

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 Brea 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 Brea, 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 desaguisado– 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 recientes *Sound Studies*⁸⁴, 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 *maniera*, 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 movible 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 las 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 terminado 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.

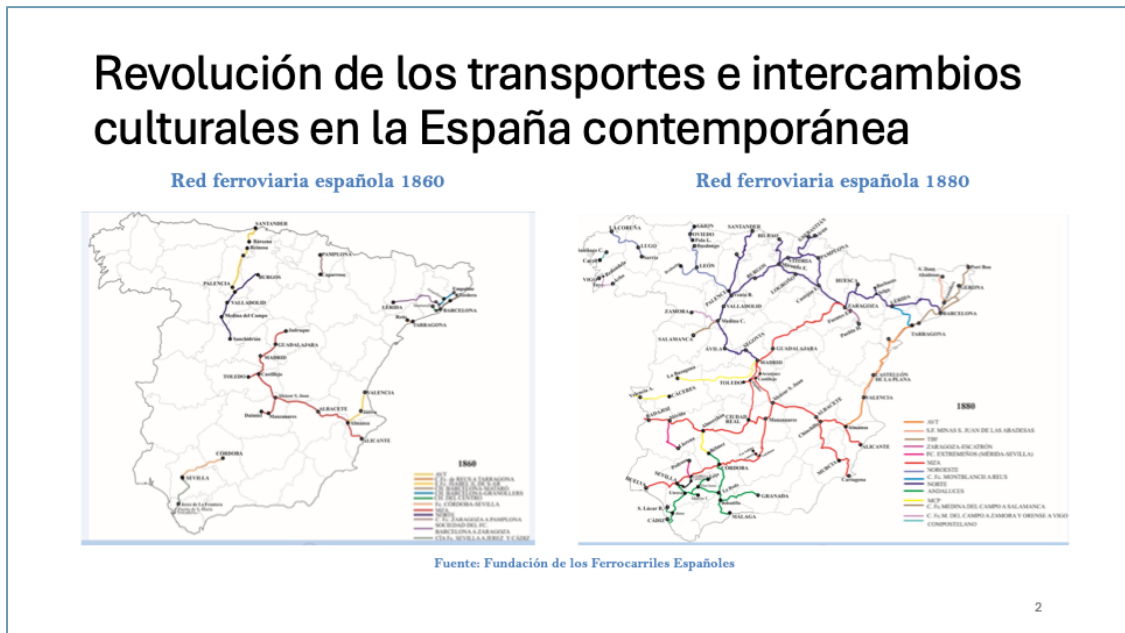


Imagen. Elaboración propia con fuentes de Archivo y Biblioteca de la Fundación de Ferrocarriles Españoles, en el Museo de la antigua Estación de Delicias de Madrid.

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 yankis 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 Buleria)” 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 Buleria), 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	Asociación 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