí había llegado a unas cotas altísimas de enseñanza y estudio especializados y de divulgación popular, por lo que, a pesar de los intentos sistemáticos de eliminación que acometió el Estado, de alguna forma lograron sobrevivir y transmitirse (Cortés García, 2017). El drama de la represión y expulsión de los moriscos ocurrió también poco más o menos en el mismo período de la Edad Moderna donde muchos africanos esclavizados pasaron por la Península Ibérica y sirvieron ominosamente al imperio –o al mercantilismo– de la época de los Austrias y los primeros Borbones españoles. Por tanto, si la influencia no documentada de los verdiales en el flamenco se da por válida, igualmente la de los sonidos de la negritud no debería descartarse. Pero fehacientemente, ambas ligas con el flamenco parecen igualmente difíciles de demostrar, y tal vez resultase más verosímil achacar las pervivencias de ritmos negros en el flamenco al blues; sin óbice de que ya en época contemporánea y directamente sobre el terreno andaluz, el toque *abandolao* característico de los cantes de Málaga se haya inmiscuido tanto en los verdiales como en el flamenco.

El período considerado por consenso de formación del flamenco suele situarse a principios del siglo XIX, durante la época romántica, coincidiendo con el de la formación del blues en el marco que conocemos como de construcción de la contemporaneidad. En aquella época coincidió con otros grandes proyectos de espíritu *compilacionista* y conservacionista de la cultura comunal preindustrial del campesinado y del artesanado, cultura que expiró definitivamente con el advenimiento de la era ferroviaria, como señaló Eric Hobsbawm en varias de sus obras. Por poner un ejemplo de sobra conocido, los hermanos Grimm publicarían en esta línea la primera recopilación de sus cuentos y leyendas populares en 1812. Los hermanos Grimm, como intelectuales del medio romántico de la Baja Sajonia y la Renania, serían el equivalente en el flamenco en España a los señoritos y ricoshombres que patrocinaron a gitanos y gitanas, estibadores, jornaleros, obreros de toda industria, habitantes de las cuevas y nómadas de la Baja Andalucía, financiando sus actuaciones en las juergas y festejos que se celebraban en tabernas y cafés y que acabarían por cristalizar en lo que hoy conocemos por flamenco. Aquellas gentes del pueblo eran los herederos de los fragmentos de memorias más ancestrales que cabía alcanzar de la historia oral de España en la primera mitad del siglo XIX, y con el paso del tiempo fueron profesionalizándose como artistas.

Últimamente se han multiplicado las investigaciones sobre las letras de los llamados *cantes a palo seco* –tonás, carceleras y martinetes–, al parecer, procedentes de los romances derivados de las leyes de prisión general de los gitanos, promulgadas en 1749. Estas investigaciones han puesto en tela de juicio la tradicional asunción de que los martinetes provenían de las fraguas, por su acompañamiento metálico, inclinándose más la opinión científica de su origen galeote (Homann, 2020). En la mayoría de las lecturas que he llevado a cabo, el final de la edad de oro del flamenco se sitúa a mediados del siglo XIX. Yo, por mi parte, tiendo a situar el momento álgido y cierre de este ciclo de conformación del flamenco bastante más tarde, en la década de 1880. Ambas acotaciones serían

posibles porque se corresponden con dos momentos significativos de la nueva infraestructura económico-social aportada por la revolución de los transportes, que producen y condicionan enormemente la oferta artística y las vidas de los propios artistas. Por un lado, los años 1850 en España vivieron el arranque de las grandes obras de la red ferroviaria peninsular, abriéndose las primeras arterias terrestres simplificadoras del transporte en su geografía compleja, construidas en forma radial desde Madrid hacia las distintas costas. Así, los primeros ferrocarriles articularon rutas antaño inexistentes, o muy difícilmente transitables, y posibilitaron la predictibilidad de los viajes. El mito del progreso estaba en pleno apogeo a mediados del siglo XIX, pero debido a la orografía de la Península Ibérica y otros factores complejos en los que no vamos a entrar aquí, no sería hasta mediados de los años 1880 cuando se concluyese esta red ferroviaria nacional principal; salvo algunas excepciones regionales más tardías.

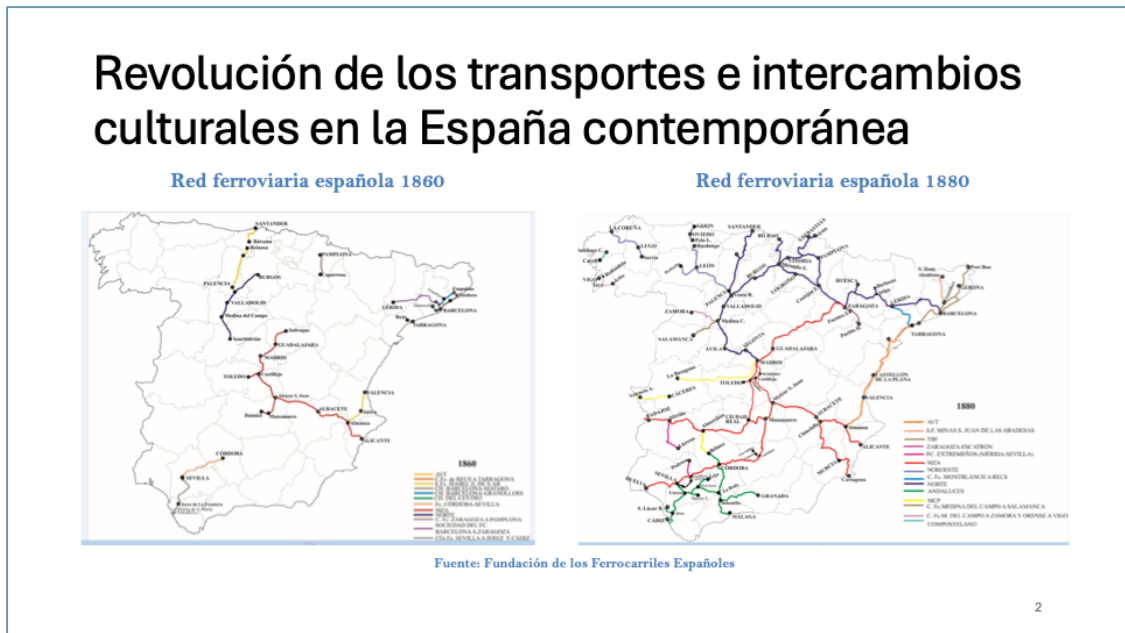


Imagen. Elaboración propia con fuentes de Archivo y Biblioteca de la Fundación de Ferrocarriles Españoles, en el Museo de la antigua Estación de Delicias de Madrid.

Dicha fecha de 1880 coincidiría además en el tiempo con la inauguración del puente de Gotardo en Suiza, que solo había conseguido perforarse a costa de la recién descubierta dinamita. Este acontecimiento marcaría la completa y esperada conexión entre todas las redes europeas nacionales y sus conexiones oceánicas con las líneas regulares de barcos de vapor, ya en marcha desde los años treinta de aquella centuria. Las posibilidades de movilidad de los artistas, tanto en el ámbito nacional, como en el internacional, coinciden en el caso español. Aquel año marcó un antes y un después en las mentalidades colectivas, proclamando Nietzsche a los cuatro vientos la idea de la muerte de Dios, que desde aquel momento sería sustituido por la Ciencia puramente racionalista y basada en mediciones objetivas,

que validará a partir de ahora la realidad¹⁰³. En el Archivo Histórico Ferroviario de la Fundación de los ferrocarriles españoles de Madrid, existen varios legajos documentales de la empresa MZA (Compañía del Ferrocarril de Madrid a Zaragoza y Alicante) que contienen expedientes específicos sobre artistas. Por ejemplo, la normalización del *Transporte de jornaleros, toreros, artistas, etc.* se produce precisamente en 1880¹⁰⁴. Anteriormente, pases especiales de artistas, bandas de música y compañías teatrales se deliberaban caso por caso en las sesiones del consejo de administración de la empresa.

3.2. ¿Edad de oro o *bélepoc española*? [1880 / (1923-1936)]

Después, entre 1880 y 1936, vendría –según mi humilde juicio– la edad de oro del flamenco, cuando el arte ya se ha consolidado y se permite autofinanciar su propia existencia y el mantenimiento de artistas, compositores, representantes de espectáculos, salas de fiesta y otros espacios de exhibición. Deberíamos preguntarnos de manera absolutamente seria si podemos hablar de una *bélepoc española*. Intuyo que este período se dio desde el segundo tercio del siglo XIX hasta la dictadura de Primo de Rivera, o hasta la guerra civil alargando un poco más. Habría estado favorecida por un período de bonanza generado por el primer capitalismo y unas élites que prosperaron en una España exenta de la primera guerra mundial. Es en este período cuando el intercambio de artistas y músicos, procedentes de todas las naciones-Estado europeas, ahora interconectadas por tierra en su totalidad, se amplía, y las giras debieron alargarse en tiempo, distancia y frecuencia. Surgen músicas que creemos muy españolas, como la polca o el chotis, pero que provenían originariamente de los folclores polaco o escocés; por lo que dicen que dijo Hobsbawm. Fruto de las reinenciones de los propios músicos –que tocaban de oído muy a menudo–, y de la generalización de los primeros organillos mecánicos, que posibilitaban la reproducción pública de melodías y ritmos y, por tanto, su memorización al menos parcial, se crearon nuevas músicas surgidas de toda esta mezcolanza de intercambios, contactos y convivencias que había posibilitado el ferrocarril.

Dicha *bélepoc española*, primeramente paralela a la francesa, tuvo su propia idiosincrasia en cuanto a los contenidos de la diversión. Toros, carreras de caballos, flamenco, lírica, zarzuela, copla, teatro y espectáculos diversos en cafés cantantes, enlazando con la época antes mencionada del auge de la ópera flamenca¹⁰⁵. De

103 Y hablando de progresiones flamencas, el enorme cambio producido sería musicalizado con gran acierto en 1998 por la banda malagueña Tabletom –que experimentaba con la fusión del flamenco y el reggae–, en su tema “La parte chungu”, del álbum de idéntico título. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xZhEkDbwghY> [última consulta 11 de octubre 2024]

104 Referencia: ES 28079. AHF A-2SS-10-1-1-D-0378-0001. Título: Expedientes relativos al transporte de personas indigentes, repatriados, evacuados, excarcelados, etc. nacionales y extranjeras. Fechas 1880/04/16 – 1941-04-14 (creación). Nivel de descripción: Unidad documental compuesta. Área de contenido y estructura: (1) Transporte de jornaleros, toreros, artistas, etc. – Incluye: Reducción de billetes para repatriación de indigentes belgas y cartel-aviso (1880 abril 16/ 1933 agosto 4).

105 En mi tesis doctoral dediqué un pequeño espacio para mencionar a grandes rasgos el patrocinio de espectáculos en el que participó la empresa ferroviaria más pujante en España

hecho, todo este período, a caballo entre el fin del siglo decimonónico y la nueva centuria, es el de la época de creación de las identidades nacionales de los nuevos Estado-nación europeos, y las composiciones musicales no son ajenas al amplio marco de justificaciones culturales de aquel nuevo orden político en la organización interna e internacional de los estados. Se trata de un período musical señalado por la cantidad de oro fasto desplegado en pro de generar coherencia cultural con el nuevo sistema político de naciones, que también invirtieron masivamente en creación de pinacotecas con obras ensalzadoras de las historias nacionales. Igualmente, se dio el auge del pasodoble, que se introduce en los entremeses de los teatros (Lerena, 2015), verbenas de los pueblos, corridas y festivales taurinos, diversificándose en diferentes estilos¹⁰⁶.

Concretamente, la primera parte del siglo XX será la época de los maestros compositores de música de cámara española, como Amancio Amorós (1854-1925), Amadeo Vives (1871-1932) Manuel de Falla (1876-1946), el rebelde y satírico Manuel Penella (1880-1939), Gaspar Cassadó (1897-1966) y Antonio Márquez Serrano (1899-1988), entre otros importantes. En esa época se consolidaban los Estados-nación europeos y la cultura oficial tendía a resaltar y dar coherencia a dicho concepto. La llamada generación literaria de la república, más reciente e investigada, y los generalmente trágicos destinos de sus últimos integrantes, marcarían el epílogo de aquella larga *bélepoc española*. El conflicto sangriento y el período de terror y hambre de la primera década larga del régimen franquista desarticularían todo aquel sustrato cultural. La piedra historiográfica aquí está en la indefectible relación que se ha hecho de todo nacionalismo español con el franquismo, incluyendo el llamado *género andaluz*, que había comenzado antes del siglo XIX (Valderrama, manuscrito, 2006). En ello también intervinieron las mistificaciones andalucistas y las proyecciones de españolismo que cundían en el extranjero, en Francia notablemente. Al final de aquel siglo, el Desastre del 98 y el Regeneracionismo propiciaron la asunción colectiva de las fallas de España para adaptarse a la dinámica económica de la industrialización. Se dice que hubo una toma de conciencia colectiva de su desplazamiento a potencia de segundo orden en el marco internacional¹⁰⁷. Al mismo tiempo, comienza una corriente precoz de artistas españoles hacia Estados Unidos e Hispanoamérica en la vía abierta por el empresario estadounidense del espectáculo John Cort (1861-1929). De algún modo, se inicia entonces el estudio academicista en un intento de racionalización

durante el siglo XIX, MZA (Compañía del ferrocarril de Madrid a Zaragoza y Alicante) (González, 2023: 503-516). Desde luego, se trata ésta de una investigación que está aún por realizar, y que comportaría la consulta más exhaustiva de otras fuentes documentales, incluso memorísticas. Hace poco he tenido conocimiento de que en los orígenes fundacionales de la Peña Juan Breva, participó activamente un grupo de empleados de Renfe, depositarios aún de algunos de los más antiguos cantes flamencos, dada su proveniencia familiar campesina. Lo apunto aquí por si alguien quisiera emprender esta pesquisa.

106 Una base de datos bastante completa con títulos de pasodobles y nombres de sus autores, aunque carece de fechas de composición o estreno de las obras, ha sido elaborada por aficionados a la música, y es el único compendio de este tipo que conozco. Disponible en: <https://www.pasodobles.org/p/base-datos-pasodobles.html> [última consulta 11 de octubre 2024]

107 ¿Se inicia ahí el complejo español que sigue tan activo?

y suele darse por fundada la flamencología con Demófilo (1843-1893), conocido también como Antonio Machado Álvarez, desdichado padre de los hermanos poetas enfrentados en bandos enemigos¹⁰⁸. En ese último tercio del siglo XIX, parece que cundió una oleada de invenciones y mitologías *flamenquiles* que se tardaría aproximadamente otro siglo en desmontar, en pro de una investigación más objetiva y académicamente aceptable según la visión historiográfica actual (Valderrama, manuscrito, 2006: 14-16).

3.3. Censuras e infiltraciones musicales durante el franquismo [1940 a 1960]

Hoy parece no haber duda de la anterioridad al franquismo de la identificación de lo español con lo andaluz, dieciochesca y posteriormente romántica (Valderrama, manuscrito, 2006). Se ha estudiado sobre el *antiflamenquismo* y el *anticasticismo* intelectuales del Regeneracionismo, los intentos de domesticación del flamenco durante la dictadura de Primo de Rivera, las ansias de su castellanización que pretendió falange española y la persecución de gitanos y marginales durante las primeras décadas del régimen, hasta la actual apropiación gitana de este arte como enseña identitaria (Rina, 2017). Si bien el género fue explotado por el franquismo en pro de entretener al turismo desde los años sesenta, también es verdad que no pocos de artistas flamencos pusieron su arte al servicio de la resistencia contra la dictadura, como Manuel Gerena (Pineda, 2016) o José Menese. En el tardofranquismo, la ligera mayor tolerancia social hacia el gitano se justifica con la acentuación de los aspectos líricos en el flamenco. Luego, a partir de la etapa democrática, algunas de las dificultades que encontrarían los nuevos creadores de letras flamencas estuvieron relacionadas con aquella inercia del género hacia un lirismo excesivamente instalado y acentuado (Homann, 2023).

Más concretamente sobre la copla, un “género chico” con inalienables raíces e influencias del flamenco, la profesora del Reino Unido Stephanie Sieburth ha sido una de las pioneras de su rehabilitación en la investigación (Pedrosa, 2016), al reinterpretar este género musical, no solo como elemento de adoctrinamiento moral por el contenido de sus letras, sobre todo dirigido a la mujer, sino como recurso de alivio y soslayo para la crispación popular y como burla o escapismo de la censura; senda muy celebrada y seguida por novelas investigadoras españolas como Lidia García (2023). Cabe decir que en nuestra universidad ya se habían elaborado una primerísima tesis doctoral sobre copla, abordada desde un enfoque léxico-literario, más de una década antes (Hurtado, 2003).

El *jazz* supondría una revolución musical radical y conoció un auge mundial pujante en el mundo de la postguerra mundial de los años 1940. Desde luego, no

108 Vemos transcurrir más de un siglo entre esta génesis de la flamencología, hasta lo relatado en la primera parte de este escrito sobre el estímulo de las cátedras y los programas universitarios inclusivos del flamenco, a partir del reconocimiento por la Unesco de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad en 2010. El largo intervalo temporal transcurrido y el estado aún inicial de las investigaciones sobre flamenco, así como el desbroce de mitificaciones, inventos y leyendas de una realidad del flamenco tal vez más prosaica, me llevan a pensar que el interés por el estudio del flamenco y, sobre todo, por la escritura sobre flamenco, literaria o ensayística, ha conocido lagunas más profundas que facilidades de producción y publicación.

calaría ni pobremente en el público medio español, nutrido sonoramente por la radio y la censura que el franquismo imponía sobre las músicas extranjeras. Tampoco el *rock & roll* lo hizo, a pesar de su *boom* en la radiofonía y el mercado de ventas en los años 1950, tanto en Estados Unidos como en Francia y otros países del bloque aliado. Por ejemplo, Elvis Presley solo fue masivamente conocido en España en la reverberancia de su fallecimiento, ya en los años 1980¹⁰⁹. Poca o ninguna influencia tendrían sendos fenómenos sobre las músicas circulantes en España, donde en ese momento trabajaba paralela y aisladamente el trío de compositores que marcaría un antes y un después en la copla, Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel de Quiroga. A partir de ellos, la copla conocería su etapa dorada durante el régimen, y derivó hacia un nuevo estilo y temáticas más trágicos, en detrimento del humorismo y la erótica de la copla anterior. Sin embargo, parece ser que esta aseveración no encierra una verdad tan monolítica, y existen testimonios de que el *jazz* contó en España con entusiastas y detractores tanto entre los intelectuales y escritores de las generaciones del '27, del '50 y los llamados Novísimos (Iglesias, 2010)¹¹⁰. En cualquier caso, la penetración de las músicas de moda norteamericanas de la guerra fría fue débil en España y no debió de ser hasta avanzados los años 1960 o principios de los 1970, cuando pudiesen comenzar a encontrarse discos de vinilo de importación... ¿más o menos legal o ilegal?¹¹¹.

La hegemónica colonización ideológica sobre Europa occidental de los Estados Unidos de América y su gran maquinaria industrial de contenidos culturales, en ocasiones financiada por instituciones oficiales, no pasó desapercibida entre sus aliados, incluso entre los más mimados. Simultaneándose con el empuje del cine hollywoodiense, las gigantes empresas del audiovisual y las telecomunicaciones, como Warner, Sony o Universal, también hacían pingües negocios en la música, extendiendo sus ventas a todo el bloque capitalista. Según Joseph Fontana, la presión era ejercida por medio de libramientos del plan Marshal o a través de inversiones que, incluso en ocasiones, efectuaba la misma C.I.A., la cual por ejemplo patrocinó a artistas como Jackson Pollock en Estados Unidos, promovió congresos como el de la Libertad de la Cultura (CCF), centros de investigación

109 La figura del mítico norteamericano no contaba en aquellos años con un histórico memorístico colectivo. De repente, por su fallecimiento, lo conocimos en España. Mi madre, que había nacido y crecido en Francia, nos compartió de su infancia un histórico de noticias sobre el ídolo, mientras que en nuestro entorno inmediato la noticia tuvo un menos que ligero peso emocional cuando la retransmitieron los medios.

110 En un espectro más especializado sobre la escasa reflexión historiográfica de la música popular, que hasta el momento ha sido tratada como fenómeno ahistórico, y en un intento de resituar y contextualizar adecuadamente el jazz y el rock, ver (Iglesias: 2021).

111 No me consta que existan investigaciones sobre este punto, al menos yo no las he encontrado. Aunque las investigaciones sobre el estraperlo o comercio ilegal durante el franquismo se suelen referir a mercancías de supervivencia del primer franquismo sobre todo. Apunto esta posibilidad porque sí me constan trabajos sobre jóvenes (hombres) que cruzaban la frontera francesa para acudir a los estrenos de filmes, sobre todo de cine erótico, que no llegarían a España debido a la censura. Es de esperar, sin embargo, en cuanto a la música, que los aficionados también se saltasen las normas o aprovecharan viajes de familiares y conocidos para encargar los discos de las novedades musicales del momento.

como la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París, o revistas populares de distribución mundial como *Time* *Life* o *Life*, más otro largo etcétera de manifestaciones académicas, culturales y artísticas (González, 2024: 20-21).

Las resistencias a esta colonización cultural sin precedentes no se hicieron esperar, sobre todo entre los británicos, que se sentían aún más afectados por haber sido ellos la antigua metrópoli, y por el hecho de compartir el mismo idioma con aquellos yanquis que ahora les invadían simbólicamente. Ello generaba una especie de desasosiego de desidentificación en la vieja Albión por producirse un fenómeno de indistinción total en los orígenes de los artistas. En este contexto surgió el famoso Centro de Estudios Culturales de Birmingham en 1954, origen de nuestra controvertida (a)disciplina, el cual pervivió hasta su clausura oficial en 2002. Ya en los años 1960, los grupos ingleses The Rolling Stones y The Beatles fueron absorbidos por la industria norteamericana y catapultados a un éxito de masas mundial e inaudito hasta el momento. En cuanto a España, a finales de aquella década, cuando ya era irrefrenable que se escucharan algunos de los éxitos de música en inglés, un puñado de flamencos jóvenes que también estaban recorriendo escenarios internacionales, como fueron Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Camarón de la Isla, y que produjeron las primeras fusiones con éxito dispar y a veces crítica feroz y algún que otro escándalo mediático de alcance nacional (Santiago, 2018) ¹¹². Me pregunto si Gibraltar y la Línea de la Concepción no serían, antes del Cierre de la Verja de 1969, un punto de entrada en Andalucía y España de discos –¿de estraperlo, de segunda mano?– procedentes de las industrias musicales inglesa y norteamericana.

3.4. Primeras fusiones: Transición política [1970 a 1990]

La Movida madrileña incorporaría elementos flamencos en las vestimentas, y *revivals* del folclore español anterior como los realizados por Mecano, en letras, melodías e imágenes (González, 2022: 211-217) y otros grupos. Aquellos años conocen el paso de la Costa del Sol como destino turístico de la élite a la generalización turística y degradación del ecosistema. En Fuengirola se dio una masificación turística sin precedentes, y en Torremolinos y Pedregalejo, ambas en la época barriadas de la capital –solo lo sigue siendo actualmente la segunda– se vivió una explosión de la juventud, que invade los fines de semana el medio urbano, cuando salir *de marcha* se convirtió en un ritual social regular, y que consume música en privado o en discotecas y locales de moda. Y Marbella comienza una lenta decadencia con dientes de sierra que culmina en el caso Malaya contra la corrupción urbanística, durante los últimos años en el gobierno del partido del empresario y político Gil y Gil, durante la alcaldía de Julián Muñoz.

De élite o *low-cost*, el turismo pudo tener que ver con el auge de la rumba y la canción ligera aflamencada durante la turistificación de la Costa del Sol. Si Bambino fuere uno de los predecesores, en los años finales de la década de los '70

¹¹² La tradición de periplos de ida y vuelta de artistas españoles –hombres y mujeres– hacia América del Sur y los Estados Unidos y viceversa, se mantuvo constante desde el siglo XIX a través del Atlántico, salvo algunas interrupciones puntuales por complicaciones bélicas.

y los primeros '80, la radio emitía constantemente a Las Grecas, a Los Chunguitos, a Los Chichos, a la familia Pantoja, al Manzanitas y al Tijeritas, entre otros. Es la era del vinilo y la célebre tienda de música Discos Candilejas sería inaugurada en Málaga en 1978¹¹³. Es también la época de auge de la heroína inyectada en vena, y no pocos artistas quedaron atrapados en ella. En el sur teníamos la Movida andaluza. El rock progresivo de Reino Unido, con King Crimson y su disco *La corte del rey carmesí* de 1969, por ejemplo, que integra folclore, *instrumentos* y *leyendas inglesas*, y *Pink Floyd* o *Queen* como *marcadores de las décadas* siguientes, influyeron en el rock progresivo andaluz. Surgen discos míticos desde mediados de la década de 1970 y durante todos los años 1980 de este rock progresivo andaluz, con mucho de flamenco. El grupo Triana publica *El Patio* en 1975, Azahar *Elixir* en 1977, y Medina Zahara en 1979 su primer álbum homónimo... Recordemos que este último año Camarón publicaría *La Leyenda del Tiempo*, suscitando severas críticas de los aficionados al flamenco *puro*. La banda malagueña Tabletom –de los primeros en fusionar flamenco, el reggae y el *funky*– lanza en 1980 *Mezcalina*, y los Pata Negra se erigen maestros de la fusión del blues y el flamenco en su *Blues de la frontera* de 1987.

Simultáneamente, Martirio se revela como una osada renovadora de la copla española durante los años de la Movida, los peores para este estilo, condenado durante la Transición al orden de *damnatio memoriae*, por identificarse en aquel momento como un símbolo del entretenimiento y los valores del régimen franquista. De orígenes flamencos, esta artista y productora musical y de espectáculos, ha ido experimentando desde 1986 hasta la actualidad con la copla pop, la canción hispanoamericana, la fusión del flamenco con el jazz y el blues, sin óbice de continuar cultivando el virtuosismo del flamenco canónico. En toda aquella mezcolanza, el *flamenquito* o flamenco pop comercial navegaba a sus anchas por las ondas de radio, alcanzando posiciones en éxito de audiencia y de ventas en varias temporadas en distintas formaciones o en solitario en sus respectivas carreras, como son por ejemplo Azúcar Moreno, los hermanos Carmona o José Mercé. Pero en 1992 la Expo y la Olimpiada marcarían un cambio en los gustos respecto al ocio de los españoles. Podríamos decir que ese fue el fin de la Movida y el comienzo del auge de los festivales. A España llegaba la música electrónica desde el Reino Unido (*break-beat*, *techno*, *trance*...) y se transformaba sobre el terreno, lo que dio lugar al subestilo llamado *bakalao*, creado en la ruta del mismo nombre en el Levante de la Península. En el mismo lapso, también llegaban desde Francia los estilos de música *indi* y *etno*. En Andalucía se consolidaban los festivales anuales de estas nuevas músicas, como el *Espárrago Rock*, y Mano Negra publicó en esta línea innovadora su álbum *Casa Babylon* en 1994, que conoció gran éxito entre la juventud española.

113 A la entrada del siglo XXI, Discos Candilejas cerraría, pero parece ser que otros propietarios han resucitado recientemente el mítico lugar, y está instalada en otro punto del centro de la ciudad.

3.5. Segundas fusiones. Transición digital [1990 a 2017]

A pesar del esfuerzo –aislado, por otro lado– de algunas artistas renovadoras como Martirio, la copla está de capa caída a finales de siglo, y el flamenco también. Lo que se produce sorpresivamente es la llegada arrolladora de la música salsa cubana en la fiebre de los primeros años 1990, cuando la caída de la Unión Soviética obliga al gobierno cubano a estimular el turismo en la isla para sacar a flote las finanzas del Estado. En ese momento empieza la llegada masiva de cubanos y cubanas a España, bien llegados mediante visado, a través del trámite de “cartas de invitación”, bien casados con españoles o españolas, bien desertados del régimen en escalas aéreas como fue el caso de algunos profesores universitarios y deportistas. El florecimiento de la salsa, el merengue y la cumbia, traspasó al gran público español solo desde el aislamiento de Cuba debido a la caída de la URSS (entre 1989 y 1991), cuando se produjo la desbandada mencionada de cubanos hacia España. Llegaron a la Costa del Sol artistas y balés que pasaban largas temporadas de gira entre nosotros. El Ballet Tropicana, por ejemplo, permanecía largos meses en Málaga, lo que estimuló la vida de los clubes de baile y la puesta de moda de los bailes de salón latinos¹¹⁴. Aquella oleada de cubanos y cubanas de principios hasta mediados de los años 1990 se superpuso a otras oleadas anteriores de inmigrantes de diversos países de Suramérica: argentinos, bolivianos, ecuatorianos y venezolanos, que habían ido llegando en busca de un relativo refugio. Muchos miles de ellos volvieron a sus países de origen o se desplazaron a otros países europeos como Francia, en algún momento desde la crisis financiera de 2008.

El *flamenquito* siguió diversificándose y a mediados de la década de los años 1990 surgen grupos como Los Caracoles, concretamente en 1995, que crean canción ligera juvenil aflamencada añadiendo una vis cómica a sus letras; compuestas en su mayoría por el letrista e intérprete Rafa Rodríguez, líder y uno de sus fundadores. En los noventa, esta banda llegó a posicionar temas como hits de popularidad en las listas radiofónicas nacionales, siendo la Warner la productora

114 Los artistas eran los que pasaban más tiempo en la Península en conformidad con las leyes de su nación. Entre los que llegaron a Málaga en aquella época es conocido el cineasta cubano Alexis Valdés. Servidora coincidió con Alexis poniendo copas en el Salsa, uno de los discobares de éxito del centro de Málaga, al igual que con la cantante de nuestro proyecto Suzette Moncrief, la profesora profesional de bailes de salón Pilar Olivares, las hermanas y bailarinas semiprofesionales Pepa y Jesu García Grez, la periodista Paka Díaz y su hermana la productora digital Gema Caracuel, el multiartista y productor Pepe Zapata, del que sabemos poco o nada desde que marchó a Marruecos, o el productor y presentador televisivo Javier Boxó, y uno de los primeros djs especializados en salsa de España, Alberto Guerrero; entre otros jóvenes del momento. Aquella fue una de las empresas pioneras de los establecimientos de ocio en el momento de tránsito del tráfico rodado a la peatonalización exhaustiva del centro de Málaga y su gentrificación, que creció exponencialmente a partir de la segunda mitad de aquella década de 1990. La responsabilidad empresarial y financiera estaba bajo patrocinio del pintor malagueño Paco Pascual, que nos avalaba los alquileres de viviendas cercanas a nuestros establecimientos de trabajo cuando aún sus precios eran medianamente asequibles para nosotros, y continuó muchos años abriendo otros establecimientos de fiesta legendarios, que engalanaron y distrajeran las noches de la provincia durante la década de 1990. El bailar flamenco Joaquín Cortés, en pleno apogeo de su carrera, pasaba frecuentemente a bailar salsa en aquella época.

del grupo hasta que surgieron desacuerdos de la banda con la política de *management* de la gran compañía¹¹⁵. Rafa publicó el año pasado su primer libro de poesías y canciones, titulado *El blues del insomnio* (2023), obra que merecería una atención más detenida, pues la mayoría de sus piezas son ejemplos de fusión literaria y musical entre diferentes géneros y el flamenco, de formas directa o indirecta, vehiculadas de un irremediable sustrato cultural y musical del autor, aficionado a este género¹¹⁶.

A mediados de los años 1990 la bonanza económica hacía cundir el turismo de españoles, y Marruecos se convirtió en un destino exótico, seguro y cómodo especialmente para los andaluces, y pronto se formaron bandas que experimentan con compases, ritmos y melodías compartidos, apareciendo lo que se ha llamado *flamenco árabe* o *flamenco oriental*. Esta corriente musical de fusión flamenca, vivamente creativa en los años 1990, ha seguido su curso en ambas orillas mediterráneas, produciendo unos caudales sonoro y bibliográfico nada baladí en las dos últimas décadas¹¹⁷. También el consumo nacional interno tiene bastante fuerza en esa década como para permitir una ola de nuevos flamencos, por ejemplo, la Niña Pastori, que ha podido vivir junto con su equipo de un género ligero y comercial que continua situando piezas musicales nuevas en el imaginario sonoro colectivo, al proporcionar identificación a varias generaciones con su

¹¹⁵ Entre los éxitos de Los Caracoles más sonados a nivel nacional, estuvo el hit “Fenómeno”, –aunque este tema no es precisamente aflamencado, sino algo así como indi español ligero– cuyos derechos ha comprado tras treinta años la marca Donuts para una campaña reciente publicitaria de televisión. Ver, Canal Donuts. Donuts ® 2024 - Fenómeno. <https://www.youtube.com/watch?v=X6WVK2WbxXc>.

¹¹⁶ De hecho, fue Rafa Rodríguez quien me llevó las primeras veces a la Trinidad cuando comencé a asistir asiduamente a las sesiones de estudio de la Peña Juan Breva en el año 2003, aunque al poco dejó de venir. Fue profesor de guitarra mi hijo mayor, Aitor, y guitarrista de mi familia muchas tardes de café, por proximidad de nuestros domicilios en la época que vivimos en la zona del hospital Carlos Haya, y por falta de trabajo y fondos para otra cosa algunas duras temporadas. Una pequeña editorial malagueña, Anáfora, ha lanzado recientemente, como he comentado en el texto principal, el poemario *El blues del insomnio* (2023), que concierne un valor de fusión muy interesante por el vertido del español (muchas veces el andaluz) en ritmos de orígenes variados, nutriendo la poesía de las fuentes musicales populares y de un eclecticismo que sencillamente nos parece “natural” allá por el sur de costa. El autor y yo hemos identificado un reggae en “21. El Caralibro” (p. 35), poema titulado así en alusión al ilusionismo de Facebook, una bosanova en “7. La vida pasa en bicicleta” (p. 15), y un blues clásico en español en “14. Blues del insomnio” (p. 26), con versos en septetos. Merece destacar la cuarteta que el autor está compartiendo con músicos y cantaores flamencos, y que podría interpretarse como rumba o alegría. “17. Pasos” (p. 29): “No sé cuántos pasos van / Desde tu casa a la mía / Contaitos yo los tengo / Pero luego se me olvidan*”. [*Transcribo en andaluz esta última palabra por deseo del autor, que disiente con la decisión del editor, que imprimió “olvidan”].

¹¹⁷ Sin poder extenderme a realizar búsquedas de documentación ni analizar testimonios musicales en profundidad en esta ocasión. En blogs de aficionados mencionan artistas de ambas orillas entre Andalucía y el Magreb, españoles (Valderrama, El Lebrijano, Malou, Chambao), argelinos (Akim El Sikameya), turcos (Oyku & Berk o Nese Karabocek), o jordanos (Autostrad), ver: <https://gladyspalmera.com/musicas-del-agua/mediterraneo-flamenco-y-arabe/>; o conocemos que el flamenco catalán cultiva actualmente este género. Quedan pendientes un estudio y una contextualización en mayor profundidad de esta variedad estilística de las fusiones flamencas del recién Entresiglos, para más adelante.

espíritu para el deleite y la sencillez. En los estadios experimentales de la música que se gestaba en aquellos años en Andalucía, tras varios años de trabajo e interrupciones, en 1996 se publicó el épico fruto de aquella segunda etapa de fusiones, y en 1996 se concretizó el álbum *Omega*, del visionario Enrique Morente con el grupo de rock granadino Lagartija Nick. Aunque las interpretaciones positivas del disco y su revalorización general no llegarían hasta casi veinte años después, a partir de la luctuosa muerte en Málaga del maestro granadino en 2010, este trabajo fue reconocido como marcador de la culminación del llamado rock andaluz hasta el momento (Jiménez: 2022). Mi impresión es que esta obra maestra de Morente es la pieza clave que viene a concluir definitivamente la etapa de las primeras fusiones, estrenándose un período intermedio de varios años de silencio para la fusión, por el antes y el después que supuso su escucha para público y profesionales.

El flamenco –o lo que el pueblo globalizado simplifica e interpreta como flamenco– sigue bullendo desde el extranjero y en idioma español, libre de no justificar su pedigrí ni intenciones. El franco-español Manu Chao se refunda sobre los desaparecidos Mano Negra en unos recién estrenados años 2000, y su éxito continúa favoreciendo la penetración del reggae francés en los sustratos flamencos de nuestro terruño. Para la inauguración del nuevo siglo, La Cabra Mecánica, una nueva banda en cierto modo heredera simbólica de la Movida madrileña, recupera la figura de la tonadillera María Jiménez, alcanzando un éxito que benefició a ambas partes. Por el mismo tiempo, Diego el Cigala viaja a América y publica en 2003 su trabajo *Lágrimas negras* con Bebo Valdés, donde se apropia y *aflamenco* un torrente de son y jazz cubano y otras músicas latinas negras, que no habían sido populares en España, ni durante el régimen ni durante las primeras décadas de la Democracia. También en 2003, un jovencísimo Diego Amador publicaría su álbum *Piano Jondo*, fusionando jazz y flamenco una especie de obra-código musical o *studio* que registra claves para intercambio de instrumentos y un reflejo del elevado nivel que se alcanzó en el aprendizaje familiar de este clan flamenco y gitano sistema pedagogía autodidacta que pudo llegar a practicar esta familia.

En los primeros años 2000, el *hip-hop* también conoció una asimilación remarcable en el imaginario musical español, que rápidamente se puso a la vanguardia musical alternativa. Aparece una miríada de formaciones musicales creadas por jóvenes nacidos en los años 1980, que vuelven a grabar maquetas en cintas reproductoras de casete, soporte ya largamente desplazado por los *compact discs* o CDs. El *hip-hop* en español, y el *hip-hop* andaluz especialmente, bien valen una misa, y merecerían mayor atención y estudio, ya que son, sin lugar a dudas, los fenómenos musicales más significativos de nuestra cultura popular contemporánea de finales del siglo XX¹¹⁸. Primero el *break* como baile, y después el

¹¹⁸ Así *bote pronto*, me acuerdo del grupo de hiphop malagueño Hablando en Plata, que conocidito varios años de gran popularidad y algunos de sus miembros vivían por la carretera de Cádiz. También de esa zona del oeste de los extrarradios de Málaga City eran unos hermanos grafiteros que frecuentaban las primeras tiendas de En Portada Cómicos en calle Calderería y Plaza Mitjana y colaboraron en decorarlas, cuyos nombres no recuerdo. Con las prisas y el tiempo limitado que estuve en Málaga durante el año y medio aproximado en que se desarrolló

rap norteamericano e inglés llegados a oídos españoles en el albor de los años 1980, no tardan en *alquimizarse* y recrearse en suelo patrio. Los versos octosílabos de la métrica del romancero español entraban perfectamente en el nuevo ritmo, y es posible que a ello se deba el fuerte arraigo del *hip-hop* en España. Con la popularización del *hip-hop* se ponen de moda el grafiti, el cómic y el monopatín, con toda su parafernalia de imagen y estilo de vida. La cultura española del hip-hop ha continuado con buena salud, como lo demuestra el hecho de que contemos ya con la tercera generación de creadores y creadoras de este estilo musical en nuestro país, tema sobre el que indagan en un capítulo de este libro José Manrique y Héctor Sanahuja, jóvenes colaboradores de Claroscuros, sevillano y madrileño respectivamente (Sanahuja; Manrique, 2025).

De toda esa etapa cultural de *post-underground* tardío de finales de siglo XX en España pero –¡oh nostalgia! – aún *protodigital*, en la segunda mitad de la década de los años 1990 rescinden definitivamente los vídeoclubes y las tiendas de discos, sobreviviendo a duras penas las tiendas especializadas en cómics, aunque editoriales míticas como La Cúpula empiezan a cerrar colecciones y a iniciar un agónico camino hasta su cierre. En mi querida Málaga, epicentro capital de nuestros desvaríos, se funda la banda de música psicodélica aflamencada Jarrillo de Lata, liderada por músicos de formación *solfeística* oficial. A principios del siglo XXI, las plataformas de contenido informacional, periodístico, musical y audiovisual iban adoptando por esos tiempos diferentes nombres y pasamos por varias estructuras de soporte, de algunas de las cuales ya no recordamos siquiera sus nombres. De aquéllas fue inolvidable E-Mule, plataforma con la que podíamos descargar gratuitamente música y filmes completos, gracias a una laguna legal que permitía a la central recuperar millares de fragmentos de contenido disgregados por el globo, para reunirlos en unas horas en tu ordenador. Los finales de la primera década y principios de la segunda del nuevo siglo fueron también los de la crisis del Periodismo, que inquieto estudiaba a fondo mi director de tesis Bernardo Díaz Nosty (2011). Mientras se estudiaban primero los sistemas y se consolidaban después los métodos de pago, se va convenciendo a la sociedad de que los contenidos de calidad –o no– son un objeto mercadeable y, por tanto, sujeto a monetización. Una vez resuelta dicha incógnita por los grandes intereses, se acabó la gratuidad que había derivado del movimiento hacker de *Entresiglos* y el debate de la opinión pública que lo acompañaba. Los poderes e intereses globales lanzaron una operación de censura de la información sin precedentes sobre la web de WikiLeaks y Julian Assange pasó a ser un proscrito. Este movimiento por un

el proyecto Claroscuros, no he podido averiguar cómo localizarlos, así como a otros aficionados al *hip-hop* que pululaban por allí y me iniciaron en este estilo justo en el momento en que estaba ocurriendo. Eran aficionados al cómic norteamericano, componían y rapeaban, y también asiduos consumidores del catálogo *Marvel Previews*, catálogo norteamericano que llevaba a cabo la exportación directa al por menor de camisetas de superhéroes, cómics y otros objetos y caprichos de coleccionismo. Me gustaría en otra ocasión también, dedicar un apartado algo más detallado sobre el hiphop y el grafiti en Málaga antes del fin del siglo XX. Si alguien sabe de qué hermanos estoy hablando y puede ponerme en contacto con ellos, le ruego me lo comunique: degoju@uma.es

internet libre, que fue llamado la Primera Ciberguerra Mundial, se agitó significativamente en 2010 (Padilla, 2012)¹¹⁹.

Recordemos que 2010 fue también el año en que el flamenco era reconocido por la Unesco elemento del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. En Málaga se daban los abruptos cambios paisajísticos y buena parte de la desaparición del patrimonio material mueble e inmueble del que hablé al principio de este capítulo, que se había salvado de la anterior destrucción masiva y fiebre de la construcción de los años 1980. En la vecina Granada surge Gata Cattana, mujer y músico adelantada a su tiempo, siendo una de las primeras y más decididas mujeres creadoras e intérpretes del medio severamente masculinizado primer *hip-hop* andaluz¹²⁰. Desdichadamente pasó al parnaso demasiado pronto y demasiado joven. La artista rimaba rap y hip-hop en andaluz inspirado en la mitología clásica y en la justicia social, en el flamenco canónico y en el oficio de trovadora y romancista, remozado ahora. Tanto en su primer álbum, *Los siete contra Tebas*, publicado en 2012, como en su póstumo *Banzai* de 2017, se intuye un hilo conductor de la identificación conceptual del flamenco con un misterioso clasicismo mítico ancestral.

3.6. Terceras fusiones. Sociedad de la información [2017-20 en adelante]

La cultura *dj* se consolida en toda la Península, aneja al florecimiento de todo tipo de festivales y raves musicales que atraviesan el ambiente y, sobre todo, las temporadas altas en playas, islas y sierras andaluzas. El año 2017 se produjo un giro de política de los contratistas, de las salas de exposición y de las editoriales españoles, que de pronto señalan nuevos interés y preferencia por las mujeres

119 Por poner algunos ejemplos, cito algunos textos de periodistas coetáneos a aquel debate, que en el caso español se extrapolaba irremediamente a la situación financiera y política del país durante la llamada crisis económica de 2008. Aquellos periodistas y comunicadores hablaban de la podredumbre de la política en Estados democráticos (Lluís Bassets, *El País*, 1 diciembre 2010), de la parodia imposible y la impotencia de la denuncia de WikiLeaks que en realidad no consigue cambiar nada... (Ignacio Echevarría, *elcultural.es*, 17 diciembre 2010), de la paradójica inutilidad de la transparencia (Vicente Verdú, *elpais.com*, 4 diciembre 2010), de la responsabilidad de la omisión de vigilancia a los políticos por los medios de comunicación para garantizar la democracia (María Virginia Jaua, 19 diciembre 2010), de la constatación de los límites del periodismo si el caso WikiLeaks resultaba representar el punto final de la utopía digital (Ja Rosen, citado por Carlos Fresnada, *J.es*, 12 diciembre 2010), sobre el ataque directo a la libertad de información que supuso esta ciberguerra (Ramón Lobo, *elpais.com*, 3 diciembre 2010). También alguna obra nacida de la tierra ordenó y divulgó una explicación sobre lo que había pasado, o estaba pasando, apta para profanos (Padilla: 2012).

120 Esta artista ha sido estudiada en mayor profundidad por las integrantes del proyecto Claroscuros, Silvia Escobar y Delia Macías, ambas jóvenes profesoras de la UMA, a quienes se propuso una investigación de los vestigios del clasicismo grecorromano en el arte pop contemporáneo español, especialmente a través de la mitología. Aprovechando que casualmente estaban ambas de estancia de investigación en Lisboa, cada una por su cuenta y sin conocerse previamente, organizamos un almuerzo en aquella ciudad para las tres y barajamos la posibilidad de realizar todo un laboratorio sobre el tema. Aunque Silvia y Delia nos adelantaron unos suculentos avances de su investigación en uno de los encuentros del equipo, pero se han excusado de presentar un trabajo acabado para esta publicación, y no sé si esos resultados no se publicarán más adelante en otro lugar.

autoras y los temas y personajes de ficción femeninos (McCausland; Salgado, 2019: 11). Efectivamente, se dio una ampliación de los circuitos en el cómic y la edición, en los teatros, salas de exhibición y en el espectáculo en general. La mujer creadora va siendo reconocida en festivales y asociaciones de artistas independientes, que se prestan como vía alternativa de un mercado profesional del arte al que aún le restan muchos desafíos por superar. Un ejemplo de ello es el Festival Coñumor, que reúne casi cada año en la Comunidad de Madrid espectáculos producidos e interpretados íntegramente por músicas, actrices y creadoras del humor femenino.

En el *hip-hop andaluz* o *hip-hop flamenco*, de esta reciente surgencia de autoras femeninas tenemos a la gaditana Carmen Xía. Su tema “Puerta Çin Yave” se inspira en el cante de Fernando de la Morena “*Tengo una puerta en mi alma que no necesita llave / Que yo la tengo siempre abierta y no me la cierra nadie*”, reinterpretado en torno a la cuarta ola del feminismo, primera o segunda en nuestro país, y el movimiento LGBTQ+¹²¹. Granada, ciudad natal del viejo *rockero* andaluz Miguel Ríos, y cuna de insignes bandas de *rock* progresivo andaluz, y luego de indi español, sigue siendo un laboratorio experimental de fusión del flamenco. De la mora ciudad son grupos como La Plazuela, con sus “Tangos de Copera”, o Califato 3x4, que pone música junto con Andrés de Jerez a uno de los poemas del profesor de literatura que fue de nuestra universidad de Málaga, Miguel Romero Esteo, en el tema “Andaluçê Yorá”¹²², poema originalmente titulado la *Hierofanía de los moriscos y el gran expolio* (Romero, 2007). A mi modo de ver, tanto el vídeo como la composición musical son un himno a la disonancia, cuestión central de la obra de nuestro poeta adoptivo. A principios de este año 2024, esta banda granadina ha sufrido una dura escisión y dos de sus líderes, Curro y Roxana, han compuesto un nuevo dúo llamado Salvar Doñana, de concepto diametralmente opuesto al de los orígenes de su primera formación. Según el blog de cultura musical *Insonoro*, “*bebe del synth-punk, pero [...] lo convierte en un nuevo palo flamenco: ecos tanto a Suicide como SVPER o también a Lole y Manuel y Smash*”¹²³.

De esta guisa queda meridianamente claro el lugar que ocupa el flamenco tradicional dentro de una cultura musical global mucho más amplia y de fractales infinitos, el de procurador de nuevas composiciones musicales que lo toman como maestro conceptual y honrado arraigo de nuevas evoluciones y experimentos. Creo que eso resume la idea de la función de flamenco como “música raíz”. De

121 Redacción. Carmen Xía abre “La Herida”, su debut largo. *Mundo Sonoro*. 2022. Disponible en: <https://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/carmen-xia-la-herida/> [última consulta 20 de octubre de 2024]

122 Canal Califato ¾. Califato ¾ & Andrés de Jerez – Andaluçê Yorá {Hierofanía de los moriscos y el gran expolio}, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=h3ZLXmWVKIA> [última consulta 10 de noviembre 2024] Rafael Torán, el presidente de la Asociación Miguel Romero Esteo de Málaga, invitó al líder de

123 *Insonoro.com*. Nuevo proyecto de S Curro (Narco, Califato ¾) y Rosana Pappalardo (Califato ¾), Salvar Doñana. 16/02/2024. Texto y vídeo clip disponibles en: <https://www.insonoro.com/noticia/108268/nuevo-proyecto-de-s-curro--narco--califato-3/4--y-rosana-pappalardo--califato-3/4---salvar-donana> [última consulta 10 de noviembre 2024]

reconocimiento e identificación universales hoy en día. Como el blues, el flamenco también ha trascendido su origen folclórico y se ha mantenido hasta el presente a través de dos líneas vigorosas: la tradicional o canónica, y la experimental o generadora de nuevas músicas a lo largo del tiempo y expuesta a la reinterpretación de generaciones. Al igual que se reconoce el blues como origen primigenio directo de más de una decena de estilos musicales posteriores, no veo el inconveniente en que intentemos poner nombres a estas ramificaciones, perturbaciones o perversiones –según como ustedes prefieran llamarlas, yo me declaro inocente–, que surgen del flamenco. Por mucho que los puristas insistan en que cualquier parecido es pura coincidencia, los artistas creadores de estos nuevos modos musicales insisten en considerarlos nuevos palos del flamenco, o estar inspirados por el flamenco canónico y en las rupturas provocadas por las primeras fusiones. Ergo, igual están diciendo la verdad, aunque sus reinterpretaciones difieran ostensiblemente de la canonjía, al punto de, efectivamente, salir bastante de los márgenes de clasificación aceptables. Igualmente márgenes similares separan de manera parecida, por ejemplo, al rock del blues, pues ya no son lo mismo, pero no por ello se descarta el blues como raíz de aquella y de las consecutivas músicas forjadas entre las luces y sombras del sustrato norteamericano.

Digamos que estos nuevos músicos, muchos de los cuales solo han conocido como instrumentos sus ordenadores y programas digitales en sus recientes carreras de creación musical, transitan y traducen los sonidos, acordes y compases, no ya del flamenco clásico sino del flamenco pop y del flamenco fusión de los años 1970 readaptándolos de esta forma a universos y gustos sonoros electrónicos más inmediatos, del tiempo presente. Entre los más despuntados, criticados y denostados autores de las terceras fusiones estaría el Niño de Elche, cantaor y compositor que inició su carrera en el más estricto de los cánones flamencos, pero que pronto derivó a experimentar con los palos más serios del cante jondo y los caminos abiertos por Camarón, Paco de Lucía y Enrique Morente principalmente, durante las primeras fusiones. También expresa un lenguaje simbólico en relación con la imagen visual del hombre en el flamenco, exponiendo descarnadamente una parte de los estereotipos. En su obra encontramos revisiones político-histórico-críticas –de las pocas musicales que se han compuesto– sobre el comunismo en tiempos de clandestinidad y la figura de Santiago Carrillo¹²⁴. Uno de sus trabajos recientes, “Seguiriya Madre”, es una pieza impresionantemente simplificada a nivel instrumental, con la combinación de las voces del Niño de Elche y Rosalía, palmas y apenas unas guitarras. El tema se construye en diferentes tonos, acentos y ritmos, como un cuadro dispuesto en dos tiempos, donde al blanco y negro de la melodía del Niño, se superpone, sin transición y súbitamente, el estallido de rojo bermellón de la voz de la Rosalía. Se trata de una letra y unos tratos disonantes de la melodía, que incorpora los melismas del flamenco con elementos distorsionados como grabaciones o sonidos electrónicos, familiares para oídos acostumbrados al heavy metal o a la caja de

124 Canal Niño de Elche. El Comunista. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ef0O8tX0FeY> [última consulta 10 de noviembre 2024]

bajos profundos del bakalao o el reguetón duro¹²⁵. Aunque ha sido centro de críticas descarnadas desde que hizo de la fusión su línea de trabajo principal, es de los más clásicos de los artistas flamencos de las terceras fusiones. A mi modo de ver es un buen músico y recreador y continuador de la tradición poética lorquiana de Andalucía, que en sí misma constituye un eje conductor cultural de la historia andaluza del Tiempo Presente.

Otra experimentadora del flamenco en la actualidad, en este caso del baile, es la también malagueña de Torre del Mar, Rocío Molina, más y mejor reconocida por profanos y en el extranjero que en la propia tierra, donde a veces las críticas que ha recibido han sido a veces desproporcionadas. Esta artista es una malagueña de dotes técnicas de danza muy remarcables en los palos del flamenco clásico, que se ha atrevido a presentar performances de coreografías y vestimentas, que escapan extremadamente al canon y se deleitan en los cuestionamientos actuales sobre la mujer en la sociedad y el arte andaluz. De otra parte, entre las mujeres del flamenco actual que han encontrado un hueco de reconocimiento y posibilidades de trabajo en la coyuntura favorable a las jóvenes creadoras del giro de 2017, podemos citar también a la sevillana trianera Rosario la Tremendita, que cultiva a un mismo tiempo el canon purista en el canto y las melodías, pero pone el acento alternativo en las letras que canta y en su imagen personal, con estilo indumentario, cortes de pelo punk y la piel tatuada. En lo que va de década de los años 2020, la crítica musical acuña nuevos términos como *electrofolclore*, para intentar conceptualizar las nuevas realidades sonoras. En esta definición destacaría el singular dúo de *djs* femeninas Mestiza, que pudieron abrirse camino también en el giro favorable al arte femenino antes mencionado. El proyecto musical de estas productoras nació basado en la filosofía en boga en Tulum (México), meca actual de la música electrónica, que trata de recibir inspiración de los propios orígenes, haciendo del folclore un elemento indispensable de identidad cultural y estética¹²⁶.

Del actual despliegue, desde mi humilde punto de vista, uno de los más interesantes y originales *mezclistas* de música electrónica, arquitectura de sonidos y piezas flamencas canónicas que he podido escuchar hasta ahora es el *dj* y productor andaluz The Gardener (El Jardinero, Manué Chaparro). Aunque en el texto de autopresentación en Spotify se anuncia *ligado a la escena musical sevillana*, no explicita ser sevillano. Por ahora no he logrado averiguar su origen exacto, pero sospecho su procedencia de cualquier pueblo o comarca sevillana, o de las mismas Huelva o Cádiz, y/o cualquier pueblo o comarca de estas últimas, que son las áreas de Andalucía Occidental donde Sevilla capital ejerce mayor atracción de talentos. El conjunto de las composiciones de The Gardener llega a veces a rozar lo

125 Canal Niño de Elche. Niño de Elche, Rosalía – Seguiriya Madre © 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nOzCF8yEPpw> [última consulta 10 de noviembre 2024] Por cierto que la localidad de origen de este artista, Elche, forma parte de la ruta del bakalao.

126 Conoce a Mestiza, la nueva dupla del electrofolclore. Neo2 178. Entrevista Ángel Taranilla, foto Antonio G. Hijano [aprox. 2017]. Disponible en: <https://www.neo2.com/mestiza-djs-electrofolclore-flamenco-electronica-pitty-bernad-belah-entrevista/> [última consulta 20 de octubre 2024]

dantesco, y tienen en común con el flamenco –y con el jazz– que, aunque cada instrumento sigue unos acordes y un ritmo propio sin tener que ver aparentemente con la melodía principal. Precisamente, es en la descomposición esencial de todos los sonidos que este músico utiliza y sus sorprendentes remezclas y variaciones, donde de alguna misteriosa manera, termina por amalgamarse el conjunto. Son incesantes las menciones al flamenco en su obra. La característica más atractiva de este autor es el empleo de una cantidad ingente de pistas en sus mezclas –a veces más de quince pistas–, que aúnan sonidos tan extremos como bocinas, cantes a capela de grabaciones de antiguos cantaores ya desaparecidos, de cantoras de copla como Isabel Pantoja, acordes de guitarras, versos de hip-hop, y otra innumerable serie de sonos, a veces en repetición, a veces únicos.

Con el romance “Felah Mencub”, el autor contribuye a la re-creación y reactualización de la leyenda urbana del flamenco y la búsqueda de los nuevos compositores en sus raíces folclóricas. Se trata de un tema narrado, donde la voz protagonista hace alusión directa a los orígenes moriscos semi olvidados y de marginalidad del flamenco. Si pudiéramos usar un símil con lo académico, yo diría que la voz revela estos orígenes moriscos usando una metodología negativista. De otra forma dicho, de todas las hipótesis sobre el origen del flamenco, la que trae a la luz *The Gardener* es la más mitológica e indemostrable. Se dedica a hacer asociaciones que pueden ser o no ser, pero que andan desde hace tiempo adornando teorías, teoremas e hipótesis sobre el flamenco. Al traer el origen del importante caudal musical del flamenco a un sector de público consumidor de música disco en salas de baile y discotecas, el recordatorio al folclore propio y la hipótesis misma del origen del flamenco se extienden recurrentemente entre un público cuyos hábitos de ocio seguramente no coinciden con los del público habitual oyente de flamenco, como es el que frecuenta las peñas. En dicho tema, el paisaje sonoro se entremezcla con la voz en acordes que recuerdan alguna melodía magrebí y con la pronunciación de términos en algarabía o arábigo andaluz, repasando palabras españolas llamadas por él “huérfanas en el diccionario”, etimologías perdidas o dispersas, silenciadas tal vez, reexplicadas con la conciencia de la expulsión de los moriscos en tiempos de la Edad Moderna (siglo XVII), cuando la reconstrucción europea después del Renacimiento se aferraba en demostrar el origen clásico greco-romano de Europa, lo que derivó en el contumaz afán de disolución de los grupos étnicos y culturas minoritarias¹²⁷.

127 El imperio español suele ser el único acusado de rafias y persecuciones de los tres siglos transcurridos entre finales del XV y principios del XIX, en parte por ser el mejor documentado y más organizado estado estructuralmente hablando de dicha Edad Moderna. No cabe duda de que también deban existir ciertos intereses ideológicos, y sin poder profundizar más sobre ello en este momento, baste mencionar las crueldades cometidas contra los gitanos (o yeniches, para las comunidades centroeuropeas) por los nazis durante la segunda guerra mundial, y posteriormente por los suizos, que no reconocieron los vergonzantes hechos hasta bien entrados los años 1980. De este último episodio trata el reciente drama cinematográfico de época *Lubo* (2023), del director Giorgio Diritti y cuyo principal protagonista es representado por el actor Franz Rogowski. Disponible en la plataforma de pago Filmin.

El fenómeno de los festivales y macro-festivales de música alternativa, que se asientan en España a partir del cambio producido en el ocio en 1992, es otra de las manifestaciones socio-artísticas colectivas más significativas del Tiempo Presente en el terreno del ocio y de la cultura juveniles. Por lo que he sabido de una de las colaboradoras del proyecto Claroscuros y profesora de la Universidad de Málaga, Cristina Pérez Ordóñez esta línea de estudio está prácticamente virgen e intransitada para la investigación académica, siendo ella por el momento casi la única especialista en nuestro país en festivales como cultura de ocio. Para que dicha línea pueda ser puesta en marcha y llevada a buen puerto, necesita obligatoriamente transitar no pocas disciplinas entrelazadas. Temáticas como esta deberían estar enmarcadas en los Estudios Culturales Hispanos, disciplina que, de existir, daría visibilidad a obras de no pocos talentos nacionales de la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, pero que en el estado actual del marco curricular exigido, quedan dispersas como obras de temáticas marginales que se producen en departamentos con focos de atención e inercias investigadoras puestas en otras miras tal vez más tradicionales, tal vez más prácticas, o tal vez redundadas por la costumbre. Estaríamos hoy en día en casi medio siglo de historia de los festivales musicales de la postguerra mundial, si tomásemos como punto de partida los masivos festivales hippies de la segunda mitad de los años sesenta. Dichos festivales proliferaron en todas las latitudes de los Estados Unidos, con un sentido de protesta social y política muy pronunciados. Su fin era la congregación masiva de jóvenes americanos y americanas que acudían en contestación de vanguardia popular contra el poder financiero establecido en Estados Unidos... Acuérdense del mítico toque de la guitarra eléctrica del himno yanqui (“American Anthem USA”) interpretado por Jimi Hendrix en 1969 en el mítico festival Woodstock (condado de Sullivan, estado de Nueva York), que narra musicalmente la caída libre y los estallidos de las bombas en la guerra de Vietnam¹²⁸.

A lo largo del tiempo estas manifestaciones se han ido comercializando al tiempo que sus organizaciones profesionalizando, pero también han seguido existiendo paralelamente nuevas formulaciones al margen de la gran industria de producciones, como las raves, que suelen ser fiestas ilegales organizadas en lugares de obra abandonados o zonas rurales. En la urgencia de terminar de editar este primer libro de nuestra trilogía, no he podido consultar, ni las obras de Cristina Pérez Ordóñez ni un mínimo del caudal de literatura genérica que pueda existir sobre festivales. Por conversaciones con dicha autora, sé que su tesis doctoral (2023) contiene un exhaustivo trabajo de campo sobre el legado de varias décadas de festivales musicales realizados en España antes de la pandemia. A partir de ese momento, la red empresarial, los promotores y productores de eventos, y los eventos mismos, sufrieron una criba y todo el sector debe reconstruirse por completo nuevamente. Por otro lado, creo que tampoco contamos con estudios sobre los porcentajes de la música en inglés, español u otros idiomas, que se movía en los festivales celebrados en suelo español anteriores a 2020, ni cuáles

128 Canal RockDoc Music Courses. Jimi Hendrix National anthem USA Woodstock 1969. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iObEwUtVJj8> [última consulta 10 de noviembre 2024]

porcentajes idiomáticos en cuanto a la música se registran a partir de entonces. Pero sería ésta una buena cuestión investigar que nos daría una visión general sobre el caudal de música española (o en español) que interviene en dichos eventos.

Se trata de una cuestión inexplorada la importancia lingüística en esto de la música. The Gardener y otros y otras y otros *djs* son los artistas que animan en la actualidad discotecas, garitos de baile y festivales de música con mezclas en español, mientras los ambientes de baile del *mainstream* han sido –y son– cantados tradicionalmente en inglés, al menos desde la Democracia del '78 y los apenas quince años de regocijo de la juventud hasta el momento del cambio del concepto del ocio en España del que vengo hablando, con los eventos de la Olimpiada de Barcelona y la Expo de Sevilla de 1992, marcando el fin de la Movida. Además de estos *djs* que trabajan la fusión flamenca con la música electrónica para bailar, otras excepciones se han dado en nuestro país de ambientes nocturnos de ocio donde la mayoría de la música que se escuchaba estaba vocalizada en español, como la salsa y otras músicas latinas de salón en los años 1990 y la posterior moda de la bachata –ya en los años 2010– que cundió a su vez en *discobares* de toda la geografía nacional. Las mismas incógnitas podrían plantearse sobre las salas que reproducen varias sesiones nocturnas a la semana que se desarrollan completamente en español, de *hard* o *soft* reguetón a la semana para menores de 25 años, como Fitz Madrid¹²⁹. A mí personalmente me impresiona la multitud de jóvenes en este tipo de fiesta que cantan al unísono durante toda la noche en español, de memoria, todas las canciones del repertorio que pinchan los *djs* especialistas en reguetón. Actualmente, estamos en pleno auge de este estilo, que absorbe influencias de sus mayores detractores, el blues y el flamenco. A mí, personalmente, me parece que aporta sobrada riqueza el hecho de que en discotecas y salas de fiesta se desarrollen sesiones completas en nuestro idioma, que se alejan así de la identidad extraña del inglés, que fue la lengua casi ubicua de las salas de baile del último medio siglo anterior.

Otra discusión paralela es el movimiento que se está efectuando de recuperación, traducción y reinterpretación del código frigio por las músicas de finales del siglo XX y las nuevas músicas electrónicas del siglo XXI. Ésta se suma a los cambios que aporta por su cuenta la evolución técnica y tecnológica que ha tenido lugar sobre los soportes, las fórmulas de consumo y las estructuras empresariales del panorama musical en el tránsito entre siglos. Hoy, una de las alteraciones principales de la realidad ha sido el paso de la información a soportes inmateriales y el abandono del papel, liberándose la creación incluso de instrumentos musicales centenarios. Me recuerda esto a lo que había dicho al principio sobre la pérdida del patrimonio que llamamos de la cultura material en los paisajes flamencos urbanos, en el caso que cito de la gentrificación y turistificación

129 Del primer aniversario de esta discoteca, en abril de 2023, pude grabar unos vídeos que subí a Instagram. Fitz Madrid primer aniversario 12 de abril 2024 ahora, disponible en: <https://www.instagram.com/reel/C5pDHsDloxl/>; Disco Fitz ahora, en: <https://www.instagram.com/p/C5pFsu2IRqQ/>; y Fitz Madrid ahora ☺, en: <https://www.instagram.com/reel/C5pCf1voHYn/> [últimas consultas 10 de noviembre 2023]

de Málaga capital desde el paso a la Democracia. No solo el flamenco, sino la misma música, se han vuelto cada vez más inmateriales. Las técnicas primero y las tecnologías después nos conceden la posibilidad y la sofisticación extrema de recrear lo inmaterial, que por su naturaleza debiera ser menos aprehensible y más efímero, donde ya no existe ni rastro del espacio que lo produjo y contuvo. Me pregunto si algún día los pensamientos pudieran llegar a grabarse por alguna máquina o invento, o tal vez ya estén siendo grabados. Y me interrogo: si del mundo físico, sólido y anclado en la materia de la primera contemporaneidad ya solo quedan las coplas, los cuadros de los pintores románticos y algunas toneladas de papeles, tinta y objetos de subasta, ¿qué será lo que quede de nosotros?, ¿qué quedará de nuestro mundo inmaterial o desmaterializado, como estos libros, que se publicarán en acceso abierto en internet, sin siquiera una copia en soporte papel?... De los últimos trazos de nuestra civilización occidental postmoderna o post-media, ¿qué llegará al futuro? ¿Será un yerro o una alucinación considerar la hipótesis de que algún día desaparecieran los ordenadores centrales de las grandes corporaciones multinacionales de las telecomunicaciones?

Perdonen la digresión. Volviendo al caso que nos ocupa, es evidente que está en vigor el rescate de las eternas revitalizaciones de músicas de sustrato cultural heredadas mediante nuevas producciones, que en estos tiempos no se han ceñido solamente al flamenco ni a Andalucía. Otra investigadora de Claroscuros, Beatriz Serrano, catedrática de danza del conservatorio Luis Pericet de Málaga, en su capítulo sobre la danza contemporánea y su pedagogía, que será publicado próximamente en otro de los libros de esta trilogía, trabaja en profundidad sobre el afán del compositor Rodrigo Cuevas de recuperar y revitalizar el folclore asturiano. Por extensión, toca mencionar aquí un último tema a tratar en mayor profundidad en torno a la discusión sobre flamenco nacional o forastero, es decir, creado fuera de Andalucía o en el extranjero, en oposición al flamenco andaluz. Sinceramente, opino que esta discusión tiene cada vez menos razón de ser, dado que nuestro siglo ha entronizado al flamenco canónico en el parnaso de las “músicas raíz” contemporáneas, como hemos dicho que ocurre con el blues. Así es, al menos, como lo interpretan nuestros *bluesmen* de la zona¹³⁰. La universalización del flamenco se corrobora en numerosos ejemplos de creadores de todo el mundo como el alemán André Krengel, virtuoso de la guitarra clásica española quien compondrá la magistral y encantadoramente poco ortodoxa pieza la “Kolkata Night Drive (Solea por Bulería)” con Roland Krause y Ranajit Sengupta en 2019¹³¹. Intuyo que esta pieza está inspirada más en el flamenco de las primeras fusiones con Lucía y Camarón marcando las claves, que en el flamenco canónico.

130 Javi Martín, alias El Calvo fue quien me indicó ese concepto de “música-raíz” que los bluesmen y blueswomen emplean para expresar su identidad con este estilo. Luego recordé que en la Universidad Bordeaux-Montaigne una doctoranda había expuesto el concepto de rizoma que fundaron Deleuze y Guattari y en el que profundicé en el prefacio de este libro.

131 Canal André Krengel. Kolkata Night Drive (Solea Por Bulería), disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=L3_gv4DJSIA

En cuanto a cuestiones más complejas pertenecientes al ámbito de la filosofía, la teoría de la historia, etcétera, les remito al prefacio y al *intercapítulo* de este libro, anteriores a este texto, en los que he ido vertiendo lo aprendido. El símil del rizoma de Deleuze y Guattari (1972) es una de las ideas más intrigantes y prácticas que se podrían aplicar –parcialmente– la forma en que pasan las músicas por la Historia, es decir, en su atravesar geografía, tiempo, generaciones, multitudes. ¿Qué partes del rizoma proliferan, qué otras quedan adormecidas bajo el subsuelo? Estos autores se asoman ligeramente al aspecto de los trasvases genéticos entre especies –que ya era bastante atrevida en los años 1990–, pero solamente esbozan la idea. Y creo que ésa sería la noción más exacta para hablar de fusiones musicales en general y del flamenco en particular¹³². Digamos –otro símil– que el caldero mágico del flamenco posee cualidades de crisol, y contiene un sinfín de herramientas musicales y rítmicas, contratiempos, escalas insólitas, quiebros y melodías enormemente ricas. Distribuidas y codificadas en un enorme abanico de palos, contienen instrucciones esquemáticas básicas de casi cualquier tipo de estructura musical. Es quizás esa amalgama de códigos y cifrados lo que permite al flamenco asimilar todo tipo de músicas, integrarlas y devolverlas recompuestas y portando su sello imborrable e inconfundible. En alguno de los miles de códigos, ritmos y compases tradicionales del caldero flamenco existe de seguro uno, un arreglo, un fragmento, capaz de calcar aproximativamente casi cualquier música foránea, diría yo. Y ponerla a su manera. Por eso los grandes *fusionadores* del flamenco, son y han sido virtuosos intérpretes y vastos conocedores teóricos y prácticos del flamenco clásico o ‘puro’, como se suele decir¹³³. Los creadores de fusión flamenca realizan una especie de ‘traducción’ de doble sentido, tanto en fondo como en forma. Se trata de una ‘traducción interpretada’, donde se analiza, se desintegra y se adapta al canon propio flamenco cualquier música humana de lejanos lugares o temporalidades. Al traducir el contexto y resignificarlos, se están trayendo al presente y reescribiendo antiguas expresiones y bagajes auditivos ancianos, como si recuperásemos una buena parte del contenido y significantes que de otra forma quedarían diluidos en el tejido del tiempo.

4. Continuará...

Este largo capítulo iba a ser parte de un libro del que acabo de contarles las principales ideas. Al remirar, veo que ni he llegado a mencionar artistas, temas, palos e informaciones importantes. Queda pendiente de estudiar a fondo lo apuntado en los dos últimos epígrafes de este trabajo, que tratan sobre las segundas y terceras fusiones del flamenco. También la idea de una *bélepoc española* me parece interesante para situar España como un pueblo musical y

132 Aquí acabó el debate sobre el problema de los términos préstamo de la biología. Deleuze y Guattari que los usen, Sachs e Illych que no los usen. Yo voy a usarlos a necesidad, para intentar explicar el caldero de las fusiones musicales del flamenco.

133 Que ya les advertí que eso de ‘puro’ contiene otro problema ontológico por lo menos.

cantor, o al menos así era cuando el flamenco se identificaba con materialidad física particularísima. Cada vez cantamos menos.

He intentado identificar y ordenar los momentos en los que la irrupción de la contemporaneidad o sus evoluciones posteriores reportan un peso crítico informacional sobre los caudales musicales de la vida. Cada vez que son alteradas la materia o la vida física inmediatas, también cambiar de corporeidad, de forma o de funcionamiento, las imágenes, los sonidos y las memorias a los que esos soportes materiales dieron albergue. Cabría hablar de muchas más cosas que afectan al flamenco, a la vida, a la percepción del tiempo. ¿Por qué aceptar los ritmos de obsolescencia de la información circulante, del olvido acelerado de *inputs*, para poder seguir dando cabida a otros *inputs* nuevos? ¿Cómo alargar el tiempo para encontrar ese tiempo pausado que requiere la práctica del cante o del baile o del toque? ¿Quién podría permitirse el lujo? En su reflexión sobre la obsolescencia del mismo ser humano, Günther Anders apunta a la tentativa de distinguir la posición singular de nuestra especie en el mundo, con reflexiones sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial y sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera; con variantes, porque el punto de comparación no será ya el animal, sino la máquina. Para este filósofo pacifista, el fundamento antropológico estaría en la capacidad humana de la abstracción como expresión de una libertad decisiva frente al mundo, caracterizada por una condición metafísica de no pertenencia a éste. Junto a esto, el carácter patológico del ser humano está presente en el peligro creciente que representa el proceso de abstracción excesiva que lo aleja definitivamente de dicho mundo (Fadini, 2020: 12-13).

El maestro Fosforito y otros concedores de la Peña Juan Breva hablan de una parte del flamenco que no se puede transmitir en un libro. Estamos de acuerdo, aunque no habría que olvidar la cuestión práctica de que si queremos que el canon flamenco siga pasando a generaciones futuras, su codificación y sus metodologías debiera hacerse de forma más meticulosa. En estas cuestiones de racionalizar lo *irracionalizable* nuestra profesora norteamericana de baile flamenco, Julie Baggenstoss, ha sido un descubrimiento, y conocerla ha revelado algunos misterios y originado que le diéramos una vueltecita al canon. Los canónicos que se esmeren. Hay mucho que codificar todavía. Sin una codificación más exacta, el estudio del flamenco para ejercer físicamente, es decir, cantando, bailando y tocando, con el cuerpo y no con un ordenador, es dejado a la intuición artística de unos pocos dotados, preferentemente criados en inmersión en dicho medio musical. Pero ya que parece también imparable el aprendizaje del flamenco en conservatorios, escuelas y centros de enseñanza, además de su investigación en universidades, debería ser labor de este encabalgamiento de generaciones realizar la transferencia de la forma más aproximada a la ideal que podamos concebir. Para que un arte se mantenga vivo, tiene que ejercerse. Es tan ardua la tarea de codificar el flamenco para su enseñanza que cargamos con ella a nuestros hijos y jóvenes, como lo de frenar el desarreglo climático. De momento es necesario que la cantera continúe... Como siempre, hay claroscuros en todo ello. En el arte por el arte, en el negocio del arte, en el entendimiento del arte. El flamenco ha perdido su

corporeidad y no está ligado a la materia; es una existencia propia por sí misma e independiente, y nadie tiene el derecho de negar que habite en quien lo desee.

5. Bibliografía

- ANDERS, Günther. *L'artifice humain. Pour une anthropologie 'négative'. Preface de Ubaldo Fadini*, Eterotopia France /rhizome, 2020, 76 pp.
- APPRICH, Clemens; SLATER, Josephine Berry; ILES, Anthony & SCHULTZ, Oliver Lerone. *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Pos-Media Lab & Mute Books, Leuphana University. 2013 Disponible en: <https://www.metamute.org/editorial/books/provocative-alloys-post-media-anthology> [última consulta 29 de septiembre 2024]
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. *Trans: Revista Transcultural de Música. SIBE (Sociedad de Etnomusicología)*. 1997. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5975224> [última consulta 11 de octubre de 2024]
- BERMÚDEZ, Rubén H. *Y tú, ¿por qué eres negro?* Edición popular. Free & Motto Books, 2018, 240 pp.
- BESADA PORTAS, José Luis. Cuestiones cognitivo-semióticas en torno a Viento de otoño (1998) de José Manuel López a través del autoanálisis musical, en *Resonancias: Revista de investigación musical*, Vol. 26, n. 50, 2022, pp. 125-156. Disponible en: <https://resonancias.uc.cl/wp-content/uploads/sites/13/2022/11/Resonancias-50-125-156-Besada.pdf> [última consulta 24 diciembre 2024]
- CHASTAGNARET, Gérard. Jordi NADAL. El Fracaso de la Revolución industrial en España, 1814-1913, Barcelone, Esplugues de Llobregat, Editorial Ariel, Ariel-Historia, n. 5, 1975, 314 p. *Annales*, Année 1977, 32-6, pp. 1202-1205. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1977_num_32_6_293889_t1_1202_0000_001 [última consulta 11 de octubre de 2024]
- CLEMENTE, Luis. *Rock progresivo español*. Lapizlázuli. Sevilla. 2022. 366 pp.
- CONDE GONZÁLEZ-CARRASCOSA, Antonio. El flamenco como patrimonio. Uso del flamenco en las instituciones y gobiernos locales. *RIGL. Revista iberoamericana de gobierno local*, número 21, junio 2022. Disponible en: <https://revista.cigob.net/21-junio-2022/articulos/el-flamenco-como-patrimonio-uso-del-flamenco-en-las-instituciones-y-gobiernos-locales-J89J/> [última consulta 13 de octubre de 2024]
- CORTÉS GARCÍA, Manuela. La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (SS. IX-XVII). *Cuadernos del CEMyR*, septiembre 2017, pp. 147-190. Disponible en: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cemyr/article/view/925/3185> [última consulta 5 de enero 2025]
- FADINI, Ubaldo. Anthropologie 'négative' et incomplétude chez Günther Anders, en ANDERS, Günther. *L'artifice humain. Pour une anthropologie 'négative'. Preface de Ubaldo Fadini*, Eterotopia France /rhizome, 2020, 76 pp.

- FANGORIA. *Cuatricomía* (álbum) Warner Music Group, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizhome: Introduction*, Les Éditions de Minuit, 1976 (primera edición original, tirada de 92 ejemplares, conservada y en préstamo en la biblioteca municipal Mériadeck de Burdeos), pp. 5-14.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo. La crisis en la industria de la prensa. Vida más allá del papel..., en *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, número 86. 2011, pp. 52-65.
- GÁLVEZ DEL POSTIGO CALDERÓN, Lourdes. *Memorias del flamenco. Fondos de la Peña Juan Brea. Málaga, Sociedad Económica de Amigos del País*, enero-febrero, 2002. El Flamenco en Málaga. Su origen, su historia, Málaga, Archivo Municipal, agosto 2002. Crítica de exposición, *Boletín de Arte*, pp. 818-830. Disponible en: <https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4642> [última consulta 5 de junio 2024]
- GARCÍA GARCÍA, Lidia. *Él vino en un barco: la copla en las prácticas camp españolas*. Tesis doctoral dirigida por CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto. Universidad de Murcia. 2023. Disponible en <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/135116> [última consulta 13 de octubre 2024].
- GARCÍA-PEINAZO, Diego. Un género en disputa: flamenco, autenticidad y política en las revistas españolas sobre música popular urbana (1962-1976), *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 27, número 52, enero-junio 2023, pp. 157-178. Disponible en: <https://resonancias.uc.cl/n-52/un-genero-en-disputa-flamenco-autenticidad-y-politica-en-las-revistas-espanolas-sobre-musica-popular-urbana-1962-1976/> [última consulta 21 de octubre 2024].
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. *El feminismo natural, humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960-2020)*. Uma editorial. 2022.
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. *Música popular, flamenco y fusiones musicales en España: Una visión general desde el siglo XIX. Propuesta de minicurso teórico-práctico*. 2023a, RIUMA, 64 pp. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/24962> [última consulta 20 de octubre de 2024]
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. *Comunicación, publicidad y modernidad. El caso del eje ferroviario Madrid-Córdoba-Málaga (1848-1900)*. Tesis doctoral dirigida por Bernardo Díaz Nosty. Fundación de los Ferrocarriles Españoles. 2023b, 919 pp.
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. Resumen: FONTANA, Josep. La historia de los hombres del siglo XX. Editorial Crítica, Barcelona, 2002, 230 págs.+índice. Publicado en formato libro de bolsillo. *Work paper*. RIUMA. 2024, 50 pp. Disponible en: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/26127/Resumen_Joseph_Fontana_La_historia_de_los_hombres_sigloXX.pdf?sequence=1&isAllowed=y [última consulta 14 de octubre de 2024]
- GORDILLO, Fernando; MESTAS, Lilia; PÉREZ, Miguel Ángel; ARANA, José M. Una breve historia sobre el origen de las emociones. *Revista Electrónica de Psicología de la FES Zaragoza-UNAM*, Vol. 10, No. 19, enero-junio, 2020, pp. 20-27. Disponible en: <https://produccioncientifica.usal.es/documentos/6359580b2558037fa43f8d46> [última consulta 9 de octubre 2024]
- GUALDRON, Deyanira. *Música para cine: La relación afectiva entre música e imagen. Biblioteca Virtual del Banco de la República* [work-paper], 2013. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll23/id/439> [última consulta 9 de octubre de 2024]

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. Un paseo por la historia del teatro musical español. “La ópera flamenca”. *Revista de la Fundación Juan March*, mayo-junio 2016, pp. 449-455. Disponible en: <https://www2.march.es/publicaciones/revista/visor.aspx?p0=448&l=2>
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. El presente de la historia cultural. *Cercles. Revista d’Història Cultural*, 22, 2019, p. 62. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/cercles/article/view/cercles2019.22.1002/30343> [última consulta 2 de octubre 2024]
- HOMANN, Florian. Las letras primitivas de los cantos a palo seco, tonás y martinetes: romances narrativos sobre la Prisión General de los Gitanos. *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIV, 89–104, 2020. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.24.5> [última consulta 30 de septiembre 2024]
- HOMANN, Florian. El franquismo, la lírica del cante flamenco y las narraciones disidentes. *Diablotexto Digital*, vol. 14 (diciembre 2023), 124-150. Disponible en: <https://turia.uv.es//index.php/diablotexto/article/view/26952> [última consulta 13 de octubre de 2024]
- HURTADO BALBUENA, Sonia. *Aspecto léxico-semánticos de la copla española: Los poemas y canciones de Rafael de León*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. 2003, 1019 pp. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2721/1686539x.pdf> [última consulta 13 de octubre de 2024]
- IGLESIAS, Iván. (Re)construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial. *Historia Actual Online*. Núm. 23. 2010: Otoño, pp. 119-135. Disponible en: <https://doi.org/10.36132/hao.v0i23.503> [última consulta 14 de octubre 2024]
- IGLESIAS, Iván. Pasados posibles de la música popular: narrativas históricas del jazz y el rock. *El oído pensante*. 9.1. (febrero-agosto). 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8042> [última consulta 14 de octubre 2024]
- JIMÉNEZ PÉREZ, María José. Los otros instrumentos flamencos. Del nuevo flamenco a Omega. *Revista del centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 15(17), pp. 62-66. Cádiz 2022. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9378283> [última consulta 11 de octubre de 2024]
- LERENA, Mario. De la plaza de toros al teatro de ópera: idiosincrasia y (socio)semiosis del pasodoble escénico” *Quadrivium. Revista digital de musicología*, 2015. Actas del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercltural (València, 23-25 de julio de 2014). Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6484182> [última consulta 29 septiembre 2024]
- MARÍN GÓMEZ, Isabel. *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia (1964-1986)*, Universidad de Murcia, 2007. Referencia disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18815> [última consulta 5 de junio 2024]
- MAZA ZORRILLA, Elena. *Asociacionismo en la España franquista: aproximación histórica*, Instituto Universitario de Historia Simancas, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011, 228 pp. Referencia

- disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=504409> [última consulta 5 de junio 2024]
- McCAUSLAND, Elisa; SALGADO, Diego. *Supernovas. Una historia feminista de la ciencia-ficción audiovisual*. Editorial Errata Naturae, 2019, 452 pp.
- MORAT, Philippe (dir.) *Las emociones en la creación artística contemporánea española*. 2016. Le Grimh (Groupe de Réflexion sur l'image dans le Monde Hispanique)-Publications de l'Université de Saint-Étienne. 2016, 415 pp.
- PADILLA, Margarita. *El kit de la lucha en Internet*, Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, 2012, 124 pp.
- PEDROSA, José Manuel. SIEBURTH, Stephanie. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, trad. Manuel Talens, Madrid, Cátedra, 2016, 302 pp. BLO. Boletín de Literatura Oral, 6. 2016, pp. 101-113. Disponible en: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/2944> [última consulta 13 de octubre 2024]
- PÉREZ-ORDÓÑEZ, Cristina de los Ángeles. *Los festivales de música como fenómeno multidimensional: experiencia cultural, narrativa audiovisual. Tres modelos en España*. Tesis doctoral dirigida por AGUILERA MOYANO, Miguel y GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada. 2023. 492, pp. Enlace restringido por embargo de la autora en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26964> [última consulta 27 de enero 2025]
- PINEDA GIRALDO, Sara. Cante flamenco contra la dictadura franquista. Manuel Gerena y el flamenco protesta. *Andalucía en la historia*. N. 53, 2016, pp. 82-85. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5582841> [última consulta 13 de octubre 2024]
- RAMOS, María Dolores; CAMPOS, Concepción; MARTÍN, Miguel Ángel (Eds.). *Arqueología industrial (Notas para un debate)*, Universidad de Málaga. 1991, 92 pp.
- RINA SIMÓN, César. ¿Flamenco marca España? Trayectoria de un icono nacional durante la dictadura franquista. *Spagna contemporánea*, 2018, n. 53, pp. 145-164. Disponible en: <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/article/view/121> [última consulta 13 de octubre de 2024]
- RODRÍGUEZ, Rafa. *El blues del insomnio*. Editorial Anáfora, 2023, 74 pp.
- ROMERO ESTEO, Miguel. *Libro de las Hierofanías*. Prólogo de Francisco Fortuni, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007, 46 pp.
- RUIZ MORALES, Fernando. Emigrantes españoles y asociacionismo flamenco: Estudio de tres casos en Bélgica. *Migraciones internacionales*, vol. 9, núm. 4, julio-diciembre de 2018, pp. 71-98. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-89062018000200071 [última consulta 13 de octubre de 2014]
- SANAHUJA MESA, Héctor; MANRIQUE REYES, José. The North Face en el hiphop de Madrid: Apuntes teórico-metodológicos de una investigación en curso, en GONZÁLEZ JURADO, Deborah (Ed.) *Progresiones musicales rizomáticas y otras cuestiones sobre la música popular contemporánea española*. 2025, pp. 115-128.
- SANTIAGO (DE) ORTEGA, Pedro Pablo. Flamenco: de la marginalidad social a la referencia cultural pasando por la apropiación política. *Revista de investigación sobre flamenco La madrugá*, número 15, diciembre. 2028. Disponible en: <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/346741> [última consulta 14 de octubre 2024]

- SOLER DÍAZ, Ramón; RUÍZ GARCÍA, Rafael. Conversaciones flamencas con José Luque Navajas. Edita Peña Juan Breva, 2022, 113 pp.
- TERRASA RICO, Mateu; BLANCO ALFONSO, Ignacio; GARBISU BUESA, Margarita. El estrellato como mitología de la era digital: hiperculturalidad y El mal querer de Rosalía. Innovación teórica. 2021. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8041047> [última consulta 11 de octubre de 2024]
- VALDERRAMA ZAPATA, Gregorio. De la música tradicional al flamenco. Manuscrito digital, Registro de la propiedad intelectual. 2006, 181 pp. [*Nota de la autora: Siento no poder ofrecer aquí la numeración de la versión manuscrita que generosamente me ha cedido su autor].
- ZAVALA ARNAL, Carmen M. La imagen artística en la educación musical: una reflexión acerca de su uso. Revista internacional de educación musical ISME (International Society for Music Education). N. 6, 2018. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7573135> [última consulta 9 de octubre de 2024]
- ZAVALA ARNAL, Carmen M. La iconografía musical como materia interdisciplinar. Su presencia en los estudios musicales universitarios en España. European Scientific Journal May 2020 edition. Vol. 16, No. 13. Disponible en: [URL:http://dx.doi.org/10.19044/esj.2020.v16n13p43](http://dx.doi.org/10.19044/esj.2020.v16n13p43) [última consulta 9 de octubre de 2024]

6. Anexo: Asociaciones y peñas flamencas de la provincia de Málaga

Nº	Nombre	Dirección	CP	Localidad	CP-Población
1	Peña Flamenca Torre Del Cante	C/ Viña, 11	29130	Alhaurín de La Torre	29130-Alhaurín de La Torre
2	Peña Flamenca El Hargahijo	Avda. Andalucía, 50	29120	Alhaurín El Grande	29120-Alhaurín El Grande
3	Peña Flamenca Unión Flamenca Alhaurina	Avda. de La Constitución, 4	29120	Alhaurín El Grande	29120-Alhaurín El Grande
4	Asoc. Cultural Amigos Del Flamenco de Almáchar	C/ Barakaldo, 1 Bajo-A	29718	Almáchar	29718-Almáchar
5	Peña Flamenca de Alora	C/ Santa Ana, 11	29500	Álora	29500-Álora
6	Peña Flamenca Antonio Trujillo	Barrio Hondillo, 12	29567	Alozaina	29567-Alozaina
7	Peña Flamenca Luis Perdiguero	C/ Córdoba, 23	29200	Antequera	29200-Antequera
8	Peña Flamenca La Repompa	C/ Nogal, 5	29631	Benalmádena Costa	29631-Benalmádena Costa
9	Peña Flamenca Rincón Del Cante	C/ Rey Baltasar, 9	29590	Campanillas	29590-Campanillas
10	Peña Flamenca Juan Segura	C/ Ingeniero Juan de la Cierva, 18	29320	Campillos	29320-Campillos
11	Peña Flamenca Cipriano Pitana	C/ Bda. Doña Ana, 12	29570	Cártama	29570-Cártama
12	Peña Flamenca de Cartaojal "Paco de Antequera"	C/ Ancha S/N (Edif. Usos Múltiples) Envío a (Avda. Juan XXIII, 22, 1º-29003- Málaga)	29250	Cartaojal	29250-Cartaojal
13	Peña Flamenca Torre Zambra	C/ San Antonio, 18	29160	Casabermeja	29160-Casabermeja
14	Asociacion Cultural Flamenca Atalaya	Avda. Fernando Díaz Herrero, 8. Planta Sótano 2	29566	Casarabonela	29566-Casarabonela
15	Peña Flamenca Pepe de La Isla - Capita.	Teniente Coronel de la Rubia 19	29100	Coín	29100-Coín
16	Peña Flamenca El Canario de Colmenar	C/ Virgen de La Candelaria 4	29170	Colmenar	29170-Colmenar
17	Peña Flamenca La Alborá "Virginia Gámez"	C/ San Antonio, 71	29754	Cómpeta	29754-Cómpeta
18	Peña Flamenca de Juan Casillas	C/ Juan XXIII, 5	29210	Cuevas de San Marcos	29210-Cuevas de San Marcos
19	Peña Flamenca La Serrana	C/ Nocentro S/N	29420	El Burgo	29420-El Burgo
20	Peña Flamenca El Almendro	C/ Granada, 4	29108	Guaro	29108-Guaro
21	Peña Flamenca Amigos Del Cante Y Del Baile	C/ Capitan Velasco, 7	29531	Humilladero	29531-Humilladero
22	Asociación Peña La Paz	C/ Júcar, 12	29004	Málaga	29004-Málaga
23	Centro C.F. La Malagueña	C/ Mero, 3	29011	Málaga	29011-Málaga
24	Peña Flamenca Casa de Alora-Gibraifaro	C/ Corregidor José Viciana, 6	29009	Málaga	29009-Málaga
25	Peña Flamenca de Juan Brevia	C/ Ramon Franquelo, 4	29080	Málaga	29080-Málaga
26	Peña Cultural Flamenca de Manilva	Calle Botica, s/n	29691	Manilva	29691-Manilva
27	Peña Flamenca Sierra Blanca	C/ San Bernabé, 18	29600	Marbella	29600-Marbella
28	Peña Flamenca Del Sur	Paseo de España, 1	29649	Mijas Costa	29649-Mijas Costa
29	Peña Flamenca El Gallo	C/ Camino de Las Cañadas 1.A	29651	Mijas Costa	29651-Mijas Costa
30	Peña Flamenca Unión Del Cante	Camino Campanales. Esquina C/ Naranja	29649	Mijas Costa	29649-Mijas Costa
31	Peña Flamenca Alcazarín	C/ Pº de La Villa S/N	29110	Monda	29110-Monda
32	Peña Flamenca La Soleá de Nerja	C/ Molino, 14 1º	29780	Nerja	29780-Nerja
33	Tertulia Flamenca de Nerja	C/ Antonio Millón, 22	29780	Nerja	29780-Nerja
34	Peña Flamenca La Churruca	C/ El Arenal S/N	29610	Ojén	29610-Ojén
35	Peña Flamenca El Piyayo	Urb. Las Pedrizas, Local 2	29730	Rincón de La Victoria	29730-Rincón de La Victoria

13. Sobre los coautores y coautoras por orden de inserción de sus textos

Deborah González Jurado

Editora para este volumen y coautora

Investigadora

degoju@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-7630-6274>

Ha sido la IP (investigadora principal) del proyecto Claroscuros del arte pop contemporáneo español. Es licenciada en Historia, máster profesional en marketing de negocios, máster en investigación en comunicación periodística, y doctora *cum laude* con mención europea con una tesis en historia de la publicidad y la comunicación, la prensa histórica y la edición en los siglos XIX y XX, especializándose en fuentes documentales hemerográficas y empresariales e históricas. Trabajó durante 15 años en gestión cultural y publicidad comercial en Málaga y provincia. Cuenta con formación en escuelas públicas y privadas de arte dramático u daza, y frecuenta y participa en actividades de peñas flamencas y asociaciones culturales, en España y Francia.

En los últimos años de su carrera investigadora ha derivado su trabajo hacia los Estudios Culturales, la música y el cine, principalmente. Sus líneas de investigación se sitúan en la transversalidad entre la historia contemporánea y actual, los ecosistemas mediáticos de la información y los estudios culturales. Algunas de sus publicaciones más relevantes son la monografía *El feminismo natural: Humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960-2020)*, y los artículos La ópera Annette... o la vida en la Sociedad de la Información de los años 2020, 'Ultramar', un controvertido concepto, Seguros, ferrocarriles y prensa: los incendios de 1864 en las instalaciones de MZA en Madrid, Las leyes flavias, el ferrocarril, el periódico y los panes de Loring, Las guerras nuestras y las otras: Tratamiento de los conflictos bélicos de Angola y el Sahara en las portadas de ABC Madrid (enero 1960-julio 2014).

Ana María Díaz Olaya

Investigadora

anadiaola@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-0735-3111>

Es directora de la Cátedra de Flamencología, y profesora titular en el Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Málaga, donde se doctoró en Musicología con una tesis sobre cafés cantantes y otras manifestaciones sociales y culturales en la ciudad de Linares durante su apogeo minero e industrial entre los siglos XIX y XX. Es Licenciada en Historia y Ciencias de la Música y Diplomada en Educación Musical por la Universidad de Granada, además de titulada en Guitarra y en Danza. Investiga sobre música y danza, con enfoques tanto didácticos como históricos y ha formado parte de varios proyectos y grupos de científicos autonómicos, nacionales e internacionales de investigación en historia, investigación e innovación en danza, igualdad de género, políticas culturales y patrimonio coreográfico.

Desde el año 2012, actúa también como directora técnica y miembro del comité organizador del Congreso Internacional Música, Danza y Educación, celebrado anualmente en la Universidad de Málaga. Entre sus publicaciones destacan *Minería, flamenco y cafés cantantes en Linares (1868-1918)*, *Actividades musicales alternativas a través del flamenco en un centro de educación compensatoria*, y *El baile como sinónimo de pecado mortal*, *El baile flamenco en los cafés cantantes*.

Salvatore Cristian Troisi

Investigador

cristiantroisi@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-1335-353X>

Es licenciado en Lenguas y Literaturas Extranjeras (Español/Inglés) 2003 por la Universidad de Palermo. Su tesina de fin de carrera sobre literatura comparada trata sobre las influencias inglesas en la poesía de Luis Cernuda. Realizó un proyecto Erasmus en la Universidad de Valladolid y un máster del profesorado de dos años en la Università degli Studi di Milano, en 2005. En 2022 se doctora con sobresaliente "cum laude" y mención internacional en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada con una tesis titulada: *Análisis comparado de la novela del medio siglo en Andalucía y Sicilia a través de obras paradigmáticas en claves temáticas de memoria, identidad e imaginario*.

Sus líneas principales de investigación versan sobre teoría de la literatura, crítica literaria, literatura comparada, tradiciones populares, lingüística, dialectología de la literatura de la memoria, y literatura andaluza y siciliana contemporánea. Ha colaborado en varias obras colectivas con capítulos como *Andalucía en la obra de Fernando Quiñones: territorio mítico y tiempo histórico*, *Planos imaginario-*

simbólicos de la narratividad: espacios y colectividades en las obras de Caballero Bonald y Camilleri, o Le mille noti di Hortensia Romero. Analisi e proposta di traduzione. También ha producido reseñas de obras de otros investigadores como *Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica / Francisco Estévez Regidor (Valladolid: Universitas Castellae [Anejos Siglo Diecinueve, 8], 2016, 204 págs.)*

Agustín Linares Pedrero

Investigador y artista

guapin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7071-4127>

Es licenciado en Escultura y en Pintura, profesor asociado de arte electrónico interactivo, escultura, mecánica y tecnología, y procesos fotográficos y audiovisuales, experto en sensores y tecnología inalámbrica y colaborador con diferentes artistas en la elaboración de arte público interactivo, secretario de la Cátedra de Flamencología, y responsable de la comunicación visual del Vicerrectorado. Suele ejercer como comisario de exposiciones de artistas, colectivos e instituciones. Cuenta con innumerables trabajos de composición y maquetación de libros y catálogos de arte.

Los títulos de algunos de sus artículos más significativos y recientes son: “La inmersión infantil en el consumismo tecnológico mediante los videojuegos Gacha”, “Arte robótico, una propuesta metodológica de análisis”, “El cíbor como extensión artística del arte contemporáneo” (con Aixa Portero), “Posthumanismo en el cine”, o “Estudio de la comunicación visual persuasiva sobre la guerra en Ucrania. Caso “All stand with Ukraine”.

Julie Galle Baggenstoss

Artista del flamenco, docente e investigadora

julie_galle@yahoo.com

<https://www.berdole.com/>

Es bailaora estadounidense, empresaria del flamenco, creadora de una metodología propia de enseñanza que utiliza el baile y sus ritmos para dar clases de matemáticas, de historia, y también de alfabetización en las escuelas primarias y colegios. Organiza el Festival Flamenco de Atlanta anualmente, y mantiene clases gratuitas en locales de ocio y su propia academia y compañía de baile flamenco con el nombre de Berdolé.

También es profesora de baile flamenco en el programa de danza de la Universidad de Emory en Atlanta, y profesora invitada frecuentemente en la Georgia State University de la misma ciudad; ambas en el estado de Georgia, en los Estados

Unidos de América. Cursó un máster en Español basado en flamenco en esta última universidad, en el que estudió elementos de este arte en la estructura de la literatura y la historia españolas. Algunos de sus profesores de flamenco son Juan Paredes, Meira Goldberg, Antonio Granjero y Juan Vergillos.

Gregorio Valderrama Zapata

Artista, cantaor e investigador independiente

<https://www.facebook.com/gregorio.valderrama>

Cantaor flamenco de la saga de los Valderrama, experto practicante de compas y armonía en dicho género. Es capaz de cantar casi todos los palos del flamenco – algunos de los cuales, muy antiguos, ha contribuido y contribuye a rehabilitar y remozar–, como guajiras, tientos, malagueñas, rondeñas, punto cubano, tarantas, milongas, caña, fandangos, soleás, granaínas, bamberas, colombianas y vidalitas. Asimismo cultiva y puede cantar versiones preflamencas de cantes como las dos cañas, las tiranas, los paños, los polos, la petenera mejicana, y malagueñas y rondeñas del repertorio teatral del género andaluz anterior al flamenco actual.

Tiene su propio canal de Youtube con grabaciones de sus actuaciones en directo, es creador de espectáculos de flamenco y eventos de divulgación y estudio de este género, además de ser miembro consiliario de la Peña Juan Breva de Málaga. También es un gran conocedor e investigador en primitivos registros sonoros, como cilindros y discos de ebonita (vulgarmente conocidos como *discos de pizarra*), y antiguos aparatos de reproducción de música como gramófonos, gramolas, vitrolas, etc.

Como investigador independiente cultiva las líneas de investigación del género andaluz y de la hibridación entre poesía, teatro y flamenco desde el Renacimiento y el Barroco. Tiene publicados varios libros en los que indaga principalmente en documentación de archivos desde los siglos XV y XVI hasta nuestros días, entre los que se encuentran: *De la música tradicional al flamenco*, Arguval, Málaga (2008), *Adiós Granada*, La Droguería Music, Sevilla (2021) y *Apuntes sobre la saeta Flamenca*, Málaga (2015).

Javier Martín Aguilar

Músico y productor

javiermartinaguilar4@gmail.com

<https://www.facebook.com/@javier.martinaguilar>

Es instrumentista profesional de bajo y guitarra eléctricos. Ha participado en la fundación de diversas bandas canónicas del blues en Málaga y la Costa del Sol como The Lito Blues Band. Ejerce también como mánager, productor de artistas y álbumes discográficos y promotor de bolos y eventos musicales en grandes y

medianos teatros, dirigiendo conciertos, *jam sessions* y la Banda de la Sociedad de Blues de Málaga. Organiza ciclos regulares de blues en clubes y salas de fiestas como el ZZPub, La Polivalente y La Cochera Cabaret o el chiringuito la Inopia de Málaga.

Algunas bandas y artistas con los que trabaja habitualmente como músico o mánager son Gamberries, Richard Ray Farrel, Lito, Javier Ojeda, Zenet, Tabletom, Linda Newman, Fernando Beiztegui, Suzette Moncrief, Federico Verteramo, Los Culpables, Iñaki Moreno, Víctor Sánchez, Paul Stylianou, Raúl Ranea, Enrique Oliver, Hot Nasho o Canio 'Cuatro Santos'.

Ha sido miembro fundador de la Sociedad de Blues de Málaga y su presidente hasta el X Aniversario de esta asociación en el año 2023.

Manuel López Poy

Escritor e investigador independiente

manolopezpoy@gmail.com

<https://www.facebook.com/Manolopoy>

Ejerce como periodista *freelance* para revistas de música, viajes y motor y suele actuar como conferenciante sobre novela negra, artes gráficas y cultura de la discapacidad. Ha dirigido documentales, codirigido programas de radio y creado y guionizado cómics y novelas gráficas, algunos de cuyos títulos son *Matador*, o *A las cinco de la tarde*.

El grueso de sus publicaciones se compone de una veintena de obras sobre diversas temáticas del arte popular contemporáneo. Además de los que aparecen en el listado bibliográfico final en su capítulo en este libro dedicados específicamente al blues, el jazz, el rock & roll y el rock, algunos de los títulos de sus ensayos son *Bob Dylan: Vida, canciones, compromiso, conciertos clave y discografía*, o *Pink Floyd: Vida, canciones, simbología, conciertos clave y discografía*, y tiene en prensa en este momento un título sobre la cinematografía western.

Manuel Bellido Mora

Periodista, escritor y crítico cultural

mbellido@rtva.es

<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=manuel+bellido+mora>

Es licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido redactor en Radiocadena Española, Radio Nacional de España, y actualmente ejerce como coordinador de contenidos en Canal Sur Televisión en Málaga. Ha sido director y presentador de *Una de Cine*, la revista de actualidad cinematográfica de

Andalucía Televisión y de la plataforma Canal Sur Más. También es miembro del Consejo Editorial de Andalucía Digital. Algunos de los premios más recientes que ha recibido son: en 2023 Premio Juan Antonio Bermúdez por su trayectoria profesional vinculada al cine, de la Asociación de Escritores y Escritoras de Cine de Andalucía, y en 2018 una mención especial del Premio de Periodismo por la Asociación de la prensa de Málaga y el Colegio Profesional de Periodistas de Andalucía. Ha cubierto los festivales de cine de San Sebastián, Valladolid, Almería, Iberoamericano de Huelva, Cine Europeo de Sevilla, Cine Español de Málaga, Cine Español de Tánger, Festival Internacional de Cine y Memoria Común de Nador, Festival de Chefchaouen, Cine Latino de los Ángeles en los Estados Unidos. Ha sido enviado especial a los Premios Goya y a los Premios de la Academia del Cine Europeo, y ha formado parte de varios jurados en torno a la escritura cinematográfica. Es coordinador de la Muestra de Cine Rural de Dos Torres.

Además es conferenciante y ponente habitual en cursos y másteres de varias universidades andaluzas, coordinador y articulista sobre la poesía y la imagen en el rock español en la revista *Litoral*, y autor de los libros *El Gran Capitán en la pantalla*, editado por el colectivo cultural El coloquio de los perros, *Arte vinario y otros majuelos*. *El Montilla-Moriles en los libros, el cine y la televisión*, por el Ayuntamiento de Montilla.

Héctor Sanahuja Mesa

Investigador y artista

sanahujahector372@gma

<https://www.musixmatch.com/es/creator/Hector-Sanahuja-Mesa-1il.com>

Es licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Autónoma de Madrid y Máster de Análisis Sociocultural del Conocimiento y de la Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid y ha trabajado en campañas de incidencia y comunicación social. Sus líneas de investigación se centran en las extremas derechas, las nuevas formas de comunicación y los estudios de género. Actualmente realiza su doctorado en la mencionada universidad. En su reciente carrera investigadora ha publicado los artículos Revisión de la Nueva Agenda de Paz y recomendaciones sobre el desarme y la desmilitarización y *youtubers antifeministas y hegemonía cultural: Un desafío para las políticas de igualdad*.

Además de su vida académica, Héctor también cuenta con una producción artística en el ámbito del hip-hop. Para ello adopta el nombre artístico de H.Grue, y su obra está disponible en Youtube y Spotify.

José Manrique Reyes

Investigador

josemanrique10@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8962-0331>

José Manrique Reyes es estudiante del doctorado Interuniversitario en Comunicación por las Universidades de Sevilla, Málaga y Cádiz, graduado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Sevilla y máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido becario JAE Intro en el Instituto de Historia del CSIC (Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla) y ha participado en proyectos de investigación internacionales y nacionales, sobre vivienda y exclusión digital y sobre historia de las utopías, respectivamente. Es integrante del grupo HISTOPÍA y de la Liga de Investigación en Comunicación y Cultura. Género(s), Narrativa, Ideología y Estudios Visuales de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla (SEJ964). Su proyecto de tesis se enmarca en el ámbito de los estudios culturales, con especial interés en las articulaciones que se dan entre cultura, identidad e ideología en el campo gastronómico.

14. Agradecimientos

Sumario

1. En nombre del Proyecto Claroscuros
2. A la Universidad de Málaga
3. A colegas de otras universidades y centros de investigación y enseñanza superior de España, Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica
4. A muchos artistas e investigadores independientes
5. A otros centros de enseñanza, asociaciones y peñas de Málaga
6. Al Ayuntamiento de Torremolinos
7. Agradecimiento especial por la crítica lingüística de mis textos y correcciones de erratas, gramática y sintaxis
8. Agradecimiento por la introducción a la maquetación
9. Nota de la editora

1. En nombre del Proyecto Claroscuros

De parte de los investigadores e investigadoras locales, nacionales e internacionales, miembros y colaboradores del equipo del proyecto Claroscuros de Estudios Culturales del arte pop contemporáneo español. Desde catedráticos, profesores titulares e ingenieros, pasando por contratados doctores, ayudantes doctores, doctorandos y doctorandas de muy diversas disciplinas, cuyo número no ha descendido de una media de cuarenta miembros activos durante los cerca de tres años de actividad del proyecto Claroscuros desde su fundación, cuando solo era una idea difusa.

2. A la Universidad de Málaga

A su Vicerrectorado de Investigación, especialmente a los tres vicerrectores responsables del mismo con los que coincidimos a lo largo de este proyecto, Teodomiro López Navarrete (actual rector), Zaida Díaz Cabiale y Antonio J. Morales. Especialmente, debemos agradecer a todo el equipo de dirección, coordinación y gestión económica de dicho Vicerrectorado del PTGAS (Personal Técnico de Gestión, Administración y Servicios). Especialmente a varias responsables, jefas y gestoras de los diversos departamentos de gestión administrativa y financiación de la investigación de la UMA, como María Francisca (Paqui) García, Mónica De La Linde y Rosalía González; y especialmente a Jesús Manuel Bonill Jiménez, siendo coordinador de los Servicios de Investigación (actualmente delegado del rector en Materia de Personal).

También expresamos nuestro reconocimiento a personas de otros negociados de nuestra universidad que contribuyeron con nosotros, como Lola Fenech, jefa de sección del Servicio de Comunicación, e Inmaculada Azqueta, responsable de los gabinetes de los rectores anterior y actual.

Al Vicerrectorado de Cultura, siendo vicerrectora Tecla Lumbreras Krauel y a todo el equipo artístico, técnico y de gestión del Contenedor Cultural, especialmente a Alexandra García, Violeta Niebla, Agustín Linares, María Eugenia Pérez, Yolanda Amate y Santiago Elícegui.

A la Facultad de Psicología y Logopedia en su nuevo emplazamiento de la ampliación del campus de Teatinos, siendo decana María Isabel Hombrados (Mabel) y responsable de infraestructuras David Cantón Cortés; y al equipo de personal de administración, servicios, conserjería y mantenimiento. También al equipo de cocina, servicio y dirección de la cafetería y comedor de dicha facultad.

A la Facultad de Filosofía y Letras, siendo decano Juan Antonio Perles y secretario académico Francisco Sánchez Jiménez (Paco). Especialmente quisiera mencionar el apoyo incondicional del departamento de Filología Española, Italiana, Románica, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, siendo su director Enrique Baena, cuyo apoyo, entusiasmo, participación y contactos que proporcionó fueron decisivos, además de darnos prueba y ejemplo del cultivo de la bonhomía. Debo mencionar también especialmente a otros colegas de esta rama como Giovanni Caprara, María Belén Molina Huete y Azucena López Cobo, Cristian Troisi y Daniel Romero. Y de los departamentos de las ramas de la historia, a María Dolores Ramos y a Víctor Ortega, a Manuel Morales y a Emilio Ortega, del departamento de Historia Moderna y Contemporánea; y a Clelia Martínez, del de Ciencias Históricas.

Igualmente expresamos nuestro reconocimiento a profesores de otras facultades de la Universidad de Málaga, como Ezequiel López Rubio y Karl Thurnhofer de la Escuela Técnica Superior de Ingeniería Informática; Ricardo Urrestarazu, Víctor Rodríguez Infiesta y Carmina Jambrino Maldonado, los tres de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales; o Juan Carlos del Castillo y Jaime Domenech, ambos técnicos y co-docentes especialistas de sonido y vídeo respectivamente, de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, y de allí también a la profesora Carmen del Rocío Monedero Morales (Roi). También a José Luis Ruiz Santamaría, de la Facultad de Derecho, y al investigador Margarita Salas José Antonio Vertedor, en la Facultad de Bellas Artes.

A la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Málaga, a su directora Ana Díaz Olaya, a su secretario académico Agustín Linares, y a su equipo, así como a los profesores, formadores y alumnos del Máster universitario en investigación y análisis del flamenco por las universidades de Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Málaga y Pablo de Olavide, promovido en Málaga por dicha cátedra, por el departamento de Ciencias de la Educación y por la peña Juan Brea.

Al Servicio de Publicaciones, a su coordinadora Rosario Moreno Torres, a la jefa Eva Alarcón Franjul, y al resto del equipo.

A la inapreciable asistencia, alegría, juventud y desenfado de becarios y becarias, doctorandos y doctorandas, maestrandos y maestrandas, y alumnos y alumnas de grado de esta universidad.

3. A colegas de otras universidades y centros de investigación y enseñanza superior de España, Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica

Algunas de estas universidades y/o centros o bien aportaron financiación para sus investigadores e investigadoras enrolados en nuestro proyecto, o me acogieron en estancias de investigación, o bien sus profesores hicieron las veces de mentores académicos del proyecto, aportando guía para los fundamentos teóricos y metodológicos sobre los estudios culturales españoles que nos proponíamos definir y desarrollar en equipo.

Encabezando esta lista, deseo mencionar a las veteranas Elena Hernández Sandoica, profesora emérita de la Universidad Complutense de Madrid, y a Lieve Behiels, ídem en la KULeuven en Lovaina, Bélgica.

De “la Complu”, también agradecer su participación y membresía al joven doctor Ma Serrano.

De la Universidad de Castilla-La Mancha, campus de Valladolid, al *sui generi* Roberto Bartual.

A Pompeyo Pérez Díaz, de la Universidad de la Laguna, en Canarias, y a las recientes doctoras de la misma universidad, Zuleyma Guillén y Sandra Medina.

A la joven doctora María Herrera Cárdenas, de la Universidad de Jaén.

A la joven dramaturga Mélanie Werder Avilés, del Centro Dramático Nacional de España.

A otras profesoras de la sección de investigación francófona como Eva Van de Wiele, de la Universidad de Gante, Bélgica; Claudia Jareño Gila y Anne-Clarie Sanz-Gavillon, de las universidades francesas Cergy-Paris y Rouen-Normandie, respectivamente. Al joven masterando y ya autor Ayoub Battoy, exalumno franco-marroquí y sobrino putativo de la IP de este proyecto, de la Universidad de Nanterre.

En la Universtiy of Newcastle upon Tyne de Reino Unido, a orilla del tempestuoso, frío y húmedo mar del Norte, especialmente debo agradecer a Jorge Catalá-Carrasco, Philippa Page, Nick Morgan y Dunja Fehimovic. También en Inglaterra, a Rosi H. Song de la Universidad de Durham, y a Joe Sutliff Sanders, de la Universidad de Oxford.

Más gracias especiales para los Estados Unidos de América. En la Georgia State University de la calurosa Atlanta, principalmente a William J. (Bill) Nichols, Raúl Llorente, Victoria Rodrigo, Javier Albo, Carmen Hermann, Andrea Pérez Mukdsi. De Atlanta también, pero de la Clark University, a Yosálida C. Rivero-Zaritzky. Del mismo país, pero otros estados al sur y medio oeste, hay que mencionar, en la

Universidad de Texas (Austin), a Jorge Pérez; en la Universidad de Alabama, a Ana María Corbalán. Y del extremo noreste, en Lewinston, a Francisca López, del Bates College.

Allá por las Américas hispanas, han colaborado con ideas, bocetos, grabaciones, y apoyo Cuauhtemoc González Valdez, de la Universidad de Sonora, México; y Pablo Turnes, de la Universidad de Buenos Aires.

4. A muchos artistas e investigadores independientes

Valga una mención muy especial a los investigadores independientes que realizan una labor importantísima y, muchas veces, desde la formación autodidacta, aportan mejor libertad de hipótesis, flexibilidad de miras, creatividad científica, síntesis divulgativa, y descubrimientos que lo que barajamos en la Academia. Con ellos hemos contado desde el principio en el proyecto Claroscuros, en contra de la costumbre.

A todos los artistas, diseñadores, cartelistas, maquetadores, camarógrafos y editores de vídeo, a los que se encargaron de interrogar a nuestros ingenieros, a los periodistas, a los peñistas y flamencos, a los investigadores independientes, a los directores de cine, a los dramaturgos, actores y actrices, a los músicos, a las coreógrafas, a las bailarinas y coros de alumnas y alumnos de asignaturas oficiales o talleres. No creo posible citarlos a todos y todas sin dejarme alguno en el tintero. No obstante, algunos de ellos están citados ya en estos agradecimientos y otros los irán descubriendo ustedes a lo largo de su lectura.

Gracias especiales al diseñador gráfico Álvaro Torres, que nos regaló el logotipo del proyecto. A Gustavo Vargas Tajate, de nombre artístico Gustaffo, que nos regaló varias de sus ilustraciones y láminas de cómic. Al guionista, documentalista y director independiente especialista en música Leonardo Cebrián (Leo).

A nuestro experto rotulista y transportista de equipos, artistas, atrezo y comando publicitario, Kike Gallego, y a nuestra cocinera de paellas al aire libre, Joana Severa.

5. A otros centros de enseñanza, asociaciones y peñas de Málaga

A la Peña Juan Brea de Málaga y su Museo Flamenco, a su presidente Luis Luque del Río, a su junta directiva y a todos sus peñistas y amigos.

A la Asociación Miguel Romero Esteo de Málaga y especialmente a su presidente, el dramaturgo, director de escena, actor e investigador Rafael Torán.

Al Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet de Málaga, especialmente a la catedrática Beatriz Serrano, a sus alumnas, y a Marina Lorenzo Ortega, de la dirección del centro.

A la Sociedad de Blues de Málaga, especialmente a los músicos Javier Martín y Suzette Moncrief, y a sus colaboradores, el músico Fernando Beiztegui y los periodistas y escritores, Manuel Bellido, Sandra Pedraja y Manuel López Poy.

Al Instituto de Educación Secundaria Vicente Espinel de Málaga, a su directora, Julia del Pino, y al profesorado participante, especialmente a Francisco Ángel Pareja (Paco) y Rafael Maldonado (Rafa).

6. Al Ayuntamiento de Torremolinos

Gracias especiales a la alcaldesa de Torremolinos, Margarita del Cid Muñoz, y a la responsable del gabinete de la alcaldía, Mar Quijada Navarro.

Igualmente agradecemos su buen hacer a los responsables de la programación del espacio cedido y los servicios técnicos del Palacio de Congresos de Torremolinos, Thalía Martín López y Carlos Martínez Ventura, respectivamente.

A mi amiga y una de mis comadres, la enlace sindical ya jubilada Josefa Cuenca Cobos (Pepa), quien se ocupó de allanarnos el camino para estos contactos.

7. Agradecimiento especial por la crítica lingüística de mis textos y correcciones de erratas, gramática y sintaxis

A Raquel López Ruano, doctora en Filología Hispánica, exprofesora asociada de la UMA, y profesora titular en el Instituto de Educación Secundaria Vicente Espinel de Málaga, y actualmente en traslado profesional en un centro de secundaria en Brest, en el norte de Francia.

8. Agradecimiento por la introducción a la maquetación

A Miguel Muñoz Rubio, colaborador del proyecto Claroscuros y amigo en momentos críticos...

9. Nota de la editora

En mi propio nombre quisiera agradecer a cada participante, su trabajo, su inteligencia, su esfuerzo y su colaboración. También a quienes empezaron y nos dejaron, a los que volvieron, a los que terminaron, a los que se incorporaron al inicio, a mediados o a finales del proyecto, a los que volvieron a irse y volvieron de nuevo.

Algunos de estos agradecimientos los encontrarán reiterados a lo largo de los textos de edición que componen este volumen de la trilogía de libros del Proyecto Claroscuros.

En el caso de que alguno o alguna de los participantes se sienta aludido por ausencia, debe comunicármelo a degoju@uma.es, y aparecerá mencionado en uno de los próximos volúmenes de esta trilogía.

El manuscrito de este libro se terminó de redactar el 27 de noviembre de 2024. Se volvió a reabrir el 4 ó el 5 de diciembre. Durante las navidades de 2024 se cotejaron bibliografía, fuentes orales, se compraron libros, se tomaron otros prestados de la biblioteca municipal de Burdeos, y se volvieron a completar el texto principal y el aparato crítico con nuevos datos y bibliografía. Se entregó a nuestra correctora el 8 de enero siguiente, se volvió a rectificar y añadir contenido y datos entre el 12 y el 20 del mismo mes. Por fin, se comenzó a maquetar el 8 de febrero del año 2025, y se terminó el día 14 del mismo mes. Se entregó a la responsable de su edición en Uma Editorial, Eva Alarcón Franjul, el mismo día. Se pasó a evaluación de pares ciegos y se volvió a revisar toda la edición, antes de cerrarlo definitivamente el 29 de marzo de 2025, a las 21h21. Solo queda pasarlo a la editorial por la plataforma.

