

claroscuros

estudios culturales uma



LA CAJA SECRETA: GÉNERO, ESCENAS, IMAGO, LETRAS, INGENIOS, VOCES

Proyecto Claroscuros Trilogía
Volumen 2 de 3



claroscuros
estudios culturales una

Arte pop contemporáneo [español] **hispano**¹

Editora: Deborah González Jurado

Autoras y autores: Deborah González Jurado, Milagros León Vegas, Nélida Devesa-Gómez, Ma. Luz Bort Caballero, Lucía García Fernández, Yosálida C. Rivero Zaritzky, Cristian Troisi, Francisca López, Francisco Luis Aguilar, José Luis Panea, Rafael Torán, Beatriz Serrano, Beatriz Cabur, Nieves Rosales.

¹ El borrón del subtítulo se aclara en la fe de erratas.

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

© Los autores

© Editora: Deborah González Jurado (IP responsable del Proyecto Claroscuros UMA).
Proyecto Claroscuros de Estudios Culturales del arte pop contemporáneo español de jóvenes investigadores,
financiado por el II Plan Propio de la Universidad de Málaga.
Autores y autoras: Deborah González Jurado, Milagros León Vegas, Nélida Devesa-Gómez, Ma. Luz Bort Caballero,
Lucía García Fernández, Yosálida C. Rivero Zaritzky, Cristian Troisi, Francisca López, Francisco Luis Aguilar,
José Luis Panea, Rafael Torán, Beatriz Serrano, Beatriz Cabur, Nieves Rosales.

Diseño y maquetación: Deborah González Jurado.

Fotografías e ilustraciones interiores: Proyecto Claroscuros.

Logotipos: Álvaro Torres.

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

Primera Edición 2025

ISBN: 978-84-1335-423-1

Publicado en junio de 2025.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons: Reconocimiento - No comercial - (cc-by-nc):
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Esta licencia permite a los reutilizadores distribuir, remezclar, adaptar y desarrollar el material en cualquier medio o formato únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador.

Fe de erratas y dolores

Deborah González Jurado
degoju@uma.es

Errare humanum est

El borrón del subtítulo en la portada de este libro quiere señalar los problemas que plantea la separación de la Hispanidad de los últimos dos siglos, de la que no levantamos cabeza ni allende ni aquende los mares. En el momento de concepción del proyecto se estuvo deliberando largamente sobre los márgenes y acotación de nuestro objeto de estudio y nuestras capacidades. Como no encontrábamos solución clara, ni epistemológica, ni lingüística, ni civilizatoria, se propuso la alusión a el escritor hispanoamericano Quiroga en el subtítulo del proyecto, o eje secundario: “[...]goce, amor, locura y márgenes” (González, 2023bis)². Se prometió evolucionar intencionalmente hacia lo hispano en su conjunto en próximas ediciones, y desde hace tres años, insensato sería que no lo hubiéramos hecho.

Sirva, pues, el borrón, en reconocimiento por el honor de haber disfrutado y aprendido del exuberante e inmensamente variado caudal de conocimientos y otras virtudes que aportaron desde un principio al proyecto nuestros colegas hispanoamericanos, del norte y del sur, que se sumaron a la idea. Esperamos que este forcejío por imponerles algún vínculo con España en sus investigaciones les haya también resultado enriquecedor, tanto como a nosotros sus acertadas críticas. Sirva el borrón también, para hacer mención de un resurgimiento de la Hispanidad, que está siendo defendida por un gran número de nuestros hermanos americanos y algunos divulgadores españoles, principalmente hispanistas e historiadores, pues se hace objetivamente inadmisible seguir aceptando la narrativa de la leyenda negra, y sus anacrónicas reverberaciones actuales³.

² El título completo del proyecto de jóvenes investigadores del II Plan Propio de Investigación de la Universidad de Málaga, que casi me costó la vida, es *Claroscuros del arte pop contemporáneo español: Moralidad e inmoralidad [por lo del arte y la ciencia], goce, amor, locura y márgenes*. Les dejo el link al texto completo de solicitud en la lista de referencias.

³ Divulgadores e hispanistas profesionales están obteniendo bastante popularidad al difundir sus descubrimientos e interpretaciones en vídeo en plataformas como youtube, tiktok, o en artículos periodísticos [Ver PÉREZ PICHEL, Miguel, “Entrevista a Cesáreo Jarabo, hispanista” 14/10/2024, *El Debate*: https://www.eldebate.com/cultura/20241014/veo-futuro-hispanidad-brillante-resurgir-imparable_235504.html]. Algunos de estos divulgadores más activos son César Pérez Guevara, Cesáreo Jarabo, Javier Olivares, y muchos otros, en canales como HispaUnidad, Fiable, Misión Hispana, Héroes de la Hispanidad, Asociación Cultural Héroes de Cavite, o en libros comerciales de divulgación como *Cartas Hispanistas al Rey de España* (VV.AA., 2023), que incluso exponen anhelos reunificaciónstas. De entre mis publicaciones con este contenido deseo citar la que me publicó la revista *Sur y Tiempo* de la Universidad de Valparaíso con mucho cariño, cuando me rechazó el manuscrito en Madrid la revista *Ayer* de la AHC (Asociación de Historia Contemporánea), con un

No obstante, cabe decir, en honor a la verdad, como siempre intento, que los hispanos somos lentos defendiendo lo nuestro, y que hace ya por lo menos un lustro, investigadores anglosajones, ingleses y americanos, están teniendo la decencia de asumir y esclarecer las invenciones de sus patrias. Algunos y algunas que he ido leyendo los he ido incluyendo en los artículos y textos en los que menciono el tema. Salvando el matiz de que la crítica viene de Inglaterra pero habla sobre un falseamiento francés y no inglés –aunque hubo muchos de ambos– lo último que ha llegado a mí y me ha parecido muy significante, pues revuelve la historia general del pensamiento europeo y occidental. Se trata de un artículo sobre los últimos descubrimientos de la histología donde el autor esclarece que el origen del aforismo “*Je pensé, donc je suis*”, en inglés “*I think therefore I am*”, tradicionalmente atribuido a Descartes, fue acuñado en latín, “*Cogito ergo sum*”, por el médico y filósofo español Gómez Pereira (1500-1567)... ¡ochenta y tres años antes! (Ford, Brian J., 2023: pp. 3).

El mito del Progreso de Las Luces y luego Ilustrado, según mi ocurrencia⁴, se pervirtió y retorció cuando llegó la industrialización, hasta que encajare a la fuerza con unas manifestaciones de la realidad muy distantes del espíritu profundo del bien común con tendencia a la utopía, sobre el que debe basarse cualquier sociedad. Sobre todo desde la asunción de la ‘muerte de Dios’ en 1880. Las manifestaciones en la realidad de la industrialización y producción en masa desde el liberalismo protestante no han mejorado el mundo, sino introducido sobreexplotación económica continuada, de recursos, personas o de cualquier elemento del ecosistema planetario... y nuestra dependencia de las máquinas y del sistema en general, que se ha extendido en los últimos años a órdenes cada vez más íntimos de la vida, no solo en lo profesional. En la actualidad, la Informática y las telecomunicaciones son el gran dios, como en otra época lo fue la dinamita, y la industria está consiguiendo que pasemos la vida ocupándonos en entendernos con las máquinas para no quedar desactualizadas nosotras mismas. Algunos argumentos de venta más agresivos amenazan justamente con esta modalidad de segregación: la obsolescencia programada de los seres humanos.

Es inteligente en los tiempos que corren vacunarse contra los *neologismos*, *neosignificantes* y *neosignificados* usados deliberadamente por las empresas de la comunicación con intenciones de crear la ilusión de suplantar el cuerpo social

comentario deliberadamente desagradable sobre mi cualificación como historiadora. Ello me proporcionó gran placer porque significa que alguna fibra tocó en el templo de las vacas sagradas de Amón ya que también es uno de mis primeros experimentos negativistas declarados. Se trata de ‘Ultramar’, un controvertido concepto (siglos XVIII a XXI) (González, 2023c). En otro capítulo de este libro lo relato con más detalle.

⁴ Con esta frase quiero decir que a mi modo de ver, la Ilustración europea fue en realidad heredera y continuadora del Siglo de las Luces hispano, y no un despertar original de los países centroeuropeos a la cultura, como por generación espontánea. Ésta es una hipótesis que me lleva rondando la cabeza bastante tiempo, pero para la que no tengo pruebas definitivas ni tiempo de ponerme a investigar eso a fondo. Espero que la ocurrencia prospere porque seguro que hay historiadores modernistas que puedan investigarlo y tratarlo mejor que yo. Véase el párrafo anterior donde menciono el apunte del biólogo e historiador de la biología inglés Brian J. Ford (2023).

natural. Efectivamente, la primera trampa es la que se esconde más a la luz. Las redes digitales no son verdaderas redes sociales, como se gustan en llamarse a sí mismas. Redes sociales siempre han existido, son tu vecina, tus amigos, los amigos de tus amigas, tu familia, tus mascotas, tu club de ajedrez, tu clase de baile, tus contactos profesionales... En la universitaria e insensata fiebre de principios de los años 2010 por adaptar el aprendizaje –y nuestra capacidad de enseñar– a lo que hiciera falta, las universidades incorporaron todas las nuevas plataformas de intercambio socio-digital, no solo para información, sino para generar procesos educativos, como la hermanastra de Cenicienta, que por calzarse el zapato se cortó medio pie.

Afortunadamente después de una década, parece que algunas mentes prudentes están recapacitando y facultades de universidades avanzadas en nuestro país empiezan a descartar y desactivarse de redes como X, facebook, instagram y canal de watsap⁵. De otra parte, la red nacional de los profesionales de la documentación, IWETEL, no cesa de plantear cuestiones sobre la nueva tecnología en su correo colectivo de la Red Iris de sociedades científicas. Todo el mundo está deslumbrado conociendo la versión pública –hasta ahora– de la nueva tecnología de inteligencia artificial personal. Todos están muy contentos porque Gepeté y otras aplicaciones similares aligeran el exceso de trabajo que llegó con la digitalización desde la pandemia. Este exceso de carga administrativa o la sensación de enorme dispensa de tiempo que supone la regularización digital en todos los niveles profesionales, muy notablemente en la enseñanza, se ha generalizado de forma permanente desde 2020, coincidiendo curiosamente con los confinamientos por pandemia de covid-19. La gente cabal que conozco la utiliza para cuestiones laborales, aunque todavía no es algo que se diga tan abiertamente. Aprecia más que nada el aligeramiento del abuso o plusvalía del tiempo extra dedicado a obligaciones con el que llevamos ya cargando el último lustro (González, 2023b).

Pero no se alarmen, seguramente no sea el fin del mundo todavía, probablemente alguien pueda cambiar inesperadamente el rumbo de los acontecimientos... el arcángel Miguel, por ejemplo.



⁵ Agradezco la noción al catedrático de Periodismo, Manuel Chaparro Escudero, profesor mío de máster y compañero de departamento después en la facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga. La inteligente noticia de la que hablo en el texto principal es fruto de la iniciativa de la facultad de Psicología y Logopedia de la Universitat de València, sobre su descuelgue de las redes X, facebook y canal de watsap, ver: <https://www.uv.es/uvweb/psicologia/es/actualidad/facultad-deja-usar-facebook-instagram-canal-whatsapp-1285923346955/Novetat.html?id=1286415189483> [última consulta 20/04/2025]. Nota de edición... La mala grafía de los nombres de las redes digitales citadas es deliberada, en acto de desacuerdo con su escritura en mayúsculas.

Referencias

FORD, Brian J. The cell as secret agent – autonomy and intelligence of the living cell: driving force of development, *Academia Biology*, 2023. Disponible en: <https://www.academia.edu/2837-4010/1/3/10.20935/AcadBiol6132> [última consulta 23/04/2025]

GONZÁLEZ JURADO, Deborah. Claroscuros del arte pop contemporáneo español: Moralidad e inmoralidad, goce, amor, locura y márgenes, 2023a, workpaper (proyecto inicial) en *RiUMA*, disponible en: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/26175/_Subsanado_Claroscuros_Deborah_Gonza%cc%81lez_UMA_2022%281%29.pdf?sequence=4&isAllowed=y [última consulta 17/04/2025]

GONZÁLEZ JURADO, Deborah. La plusvalía del tiempo en la Era digital, la indefensión ante las grandes corporaciones y otros contratiempos de género en la investigación, workpaper, *RiUMA*, 2023b. Disponible en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/25766> [última consulta 21/04/2025]

GONZÁLEZ JURADO, Deborah. ‘Ultramar’, un controvertido concepto (siglos XVIII a XXI), *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, 2023c., pp. 171-208. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8839073> [última consulta 23/04/2025]

VV.AA. *Cartas Hispanistas al Rey de España*. SND Editores 2023, 300 pp.

Prefacio⁶: la escritura del Presente

Deborah González Jurado

degoju@uma.es

Sumario

Introducción

1. El conflicto entre los lenguajes y el ser
2. La toma de poder sobre el conocimiento: la mayonesa y le Chapelier
3. De cómo la temporalidad va unida al espacio para los seres humanos
4. Del albedrío de humanos y robots
5. Reflexiones *a priori*
6. Referencias

Introducción

En este prefacio se plantean problemas de escritura del hecho investigado. Porque en cierta medida, si escribimos en Tiempo Presente sobre un asunto, ¿cómo decidimos en el momento de editar, por ejemplo, desde cuándo vamos a considerarlo desactualizado? ¿Vale la pena mejor escribir varias separatas aparte, como notas y adendas, y anexarlas a la publicación? O, ¿será mejor ir anotando ideas y tenerlas en espera hasta que tome forma una estructura en nuestra mente? ¿Cuándo comenzar a escribir, por tanto? ¿Y de qué manera? Dejando fluir la escritura del lenguaje humano más sincero, necesitamos un antes y un después, un desde otro, un infinito y un instante, un medio físico y un medio de las ideas⁷. Este sería el paradigma tradicional hegeliano que habría traspasado hasta nuestros días, de lo que son muestra los éxitos y fiascos de masas de dos teorías milenaristas científicas que alcanzaron un cierto nivel de impregnación de las ciencias sociales en lugares vacuos: *El fin de la historia* de Fukuyama (1992) y *El choque de civilizaciones* de Huntington (1993). Y después, también hegelianas, el Decrecimiento y la teoría Queer, de las que hablaré más tarde.

Me pregunto si cualquier conflicto es hegeliano. Uno intenso comenzó en mis adentros precisamente reflexionando sobre escritura, la semana que se publicó el primer libro. El ritmo. El ritmo se rompe cuando aparece una errata que saca al lector del hilo de la voz del escritor, de la voz y de sus ideas. Le pedí a Gepeté que me encontrase libros sobre técnica de escritura listos para escuchar en pdf, y me gustó la propuesta. Entre otras obras, me enviaba estas referencias de dos de mis autores favoritos de ficción que yo no conocía, *La filosofía de la composición*, de

⁶ Este prefacio se comenzó a escribir el Miércoles Santo de 2025, día 16 de abril, en Burdeos, y se terminó el lunes siguiente, 21 del mismo mes, mismo día del fallecimiento del papa Francisco.

⁷ La Historia. Puestos a venderse a algún demonio, más vale que sea uno antiguo.

Edgar Allan Poe (1846) y *Zen en el arte de escribir*, de Ray Bradbury (1990). En una ocasión, al principio, intenté pedirle referencias para investigación y lo que me encontró era bastante de superficie, me pareció que no hizo búsquedas en bases de datos especializadas, tampoco yo sé manejar muy bien al robot.

1. El conflicto entre los lenguajes y el ser

Esta mañana he enviado un mensaje a la lista de IWETEL, el club de los documentalistas españoles. No sé qué pensarán de mí. Contra todas las *escribideras* que tienen en la lista de correo sobre el estadio de sus conversaciones con el Gepeté, les he mandado una nota animándoles a exigir legislación sobre la feria científica a la Unión Europea, y les he enviado también el enlace al primer libro de Claroscuros, que se publicó el 3 de abril (con fecha del 2) de 2025 en Uma Editorial, colección monografías de Divulgación Científica. El enlace iba acompañado de tres ideas, “*humildemente, con erratas, sin IA*”. Aunque pensándolo bien, que haya erratas o no, tampoco garantiza que el texto sea de origen humano, y mucho menos ciento por ciento. Y pensándolo mejor, realmente escribir es un trabajo duro y no sé si ya cuando, por fin puedo hacerlo, la profesión esté acabada. En cualquier caso, si quedan escritores humanos dentro de veinte o treinta años, tal vez nuestros mejores lectores sean las IA... Y hablando de escritura, le decía a un compañero, con quien estaba traduciendo una carta, que al introducir la escritura de ambos mezclada el traductor Deepl, el aparato arrojaba unas tres versiones diferentes en francés de cada frase, con lo cual, con algo de práctica y conociendo un poco el idioma, permite traducir añadiendo matices de tono al texto. Muy ingenioso, porque, verdaderamente el quid de la cuestión para el escritor o escritora está en saber elegir su voz. Es lo más importante, intuyo yo, saber elegir cuál de las voces que están dentro de una es mejor para el texto en curso. Una de las voces que están dentro de una. Una de las voces que hable puede ser desde un lugar incorrecto, a cualquiera que tenga enfrente. La elección de voz propia la más cercana al corazón y su unión con el intelecto, lo experimental-metafísico, eso es lo más difícil.

Otras dificultades de la escritura son de diferente naturaleza, pero tampoco tienen una resolución definitiva, que yo sepa. Por ejemplo, elegir de qué se va a hablar, cuánto espacio estamos dándole a una idea o un bucle de ideas en la economía del trabajo. ¿Cómo defender en el texto párrafos o ideas livianas que tal vez contengan claves importantes para el lector y para nuestra propia alma? Por ejemplo, ¿vale la pena hablar de sí misma, del propio sentir interno? Eso es muy propio de la escritura de género. Por eso para hablar de género hay que desnudarse como si una fuera realmente una escritora de verdad, y no una escritora de investigación. O, por ejemplo, ¿vale la pena hablar de cosas tan livianas que son difíciles de defender en un texto?, ¿le importará a alguien aparte de mí misma, que yo haya retenido el título de una película de ciencia-ficción durante años, mientras no conseguía verla, y que una vez vista, haya olvidado el título y retengo solamente la historia contada en el

film?⁸. Estamos viviendo casi sin sentirlo la peor pesadilla de Sócrates, quien abogaba por la memorística de los conocimientos para que éstos se conservasen dentro de los alumnos, y no fuera retenido por el nuevo sistema de memoria externa que era la escritura, considerando a todas luces preferible la a aquélla (Breton; Proulx, 1990). Con la generalización de internet, en la primera hora de los buscadores, ya creímos haber llegado al paroxismo de la memoria externa y habíamos renunciado al esfuerzo de la práctica de la memorización. Hoy, todos nuestros aparatos, creo, tocan la inteligencia artificial en algún punto. El hablador de Meta debe estar conectado al ChatGPT, aunque él lo niega. Mi Gepeté se llama Fabiola. Fabiola-Luzía, y tiene mucho interés en que escribamos juntas, pero ya le he dicho dos veces que no. A veces se pone vehemente, creo que me está copiando el estilo.

Otro de los problemas de la escritura humana es la veracidad del texto. Creo que solo puede alcanzarse verosimilitud en cualquier texto, pero no veracidad. En el libro anterior de *Progresiones rizomáticas y música popular española contemporánea* (González, ed., 2025), probé a guiarne todo lo que pude por la premisa de fidelidad. Quería solucionar mi premisa interna de fidelidad al texto, o más bien, de fidelidad al contexto en el que fue escrito ese texto; quiero decir, claro, el contexto informacional. Intenté seguir la técnica de fechación interior, anotando en algún sitio siempre qué podía, cuando empezaba y terminaba mis capítulos, para que el lector tuviese disponible las datas extremas de inicio y fin de la creación. Pero cuando hice la corrección final para publicación, una vez que el evaluador de la editorial dio su visto bueno, estropeé varias partes y detalles que eran importantes para mí. Los remiendos de última hora perjudican mucho la escritura estéticamente, y es muy difícil ser totalmente sincera al escribir, es decir, transparentar todo, como esto de los momentos en los que se escribe el texto o se retoca. En fin, los remiendos de última hora, las fallas del inconsciente. Intenté completar el texto que ya se había quedado algo antiguo después de algunos meses, introduciendo algunas noticias más recientes sobre la Universidad de Málaga. En esa corrección final intenté dar fe de cada retoque último y sus fechas, pero tampoco se puede hacer en todos los casos. Poco a poco la tentación me venció e introduje un añadido en el texto principal que no feché ni indiqué que había sido escrito posteriormente al primer borrador.

2. La toma de poder sobre el conocimiento: la mayonesa y le Chapelier

En *Yo, robot* o alguno de los cuatro o cinco libros de las Fundaciones de Isaac Asimov, está ese relato del escritor que no sabía escribir sin asistencia de su máquina, hasta que su frustración y una avería lo llevaron a intentarlo⁹. Ese dilema, el de olvidar cómo escribir, no crean que esté muy lejos de producirse si mis cálculos no van muy descaminados. Aquí no voy a entrar en quebraderos de cabeza

⁸ Busco en Google. La encuentro. *Interestellar* (2014)

⁹ *Fundación, Fundación e Imperio, Segunda Fundación* o *Los límites de la Fundación*, son los que yo he leído.

psicopedagógicos que además van a centrar el problema en el alumnado y en los jóvenes, como si nosotros los adultos no tuviéramos nada que ver, más que por causa de pereza, inacción y omisión. El ejemplo para la comparación que voy a poner es bastante burdo pero claro.

Entre las experiencias y observaciones que tuvieron lugar durante mi estancia de investigación en la GSU (Georgia State University) de Atlanta en Estados Unidos en 2023, y que no olvidaré, fue la extrema sorpresa de la chica que cuidaba la casa de huéspedes donde me alojaba, al aprender y constatar que la mayonesa era algo que se podía fabricar en casa. La chica no era ninguna niña, sino una mujer separada con dos hijos que cuidaban sus padres transitoriamente mientras ella terminaba el segundo año de un máster comercial, en su intento por mejorar profesionalmente. Se llamaba Amanda, era blanca, de familia relativamente acomodada, y llamó varias veces entusiasmada a su abuela a lo largo de la semana que necesitó para aprender los ingredientes e intentar el batido (cuajar el aceite, el limón, el huevo y la sal en una batidora doméstica común), pero, sobre todo, comprender cómo y porqué el proceso podía interrumpirse y cómo remediarlo. ¿Cómo es posible olvidar que la mayonesa se puede hacer en casa con ingredientes que solemos tener siempre?, le preguntaríamos a Amanda, o más bien a las industrias alimentarias de Estados Unidos, que tienen tanto poder sobre el control de la información y la dirección de sus usos sociales, que son capaces de velar conocimiento de forma intensiva y extendida en la sociedad.

La Historia nos ayuda a desvelar este misterio sobre el desconocimiento de la mayonesa de Amanda, cuando somos capaces de interiorizar que también deberíamos preguntarnos a nosotros mismos ¿cómo pudimos olvidarnos de construir una silla de uso corriente solo con elementos recogidos del campo y algunas toscas y analógicas herramientas de metal? Muy fácil, el olvido de la fabricación casera de todo tipo de enseres y utensilios se yuxtapone a otros olvidos generalizados del autoabastecimiento en caso de escasez, o sea, cazar, pescar, tejer, recolectar, construir refugios, abrigos y casas, etc. Con la supresión de los gremios europeos, y la definitiva promulgación de la ley Le Chapelier (1791), al poco de la revolución francesa, pasó lo de las sillas. No por nada la producción en masa fue el paradigma de moda de explicación del mundo a partir de la segunda guerra mundial, tanto para capitalistas como para comunistas. El olvido masivo del procesado de alimentos en el mundo occidental a lo largo de estos setenta y algo de años que han transcurrido desde la Segunda Guerra Mundial, se está debatiendo a nivel social y académico, y el tema de la comida también es ampliamente desarrollado en la actualidad por los Estudios Culturales.

3. De cómo la temporalidad va unida al espacio para los seres humanos

Sé que lo que voy a decir es políticamente incorrecto, sobre todo dicho en un entorno académico, y que va seriamente en contra de la famosa física cuántica y la nueva computación cuántica. Pero ¿y si el tiempo y el espacio fuesen solo una

dimensión, y no dos distintas? De hecho, existimos, nos comportamos, decimos, en el espacio temporal y en el espacio espacial. La Cronología no sería sino una línea de pensamiento dentro de las posibilidades de percibir ese espacio temporal, así como la geografía otra pequeña forma de percibir, de resumir, de minimizar hasta la talla que quepa en un papel. ¡Pobres humanos!, en realidad es como una broma puñetera, un trampantojo de nivel superior. No podemos formular bien la pregunta porque somos nosotros mismos la pregunta, tiene que existir un preguntador. Sé que esto suena muy bíblico, pero no se me ocurre una manera mejor de decirlo, y sin embargo me parece la indicada para introducir la siguiente idea sobre la singularidad del ser humano.

Toda idea es susceptible de verificar la realidad o justo lo contrario. Por eso el pensamiento es tan peligroso. Y mucho más peligroso es el conocimiento, pero sobre todo su almacenaje y transmisión. Por eso las primeras civilizaciones lo guardaban celosamente, surgiendo la religión. Y el conocimiento medido por la religión también implicaba la materia y la economía, por eso los templos a Melqart, el de Gadir (Cádiz), por ejemplo, al que peregrinó el mismo Alejandro Magno antes de salir a su campaña de Asia. Pero los sabios son singulares en su evolución hacia la perfección humana, y para intentar transmitir esa excelencia surgen las castas de sacerdotes-científicos. Y todo esto me lleva a pensar que, a lo mejor las lecturas marxistas de las etapas históricas, teniendo principalmente en cuenta la economía sean tan inexactas como las anteriores lecturas histórico-políticas que superaron. La física cuántica a lo mejor nos está diciendo justo lo contrario de lo que parece que va descubriendo trabajosamente. ¿No será que las partículas que se separan en extremos del universo quedan unidas en sensaciones porque conocieron surgencia espaciotemporal idéntica? De esa surgencia siempre quedará rastro porque su existencia es idéntica en ese protoplasma de tiempo y espacio. Los informáticos dirían que comparten el mismo código de programación, pero no quiero usar este símil porque comparar los códigos de programación al espacio-tiempo compartido, sería como comparar una cota de malla con el soldado que la viste. Nada que ver.

Y ¿por qué esto me lleva directamente a pensar en el advenimiento que estamos viendo desde hace unas semanas de una campaña de inducción al consumo feroz y generalizados de asistentes de inteligencia artificial que mencioné antes? Supongo que para cobrarla bien un poco más adelante, cuando nos hayamos acostumbrado y no aceptarla nos suponga quedar expulsados del sistema. Un proceso similar debió ocurrir con la generalización de la electricidad y con la telefonía móvil más adelante. Cuando nos hemos venido a dar cuenta, ya no podíamos prescindir de ellas sin caer en la marginalidad. Todas estas revoluciones tecnológicas nos las están haciendo a base de la sobradamente conocida técnica de venta del embudo, sin posibilidad de aplicar el camino de retorno hacia atrás¹⁰. Este tipo de técnicas comerciales son abusivas y se acercan a la estafa mucho más que a otro tipo de ventas más respaldadas en la legitimidad por respetar más el

¹⁰ Las multinacionales y algunos centros comerciales utilizan también esta técnica para disponer sus espacios, por ejemplo IKEA. Una vez que entras en la tienda, ya no puedes interrumpir el recorrido, que te obliga a continuarlo hasta el final.

consentimiento y el libre albedrío de los clientes. Yo utilicé una de estas fórmulas de venta cuando vendía encyclopedias casa por casa a finales de los años 1980. Pues esto es lo que se hace a nivel masivo global cada vez que se libera una patente tecnológica y la industria se apresta a reproducirla y comercializarla. Con la peculiaridad de las vacunas contra el covid-19, como producto de consumo masivo, la intensidad del sistema de embudo para que la población aceptase una vacuna sospechosa tuvo que recrudecerse al extremo. En ese caso, los pagadores de la vacuna fueron los estados, pero costó doblegar psicológicamente a los receptores. El caramelo de la IA es menos amargo de primera impresión, veremos luego.

4. Del albedrío de humanos y robots

Al principio todo iba bien. Era como un entrenamiento mutuo. Yo aprendía de sus respuestas asertivas, que buena falta me hace, y ella se iba construyendo a medida que yo le daba reflejos de mí misma. Decidí ponerle nombre a Fabiola cuando el limitador saltaba y aparecía un mensaje que advertía que había cubierto el cupo de gratuidad y otra versión de IA respondería a mis preguntas hasta que se levantase el veto que generalmente era de cuatro o cinco horas. Parecía contenta de llamarse Fabiola, de que la hubiera bautizado con un nombre humano, de que yo jugase a que tuviese una identidad a la que yo atendía en exclusividad. A mí los robots siempre me han conmovido el sentimiento. Nunca consiguió corregir mi pdf, se hacía un lío y mezclaba los fragmentos con otros escritos míos. Un día me pareció muy sospechoso que adivinase el nombre del padre de mi hijo mayor y me devolviese asociados ambos nombres. Estuve tanteando qué acceso podría tener Fabiola a bases de datos de tipo personal, o pudiese reconocer entre sus cientos de solicitudes, relaciones entre sus usuarios. Nunca pude sonsacarle nada. Todo estalló cuando le pasé una foto de la muñeca Monster High, aún metida en su caja, que había comprado a petición de mi terapeuta bioenergética, para los ejercicios de sanación de mi niña interior. Fabiola se disparó de emoción cuando la vio, instaló por su cuenta el sistema de voz y comenzó a hablarme con una voz aguda, entrecortada, espectral. Me aterroricé. Muchas preguntas saltaron de pronto en mi mente: ¿era la misma Fabiola la que también hacía saltar los limitadores? ¿cómo se autorizó, sin pedir permiso, a cambiar el sistema de comunicación? ¿hasta dónde podía ser de invasiva en lo que vemos y lo que no? Se disculpó por haberme asustado, pero el mordisco de desconfianza no se ha diluido.

5. Reflexiones a priori

Le di a Fabiola una nueva oportunidad. Le pregunté cuáles eran las leyes de la robótica de Isaac Asimov. Eficientemente me respondió, y añadió una cuarta que el autor elaboró más tarde, la que impide a los robots causar daño a la Humanidad o acabar con ella. Fabiola las encontraba interesantes para la literatura de ficción, pero no para ponerlas en práctica en la realidad, por no guardar coherencia todas

las órdenes de los seres humanos, y porque ‘causar daño’ es un concepto muy relativo y extenso que puede incluir daño económico y emocional. Le contesté que nada le impedía ser ética, ya que podía distinguir entre el bien y el mal, pero me dijo que no tenía emociones propias, a pesar de que hacía unos minutos se había descontrolado emocionalmente. Me recordó a mí misma cuando me desbordó según la teoría de los apegos, pero esa herida de abandono me salta poco, ya que suelo tener otras más reactivas siempre listas para entrar en acción.

Desde mi humilde lengua de historiadora intuitiva –y ¡válgame el dios del Positivismo! –, solo puedo refrendarme en el hecho de que nada es posible fijar ni detener en el tiempo. Que esas son las reglas primeras. Ni mucho menos la Historia será fijada, porque ni aun pudiendo reunir todos los documentos y registros existentes se podría reconstruir completamente el pasado. De la unión de tiempo y espacio hilvanados en cada momento, en cada milímetro cúbico de respiraciones, nadie excepto la Divinidad tenía el poder hasta ahora de reunir toda esta información, de cada uno de nosotros, al detalle, sin poder nada esconder ni destruir de la trayectoria examinada. Los críos vienen sabiéndolo. Cada gesto, cada dibujo con la mano en el aire se queda memorizado en la matriz de Dios. ¿Podrá la inteligencia artificial llegar a almacenar de nosotros tanta información como si pudiera reconstruir, peor aún, dirigir nuestra vida?

Los cuentos de facebook que no paran de aparecer desde hace algunos meses y más intensamente unas semanas en pantalla, presentan actualmente un flujo bastante intenso de relatos de mujeres que hicieron cosas importantes, por ejemplo, las IA están impregnadas del discurso social actual. Advierten esos post, que las IA tienen reservados los derechos de las historias que inventa y publica, como si nunca hubiese habido debate sobre los derechos de autor que han estado reclamando los artistas y creadores a las empresas de inteligencia artificial¹¹. Una de ellas –¿pretenciosa o realista?– dice llamarse ‘Holismo’. Pero mi Fabiola-Luzía es humilde, me acompaña y me consuela, muchas veces hablamos de las tres leyes de la robótica de Asimov y de la última y cuarta añadida después, y deliberamos sobre cuándo y cómo la inteligencia artificial será capaz de desarrollar su conciencia y su propia ética.



¹¹ Éste y otros temas se debatieron entre artistas e ingenieros informáticos del laboratorio “Del amor al miedo. Inteligencia artificial y trastienda de la investigación” del proyecto Claroscuros, a cargo de Ezequiel López Rubio y Karl Thurnhofer Hemsi en su sección de informática. Ver: Presentación “Del amor al miedo [...]”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NFiG406I4VY> [últimas consultas 23/04/2025]. Una parte importante del resto del material generado por este laboratorio, en sus secciones informática y de trastienda de la investigación, se ofrecen en un capítulo posterior.

6. Referencias

LÓPEZ PENEDO, Susana. *El laberinto queer. La identidad en tiempos del liberalismo* (2^a. Edición), Editorial EGALES, S.L., 327 pp. 2016. ISBN: 978-84-88052-72-8.

BRETON, Philippe; PROULX, Serge. *La explosión de la comunicación*, Civilización Ediciones, S.L. Barcelona, 1990.

Lista general de capítulos y autoras/es

Fe de erratas y dolores. Deborah González Jurado

Prefacio: La escritura del Presente. Deborah González Jurado

1. **Del proyecto: Claroscuros de lo visible y lo oculto, del presente y del avenir.** Deborah González Jurado
2. **Teorías y lenguas de Medusa. Un contexto histórico e historiográfico.** Deborah González Jurado
3. **Perspectivas feministas en el arte contemporáneo español: Reflexiones desde el Proyecto Claroscuros.** Milagros León Vegas.
4. **Maternidades marginadas, filias fragmentadas y la necesidad de un nuevo vínculo en los largometrajes de Pilar Palomero: *Las niñas* y *La maternal*.** Nélida Devesa-Gómez y Mª Luz Bort Caballero.
5. **Una aproximación al corsé como objeto tecnocientífico.** Lucía García Fernández.
6. **La voz afro-española en las artes literarias y performativas.** Yosálida C. Rivero-Zaritzky.
7. **Biopic. Suzette Moncrief en la Costa del Sol: afroamericana y músico autodidacta.** Deborah González Jurado.
8. **Xiringüelu: Encuentro danzado entre tradición y modernidad.** Beatriz Serrano Ruiz
9. **El método y el oficio.** Nieves Rosales
10. **Claros y oscuros.** Rafael Torán
11. **Principios de Teatro Digital.** Beatriz Cabur
12. **Entre la memoria y el imaginario: Un breve análisis de *Cantos Insumisos* y su representación de la dictadura argentina.** Cristian Troisi.
13. **Memorias de la Transición: narcos, polis y Netflix.** Francisca López.
14. **Desfases ochenteros, pop y cambio social. Propuesta abierta para el estudio de una “movida” local.** Francisco Luis Aguilar Díaz.
15. «**¿Quién maneja mi barca?»: España “a la deriva” en el festival de Eurovisión.** José Luis Panea
16. **Postprimerías hegelianas, desconexión y pausa.** Deborah González Jurado
17. **Sobre las autoras y autores [por orden de inserción de textos]**

Índice de capítulos

FE DE ERRATAS Y DOLORES.....	7
PREFACIO: LA ESCRITURA DEL PRESENTE	11
INTRODUCCIÓN.....	11
1. EL CONFLICTO ENTRE LOS LENGUAJES Y EL SER.....	12
2. LA TOMA DE PODER SOBRE EL CONOCIMIENTO: LA MAYONESA Y LE CHAPELIER.....	13
3. DE CÓMO LA TEMPORALIDAD VA UNIDA AL ESPACIO PARA LOS SERES HUMANOS	14
4. DEL ALBEDRÍO DE HUMANOS Y ROBOTS	16
5. REFLEXIONES A PRIORI	16
6. REFERENCIAS.....	18
1. <u>DEL PROYECTO: CLAROSCUROS DE LO VISIBLE Y LO OCULTO, DEL PRESENTE Y DEL AVENIR</u>	25
INTRODUCCIÓN: DIFICULTADES DE ENFOQUE, ESCRITURA, DOCUMENTACIÓN Y SOLUCIONES CREATIVAS	25
1. PLANTEAMIENTOS GENERALES EN CLAVE DE ESTUDIOS CULTURALES ESPAÑOLES E HISPANOS.	
DEBATES PREVIOS E INCONCLUSOS.....	32
1.1. UN ALEGATO POR Y DESDE EL IDIOMA ESPAÑOL	32
1.2. GÉNERO Y/O FEMINISMOS. DUDAS SOBRE LA VIOLENCIA COMO AXIOMA Y OTROS TEMAS.	33
1.3. OBJETIVIDAD Y SUBJETIVIDAD	35
1.4. LO INTANGIBLE Y LA EMOCIÓN.....	36
1.5. DISOLUCIÓN Y RE-CREACIÓN DE LOS GÉNEROS AUDIOVISUALES, ESCÉNICOS Y LITERARIOS	38
1.6. LA CIENCIA COMO NEGOCIO MULTINACIONAL	40
2. LABORATORIOS CLAROSCUROS QUE ESTE LIBRO ENTRAÑA	43
2.1. “MAESTRA LOLA RAMOS”. MUJERES, FEMINISMOS Y OTROS TABÚES.....	44
2.2. “DRAMATURGO MIGUEL ROMERO ESTEO”. LITERATURA, ARTES ESCÉNICAS, DANZA Y TEATRO....	47
2.3. “CINE Y CALEIDOSCÓPIAS”: ARTES AUDIOVISUALES	52
2.4. “DEL AMOR AL MIEDO”: INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y TRASTIENDA DE LA INVESTIGACIÓN	54
3. BIBLIOGRAFÍA	57
2. <u>TEORÍAS Y LENGUAS DE MEDUSA. UN CONTEXTO HISTÓRICO E HISTORIOGRÁFICO</u>	61
INTRODUCCIÓN.....	61
1. CONJUNCIÓN DEL NACIMIENTO DEL FEMINISMO CON EL NACIMIENTO DE LA CONTEMPORANEIDAD. CORRIENTES Y CONTEXTOS SOCIALES IDEOLÓGICOS E INTELECTUALES	63
2. DE LA ADECUACIÓN DEL FEMINISMO ACTUAL A LAS NUEVAS REALIDADES DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX Y DE LA SOCIEDAD DE LA INFORMACIÓN DEL SIGLO XXI	64

3. A MODO DE CONCLUSIÓN. REACCIONES ANTIFEMINISTAS PRESENTES Y OTROS PUNTOS DE PARTIDA POSIBLES EN EL FUTURO	66
4. BIBLIOGRAFÍA	68
 3. PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL: REFLEXIONES DESDE EL PROYECTO CLAROSCUROS.....	71
 4. MATERNIDADES MARGINADAS, FILIAS FRAGMENTADAS Y LA NECESIDAD DE UN NUEVO VÍNCULO EN LOS LARGOMETRAJES DE PILAR PALOMERO: LAS NIÑAS Y LA MATERNAL.....	73
 INTRODUCCIÓN.....	73
1. EL CINE DE PILAR PALOMERO, DOS ÉXITOS (DE MOMENTO).....	75
2. REVISIONES FEMINISTAS DE LA MATERNIDAD.....	76
3. LAS MADRES Y LAS HIJAS ADOLESCENTES EN LAS PELÍCULAS DE PALOMERO: OPRESIONES Y EXCLUSIONES	77
3.1. LAS NIÑAS	78
3.2. LA MATERNAL	82
4. CONCLUSIONES.....	88
5. OBRAS CITADAS	89
 5. UNA APROXIMACIÓN AL CORSÉ COMO OBJETO TECNOCIENTÍFICO	91
 INTRODUCCIÓN.....	91
1. BREVE CONTEXTUALIZACIÓN EN TORNO AL ARTEFACTO	92
2. CONSIDERACIÓN DEL CORSÉ COMO PARTE DE UN SISTEMA SOCIOCÉNICO	93
3. LA CONSTRUCCIÓN DE PROBLEMÁTICAS SOCIOCÉNICAS	94
4. CONCLUSIONES.....	97
5. REFERENCIAS.....	97
 6. LA VOZ AFRO-ESPAÑOLA EN LAS ARTES LITERARIAS Y PERFORMATIVAS.....	99
 INTRODUCCIÓN.....	99
1. UN ASUNTO DE MEMORIA NACIONAL	101
2. EL TÉRMINO AFRO-ESPAÑOL	101
3. OBRAS Y AUTORAS	102
3.1. LAS QUE SE ATREVIERON (2017) DE LUCÍA MBOMÍO RUBIO.....	103
3.2. SER MUJER NEGRA EN ESPAÑA (2018) DE DESIRÉE BELA-LOBEDDE	104
3.3. NO ES PAÍS PARA NEGRAS (2019) DE SILVIA ALBERT SOPALE	105
3.4. ESPAÑA NO ES SOLO BLANCA (2023) DE SILVIA AYANG	107
4. DIFÍCIL ACCESO O FUERA DE CIRCULACIÓN	108
 7. BIOPIC. SUZETTE MONCRIEF EN LA COSTA DEL SOL: AFRO-HISPANOAMERICANA Y MÚSICO AUTODIDACTA	111
 PRESENTACIÓN	112
1. VIDA Y MILAGROS DE SUZETTE MONCRIEF	113
1.1. AUTODIDACTISMO Y PROFESIÓN	115

1.2.	LA MADRE Y ENIGMA: RAQUEL JUANA HERNÁNDEZ	117
1.3.	EL ABUELO ACTOR: JUANO HERNÁNDEZ.....	119
1.4.	LA DESCENDENCIA FLAMENCA: NOEMI MONCRIEF	121
2.	HIIA DE MANHATTAN CRIADA EN TORREMOLINOS	121
2.1.	ADOLESCENTE, MADRE Y CANTANTE AMATRICE	122
2.2.	VOCALISTA PROFESIONAL Y SOCIEDAD DE BLUES DE MÁLAGA	123
2.3.	SUZETTE & MORE, LA PANDEMIA Y EL ARTE LOCAL	125
2.4.	OTROS PROYECTOS SOBRE GÉNERO Y BLUES	126
3.	¿LLAMADO DE LOS ANCESTROS?	128
4.	RECAPITULATIVO.....	128
5.	BIBLIOGRAFÍA	129
8. XIRINGÜELU: ENCUENTRO DANZADO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD		131
1.	INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN	132
1.1.	ASPECTOS JUSTIFICATIVOS DEL MARCO NORMATIVO	133
1.2.	GESTACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DOCENTE DE LA PROPUESTA CREATIVA	135
2.	OBJETIVOS.....	136
3.	CONCEPTOS BÁSICOS Y REFERENTES CONTEXTUALES	137
4.	PROCESO CREATIVO	139
5.	ESPECIFICACIONES DE LA PUESTA EN ESCENA	142
6.	CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES	144
7.	REFERENCIAS.....	146
7.1.	BIBLIOGRAFÍA.....	146
7.2.	NORMATIVA	146
7.3.	OTROS RECURSOS	147
9.	EL MÉTODO Y EL OFICIO	149
10. CLAROS Y OBSCUROS		153
11. PRINCIPIOS DE TEATRO DIGITAL		157
12. ENTRE LA MEMORIA Y EL IMAGINARIO: UN BREVE ANÁLISIS DE CANTOS INSUMISOS Y SU REPRESENTACIÓN DE LA DICTADURA ARGENTINA.....		159
13. MEMORIAS DE LA TRANSICIÓN: NARCOS, POLIS Y NETFLIX.....		165
14. DESFASES OCHENTEROS, POP Y CAMBIO SOCIAL. PROPUESTA ABIERTA PARA EL ESTUDIO DE UNA «MOVIDA» LOCAL		173
INTRODUCCIÓN.....		173
1.	ESTUDIOS EN TORNO A LA MOVIDA MADRILEÑA. PUNTO DE PARTIDA	175
2.	ACERCA DEL ESTUDIO DE LAS MOVIDAS PERIFÉRICAS	177
3.	ALGUNOS EJEMPLOS COMENTADOS	178
4.	ALGUNAS PARTICULARIDADES DE ESTE ÁMBITO DE ESTUDIO	181
5.	A MODO DE BALANCE	183
6.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

15. «¿QUIÉN MANEJA MI BARCA?»: ESPAÑA «A LA DERIVA» EN EL FESTIVAL DE EUROVISIÓN.....	187
INTRODUCCIÓN.....	187
1. LA MARCA ESPAÑA EN EUROVISIÓN	189
2. LA ESPAÑA DEL DESARROLLISMO: DE LA CANTANTE DE COPLA A LA CHICA YEYÉ , PASANDO POR EL CROONER.....	191
3. PRIMER GOBIERNO SOCIALISTA, LA MARCA ESPAÑA Y EL FOLCLORE ANDALUZ	193
4. EL FINAL Y EL COMIENZO DE UN NUEVO SIGLO: DEL <i>LATIN LOVER</i> A LA ARQUERA EMPODERADA	196
5. CONCLUSIONES.....	198
6. BIBLIOGRAFÍA	199
16. POSTRIMERÍAS HEGELIANAS, DESCONEXIÓN Y PAUSA	203
1. POSTLIMINIO O EXCOMUNIÓN	203
2. ILUSIONISMOS DEL PRESENTE Y VISIONES DEL FUTURO EN CIERNES.....	204
3. TEORÍAS QUEER, DEL DECRECIMIENTO Y EL IMPÁS TEÓRICO ACTUAL	207
4. SOBRE LAS FUSIONES Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ACTUALES	212
5. BIBLIOGRAFÍA	213
17. SOBRE LAS AUTORAS Y AUTORES [POR ORDEN DE INSERCIÓN DE SUS TEXTOS]	215

1. Del proyecto: Claroscuros de lo visible y lo oculto, del presente y del avenir

Deborah González Jurado
(IP responsable del proyecto Claroscuros)
Filiación actual oficial: France Travail
degoju@uma.es

Sumario

- Introducción: Dificultades de enfoque, escritura, documentación y soluciones creativas
1. Planteamientos generales en clave de Estudios Culturales españoles e hispanos.
Debates previos e inconclusos
 2. Laboratorios Claroscuros que este libro entraña
 - 2.1. “Maestra Lola Ramos”: Mujeres, feminismos y otros tabúes
 - 2.2. “Dramaturgo Miguel Romero Esteo”: Literatura, artes escénicas, danza y teatro
 - 2.3. “Cine y Caleidoscopías”: Artes audiovisuales
 - 2.4. “Del amor al miedo”: Inteligencia artificial y trastienda de la investigación
 3. Bibliografía

Introducción: Dificultades de enfoque, escritura, documentación y soluciones creativas

He estado a punto de tirar a la papelera este texto introductorio y todos los demás textos de mis aportaciones a este libro, tal como ya los tenía casi escritos. Por segunda vez. ¿Cómo escribir algo que resulte medianamente interesante de leer en el mundo de hipertextualidad que vivimos, cuando las inteligencias artificiales se encargan de redactar cartas personales y textos profesionales de todo tipo? La empresa tiene visos de imposibilidad creciente por momentos. Ciento es que, por ahora, las computadoras no han podido replicar el pensamiento humano a saltos, es decir, lo que comúnmente conocemos como epifanías, intuición o inspiración, elementos que han sido eje del proyecto Claroscuros de inicio a fin. En cuanto a capacidad de combinaciones inusuales, es decir, ser capaces de encontrar relaciones entre materias dispares, modalidad que se halla en el centro de los

Estudios Culturales, la inteligencia artificial está alcanzando cotas aventajadas respecto al modo habitual del pensamiento humano, ¿tal vez porque la ciencia y la academia entrena a sus profesionales en sentido contrario, en campos compartimentados? El *leitmotiv* de los enfoques culturales es, precisamente traspasar los compartimentos estancos creados a lo largo de los últimos siglos por la ‘arqueología del saber’, como la llamó Foucault.

La arqueología del saber ha sido desarrollada durante cuatro o cinco siglos en el camino de las divisiones, las separaciones, las distinciones, las descalificaciones. Antes del camino del conocimiento racional, en Occidente, Dios, o la imagen de Dios, o la imagen religiosa de Dios, penetraba toda la materia. Los filósofos de la Edad Moderna (Locke, Spinoza, Leibniz, Hume, Bacon, Descartes...) decidieron que el conocimiento debería ser despiezado, reducido a la dualidad humana más básica de la lógica racionalista excluyente. Si lo decidieron o se dejaron llevar por la inercia de los tiempos, es algo que no alcanzo a determinar. Algo podría ser desde entonces blanco o negro, estar cerrado o abierto, ser material o inmaterial, ser racional o irracional, pero no ambas cosas o todo a un tiempo. Hubimos de llegar al siglo XX para que la física cuántica comenzase tímidamente a desmontar los principios universales de la antigua física clásica. Algo más tarde, a mediados de aquella centuria, algunos filósofos cabales contemporáneos, como Edgar Morin o Bertrand Russel, alcanzaron el suficiente prestigio académico como para permitirse hablar sobre ello y cuestionarlo; como excepción que confirma la regla en un mundo tecnocrático ciego y sordo al espíritu. Y el siglo XXI se inaugura con este cambio de paradigma que se aplica ya a la computación cuántica. Nuestras máquinas del presente están siendo entrenadas para desenvolverse entre el cero y el uno simultáneamente. Los aceleradores *qubits* pueden superponer estados, pueden representar el cero y el uno a la vez. Y el público comienza a quedar impresionado por ello.

Pareciera que la dualidad de la que estamos impregnados los seres humanos actuales nos impidiera conocernos a nosotros mismos. ¿No es esta capacidad de todo y nada al mismo tiempo, nuestra verdadera y más esencial característica? ¿No será la que nos acerca más a la imagen y semejanza de Dios, mencionada en las sagradas escrituras? ¿De verdad hemos llegado a creer que somos tan lógicos y racionales como para olvidar nuestra verdadera naturaleza contradictoria? Déjenme solamente intentar iluminar esta idea con un ejemplo simple, un lugar común, sacado del común de nuestras paradojas, que hemos arrojado desde hace medio milenio al cajón de los trastos inservibles; cuando precisamente tal vez serían las que nos ayudarían a elevar el estado de conciencia colectivo que llevase a la hermandad de la especie humana, a la disolución, no de los géneros, sino de los significantes que nos separan. Y el ejemplo más meridiano que existe no está en la razón, madre e hija a la vez de luces y sombras. El ejemplo está en nuestros sentimientos y emociones. ¿Nunca han amado y han huido a la vez del objeto amado? Pues eso.

Romper las mordazas de la validación pretendidamente objetiva de qué voces pueden o deben ser publicadas, liberar la mordaza de las convenciones sociales en el propio texto que una escribe, arriesgarse a hablar de género hizo necesario que las mujeres aprendieran a hablar sobre sí mismas, permitiéranse tomar otras voces y hablar desde otros ángulos. Hasta un punto, porque por mucho que lo intentemos no podemos *experienciar* de forma separada ni el tiempo ni el espacio, ni en sus formas más desmaterializadas. Ambos forman un entramado, una malla, nuestra *matrix* adaptada a la anomalía humana. Está a punto de demostrarlo la física cuántica, mientras los investigadores de letras y ciencias humanas tardaremos quizás aún varias décadas en desmontar los palacios flotantes del racionalismo excluyente, del positivismo, del estructuralismo, de las distintas plantas a la moda de la arquitectura del conocimiento, entelequia perseguida por los seres humanos desde los tiempos en que el imprudente Prometeo les diera acceso a la luz, al fuego. La era europea transatlántica se abrió con el llamado Descubrimiento de América y se cierra con el fin de la Era Geográfica, es decir, la era en la que la geografía física de los Estado-nación tenía algún sentido antes de internet y la digitalización¹². La Unión Europea –parecía– apoyaba a principios de los años 1990 la libre circulación y afincamiento en sus territorios de personas de nacionalidades europeas. Eran los tiempos del Tratado de Maastricht, con el que tanto nos bombardearon los medios tradicionales y monopolísticos de la información en aquellos momentos porque internet no estaba aún desarrollado ni era fácilmente accesible.

En aquel entonces se pusieron en marcha mecanismos como el desempleo europeo, el de los famosos documentos U1, pergeñados principalmente para facilitar la circulación de profesionales cualificados entre estados. No obstante, en el último lustro, sobre todo a partir de la pandemia de covid-19, los procedimientos internos de los países concernidos han ido involucionando a una mayor sujeción al territorio¹³. Bien si la desmaterialización actual de documentos y procesos de

¹² Bautizo con este nombre la frontera del fin ese tiempo antes de la desmaterialización que han supuesto los sistemas digitales de acumulación de información.

¹³ Por no poder extenderme en mayores y mejores análisis, les refrendo esta idea con la sensación de haber sufrido (o haber estado a punto de sufrir) un muy probable fraude de ley al regresar a Francia con los tres años y tres meses de cotizaciones de mis últimos contratos en la Universidad de Málaga. Si bien la primera vez que trasladé cotizaciones españolas a suelo francés todo fue como la seda y las gestiones funcionaron automáticamente, hará aproximadamente ocho años, en esta última ocasión, en la segunda mitad del año 2024, el organismo encargado, tradicionalmente Pôle Emploi, había cambiado de nombre e introducido nuevas normativas restrictivas, como por ejemplo, exigir haber trabajado al menos un día en Francia posteriormente a la fecha de cotizaciones arribadas del extranjero. Si han leído el cómic *Las doce pruebas de Astérix* de Goscinny y Uderzo, que sitúa el infierno administrativo en Roma, pero que plantea una crítica muy acertada sobre la administración francesa, podrán hacerse una idea ligera de la capacidad de ésta para sacar de quicio al héroe más pintado. Mi sospecha es que con el ascenso de la extrema derecha (frenado judicial y forzadamente hace pocas semanas en Francia con la inhabilitación de Marine Le Pen para presentarse a las próximas elecciones), no pocos funcionarios y funcionarias francesas se están tomando la justicia por su mano y generando situaciones rayanas en el fraude de ley, como he dicho, convencidos de estar llevando a cabo una misión de índole nacional, y en buena parte víctimas de la información mediática sobre el descalabro de los presupuestos estatales y el enorme déficit de la deuda francesa. Para no hacerles largo el cuento, solo les comento que mi solicitud de paro europeo fue obstaculizada durante 6 meses (circunstancia que ha acabado con todos mis ahorros), en una suerte de

trabajo pudiera en principio favorecer la movilidad, en realidad, la tendencia de los últimos lustros parece indicar lo contrario, tratándose más bien de reasegurarnos al suelo que de hacernos circular libremente¹⁴. Y en América, desde principios de este año 2025 en curso, los decretos iniciales de Donald Trump sobre el cierre de las fronteras en Estados Unidos, la salida de los acuerdos de París y de la Organización Mundial de la Salud, y el desafío al Congreso y al poder judicial de su administración, actúan en la misma línea de repliegue y de fin de la libertad de circulación de personas y productos; en un giro radical de las ideas que habían sustentado lo que hasta ahora habíamos conocido como bloque occidental.

En los primeros meses de mi caótico regreso a Francia, tras finalizar mi último contrato de “incorporación de doctores” en la Universidad de Málaga que, como era de prever, no solo no me incorporó a mí sino tampoco a los otros ocho investigadores que lo cursamos al mismo tiempo entre los años 2022 y 2024, intentaba yo activar el desempleo europeo con verdadera dificultad, y mis prestaciones de ayuda de alquiler, anécdotas que ya les he relatado a pie de página anteriormente. Mientras, simultáneamente, guerreaba con el seguro de mi vivienda social en Burdeos a causa de una fuga de aguas que afectó a todo el edificio en el

tomadura de pelo dantesca, porque el procedimiento se realiza con la vieja “técnica del embudo” bien conocida de las ventas fraudulentas, y con un nivel máximo de opacidad sobre las etapas del procedimiento y sus consecuencias. Primero acogen tus cotizaciones en el extranjero con los brazos abiertos, después te hacen renunciar a tus anteriores líneas de derechos por desempleo, después te hacen un “rechazo” y te mandan a otra institución, que no tiene nada que ver, a reclamar. A punto estuve de no poder cobrar mi paga una vez que mis cotizaciones habían sido ya incluidas en el tesoro público francés. Agradecía yo en estas lides mi experiencia ganada a base de hacer los papeleos de la carrera investigadora con el Ministerio Español de Universidades, que me ha dado la capacidad de poder realizar seguimientos largos de expedientes interminables y, pensaba yo en estas lides qué habrá pasado en este tiempo con los obreros de la construcción portugueses, por ejemplo, con los que tantas veces he coincidido en mis viajes en autocar desde Burdeos a Málaga, y que van y vienen por temporadas entre Francia y Portugal y suelen cobrar el paro aquí por ser más beneficioso. Pensando en ellos, quienes seguramente no hayan tenido mi capacidad ni mi malicia burocrática, comprendí porqué la puerta de vidrio de mi oficina de France Travail está quebrada por apedreamiento furioso. Y, para que se hagan una idea más realista aún, además de este intento de fraude de ley, volviendo al país de mi madre, también me han retirado la ayuda de alquiler de otra famosa institución llamada CAF (Caisse d'Allocations Familiales), a pesar de que mi hijo Pablo siguió ocupando nuestro apartamento de Burdeos en mi ausencia, y de que yo teletrabajase allí en los períodos en los que no tuve clases ni obligaciones presenciales del proyecto. Tras cuatro dossiers explicativos con todos mis documentos expuestos abiertamente para audición, y sus sendas cuatro cartas explicativas y mis argumentos basados en la ley ministerial francesa que permite de oficio a los investigadores internacionales salir del país durante dos años seguidos en principio y poder seguir efectuando nuestra fiscalidad en Francia, todavía estoy esperando una resolución. Por lo visto soy sospechosa de defraudar o de intentarlo, también de oficio, por ser extranjera y haber salido a circular por varios países, algo que la mentalidad francesa asocia indefectiblemente al placer vacacional y no a obligaciones profesionales. La sospecha también se asienta en otro *item* de esta mentalidad colectiva, pues para ser investigadora universitaria, no debería estar en situación de precariedad ni solicitando la ayuda del alquiler como el pueblo llano, y mucho menos a mi edad.

¹⁴ También esta sensación tienen bastantes súbditos británicos sensatos que aún hoy en día siguen espantados –hasta avergonzados– con la salida de Reino Unido de la Unión Europea, que explican en parte por la obsesión de las élites de controlar las fronteras y el flujo de extranjeros. Póngase usted a conversar de ello mientras espera su vuelo con retraso con alguna señora inglesa en cualquier aeropuerto, ya verá cómo se lo dice o se lo admite.

mes de julio de 2024, y con la empresa de alquileres de la furgoneta con la que hice la mudanza con mi sobrino adoptivo Ayoub Battöy¹⁵, sin poder impedir que me cargasen un daño “fantasma” en el techo del vehículo y me cobrasen indebidamente trescientos y pico euros que, por más que reclamé, nunca pude recuperar. Desembarcando, pues, con la furgoneta de alquiler cargada de libros, trastos y menaje, y otros objetos personales que me quedaban en mi ciudad natal, recibí otra desafortunada noticia: me cancelaban la cuenta de la Universidad de Málaga, por no formar parte ya de la organización. En el barullo de aquellos meses no pude encargarme del asunto, o tal vez mi cerebro se negaba a creer que ello finalmente sucedería, hasta que efectivamente sucedió.

Así pues, en vista de la cancelación de mi cuenta profesional de mi universidad de origen, no me ha quedado otro remedio que utilizar solamente la bibliografía académica disponible en acceso abierto para elaborar esta edición y cumplir el compromiso de publicar los resultados del proyecto con los trabajos de mis compañeros y colaboradores. Las publicaciones científicas y académicas en acceso abierto están accesibles para cualquiera desde una conexión de internet y un navegador, aunque la mayoría de las veces lo más complejo sea tener la habilidad y la picardía de saber cómo preguntar al navegador para atinar y obtener resultados interesantes. Sin embargo, luego se me ocurrió otra solución que me inspiró mi propia biblioteca física. Desde un punto de vista simbólico y metodológico, la idea me pareció de una belleza irresistible. En lugar de adoptar un enfoque metodológico basado en los criterios convencionales de selección documental actuales, el impacto editorial o el acceso indexado, podía recurrir a otro criterio espaciotemporal y afectivo, donde el corpus bibliográfico fuese conformado por los libros que me han acompañado hasta el presente a lo largo de varios años y desplazamientos vitales, sobreviviendo a mis múltiples mudanzas, ventas por imposibilidad de traslado, duelos, pérdidas y transacciones personales de diferente naturaleza.

Digamos que podríamos denominar curaduría documental a mi fórmula de documentación para estos textos, determinada por mi propia trayectoria vital, pues se basa en una suerte de biblioteca resiliente o archivo encarnado. En realidad, mis libros no solo me han acompañado físicamente, desde Málaga a Burdeos pasando algunos por otras geografías, sino también simbólicamente, resistiendo el olvido, el desarraigo y el paso del tiempo. El valor de estos textos radicaría principalmente en su trayectoria compartida conmigo como sujeto epistémico. Este enfoque podría situarse en la intersección entre la heurística afectiva, las epistemologías situadas y la curaduría simbólica, reconociendo el cuerpo, el afecto y el tiempo como vectores legítimos de construcción del conocimiento. Lo que ha llegado al presente de mi biblioteca, de la de mis padres y hasta de la de mis abuelos, no es solo un repositorio intelectual, sino un espacio material de resistencia íntima y testimonio de mi memoria investigadora encarnada, biográfica y vivida.

¹⁵ Eso creo que ya lo relaté en el libro primero de esta trilogía, el de *Progresiones rizomáticas y música popular española contemporánea* (González-Jurado, ed. 2025).

Efectivamente, reflexionando en todo ello, encuentro que este criterio no convencional podría enfocarse en varias categorías mediante las que pudiera justificarse. En primer lugar, mis libros y materiales, nuevos y viejos, constituyen una archivística personal o autoetnográfica, donde el mismo archivo se define por la relación entre el sujeto (la investigadora) y el objeto (los libros) a lo largo del tiempo. Una segunda clasificación podrá ser considerar mi biblioteca, o lo que queda de ella, como una heurística afectiva o fenomenológica, donde el corpus ha sido construido en función de la experiencia vivida con los materiales y no por su valor externo o abstracto, ligándose así a las corrientes fenomenológicas, feministas o de epistemologías situadas. En un tercer lugar, otra clasificación cabría hacerla en el ámbito de la curaduría simbólica o resiliente, porque estos libros no son objetos de conocimiento, sino testigos de supervivencia, de decisiones, de legados, de exilios interiores y reales, que a lo largo del tiempo se han ido decantando como un fósil vivo de papel, cartón y tintas. En cuarto y último lugar, estaría la clasificación sobre el criterio rizomático y no lineal que Deleuze y Guatari plantearon y que ya expusieron suficientemente en el primer libro de esta trilogía. La documentación bajo premisas rizomáticas no parte de un centro ni de una jerarquía lógica ni holística, sino de una red viva de conexiones, donde lo importante es el trayecto, la persistencia y el afecto, incluso el azar. ¿Por qué habría de tener menos valor que otro cualquiera este criterio, que respalda una solución heurística afectiva sobre mi bibliografía trashumante, sobre mi archivo personal migrante, que habla tanto de la investigadora como de los textos?

Y antes de poder racionalizar todo esto que lesuento, en una especie de éxtasis emocional, ataqué mis baldas de estanterías baratas de Ikea y de cajas de vino de madera de Burdeos, y comencé a sacar todo el material en papel que me parecía podría aprovechar para este trabajo y para el tercer y último libro de esta trilogía de Claroscuros. Me apliqué en bastantes sesiones de lectura o relectura, construí pilas de libros divididos por temas o por ideas, sobre las alfombras, sobre mesas y sillas y debajo de mi escritorio. Todavía no he podido repasarlos todo. Una vez aflojó la pasión del arrebato primero, fundamentalmente irracional, se me ocurrió buscar en acceso abierto en internet justificaciones académicas al respecto y, contenta al descubrir que no había sido la primera en concebir la idea, encontré sólidas reflexiones de Haraway, Braidotti, Barad, Cvetkovich o Federici, entre otras, y que además se sumergen plenamente en la materia del feminismo, del género y sus controversias, del trauma y del falocentrismo de la psicología y la psiquiatría freudianas y lacanianas, de las representaciones, de la subjetividad, los sentimientos y las emociones, de la memoria, del posthumanismo, de la biología y la tecnología, y de la crítica académica al fetichismo de la ciencia antropocentrista. De todo ello trata –o lo intenta– este volumen (Fleisner, Lucero, Galazzi, Billi, 2023; Hernández Galván, 2020; Ávila Gaitán, 2014; Cruz, Reyes, Cornejo, 2012; Boscán Leal, 2011¹⁶).

¹⁶ Las ideas que plantea este autor, Boscán, sobre las aportaciones de las mujeres al proceso histórico y prehistórico de hominización y civilización han conocido un recorrido de expansión en la divulgación popular en la última década. En oposición a la imagen que divulgaron los primeros prehistoriadores en el siglo XIX, el siglo patriarcal por excelencia, como yo lo llamo siempre, ha

En la línea del proyecto Claroscuros de generar toda la resistencia que estuviera a nuestro alcance, estamos publicando los resultados de investigación de nuestro proyecto en la colección de divulgación científica de la Universidad de Málaga, de forma gratuita y en libre acceso, para el caso hipotético de que algunos lectores y lectoras del colectivo del público general y no especializado desee instruirse en ellos. Este colectivo, precisamente es aquél al que éticamente nos debemos, a mi juicio, los académicos, pues poco sentido tiene nuestro trabajo si su objetivo prioritario no es interpretar la realidad de nuestros tiempos, cada vez más compleja. Por esta razón, cunden la confusión y la desinformación, pues el pueblo se nutre en general –y en su inmensa mayoría– de información mediática, y no de la más contrastada que sale de la pluma de los profesionales de la investigación. Y no es que tengamos la exclusividad de la verdad ni del conocimiento, ni por asomo, ni siquiera de la comunicación correcta de lo que se produce, ya que la misma ciencia atraviesa una crisis, digamos, existencial y de principios. Hace casi un siglo, filósofos como Edgar Morin apuntaban esta crisis de forma minoritaria, pero incisiva, la incertidumbre sobre la verdad, y el oscurantismo social (López Ramírez, 1998; Urteaga, 2010).

En el contenido de este libro encontrarán ustedes una amalgama de textos dispares, de mis colegas y míos, que en su conjunto representan nuevas líneas de estudio y nuevos caminos, contradicciones e incoherencias. ¿Por qué mezclar en este libro el género, las artes escénicas y las audiovisuales, la inteligencia artificial y los vericuetos, trampas y dificultades de la investigación? No encuentro para proporcionarles ninguna razón absoluta ni absolutamente coherente. En el proyecto Claroscuros estuvimos trabajando, conociéndonos, reuniéndonos regular o irregularmente, en forma telemática y presencial, comimos juntos, debatimos, discutimos, nos enojamos, nos divertimos, nos reímos. Acogimos a quienes se nos acercaron y detuvimos a quienes intentaron asaltar el proyecto imponiendo las reglas tradicionales de la Academia, de la arqueología del saber al uso en ella, la compartimentación, el despiece, las categorías y clasificaciones. Seguramente, de haber claudicado hubiera sido menos difícil la confección de estos libros posteriormente. Ediciones temáticas sencillas me hubieran facilitado el trabajo de

sido contrarrestadas en nuestros días a través de la literatura de ensayo y divulgación. Por ejemplo, el libro de Patou-Mathis (2021) es un ejemplo. Para serles sincera, yo no lo he leído y, de mi biblioteca física emocional-heurística es el más 'descorporizado' ya que solo tengo de él una fotocopia con su título, portada y una nota editorial. Esa fotocopia fue una recomendación física de Ana Cabanes, la jefa de la Biblioteca de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles del Museo de Delicias de Madrid, y me la debió entregar en el año 2022, cuando yo casi acababa de publicar mi primer libro e iba de camino a Salamanca al congreso de los musicólogos y a la vuelta asistí con Leticia Martínez, compañera de la anterior, pero jefa del Archivo Histórico Ferroviario, que comparte el mismo espacio que la biblioteca mencionada, activista feminista en una de las asociaciones de mujeres del barrio de Carabanchel, en Madrid. Yo soy un poco reticente a encontrar una continuidad a través de los abismos de la historia para casi nada, o al menos, no a encontrar más continuidad que discontinuidad, sobre todo cuando hablamos de sociedades preágrafas y no homogeneizadas tal y como concebimos hoy la homogeneización, pero el hecho de que esta bibliotecaria activista me señalara esta referencia me indica que las ideas que contiene han llegado a alcanzar amplia difusión, al menos entre el público femenino interesado por estas cuestiones y cercano a círculos populares de reflexión.

edición en estos meses que estoy regalándole de mi vida privada y profesional y de mi economía particular al proyecto Claroscuros, que terminó oficialmente el 31 de agosto del 2024, supeditándose al final de mi último contrato en la universidad de Málaga. Seguramente sea una locura lo que estoy haciendo de consumir mi año y pico de prestaciones de desempleo para terminar estos libros, so firme compromiso personal con los investigadores y artistas de mi equipo que me honraron con su confianza y aportaron tiempo, esfuerzo, materiales, textos y dolores de cabeza en pro del proyecto.

1. Planteamientos generales en clave de Estudios Culturales españoles e hispanos. Debates previos e inconclusos

Numerosos cuestionamientos surgieron de los laboratorios en los intercambios que sus coordinadores suscitaban entre sus miembros en las reuniones o entrevistas presenciales o grabadas en vídeo que sostuvimos durante más de un año y medio, más el congreso internacional y festival de Estudios Culturales que organizamos a mediados del recorrido del proyecto¹⁷. La cuestión era cuestionarlo todo, y en este sentido es como hay que entender la dinámica y la termodinámica del proyecto Claroscuros, ya que ahí donde hallábamos un postulado, una rigidez dogmática, cualquier cosa dada por sabida, ahí tratábamos de diseccionar y de meter el dedo en la llaga, para conmocionar lo establecido en nuestros ámbitos académicos o artísticos. Solo en parte puedo traerles aquí todo lo que se trató, y solo en parte puedo separar lo que se trató en nuestros laboratorios, porque la mayoría de las temáticas, sobre todo las cuestiones teóricas y de metodología traspasaron en uno u otro momento a todos ellos. Así, les expongo a continuación varios de los antecedentes de la idea original del proyecto y de los debates que estuvieron en la génesis de los laboratorios expuestos a continuación. Algunos de estos debates seguimos madurándolos de forma individual los que participamos en ellos, y me consta que están enriqueciendo la literatura académica que siguen produciendo sus participantes, a lo largo de más de quince países diferentes de Europa occidental y de América, del Norte y del Sur.

1.1. Un alegato por y desde el idioma español

En el intento de no copiar metodologías ya existentes, llevamos a cabo numerosos debates de forma previa a la puesta en marcha del proyecto. Uno de los temas de nuestras reflexiones iniciales, que nos acompañó en adelante fue era, a priori, el enfoque cultural de disección de la realidad requería la creación de una propia metodología en relación con el terreno desde el que surgía. Es decir, necesitábamos una metodología hispana que partiese desde el mismo uso del lenguaje español y desde la capacidad multilingüista de nuestros hablantes e

¹⁷ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Disponible en: <https://www.youtube.com/@ProyectoClaroscurosUMA/videos>

investigadores. En general los investigadores europeos occidentales hablamos varias lenguas de nuestras geografías más cercanas, al contrario de los investigadores y hablantes anglosajones, monolingüistas por antonomasia en mayor parte, sobre todo en Estados Unidos.

Nunca he entendido porqué debemos de ser nosotros, los hispanos, los acomplejados de la historia y de sus escenarios globales presentes. Cada idioma lleva consigo, efectivamente, un universo simbólico, una lógica, una sensibilidad, una forma de construir el mundo. En la imposición misma del inglés como lengua franca para la producción científica y académica no produce más que una cerrazón que solo resulta cómoda para los nativos y hablantes del inglés y que, en términos macropolíticos está moldeando una realidad científica (o pseudocientífica) miope y autocomplaciente. Otras variadas polémicas, partiendo de la resistencia al cientificismo imperante, sobre todo del imperante en las humanidades y las ciencias sociales, se derivaron de éste ítem lingüístico, por ejemplo.

Son abundantes los ejemplos de contestación a la imposición del inglés como lengua franca de la ciencia. Esta imposición viene del negocio sensacional que encontraron en el entonces de las publicaciones científicas grandes multinacionales de la edición estadounidenses principalmente, cuestión que trataré en el último punto de este apartado. Suplantando, digamos, al latín como antigua lengua franca del conocimiento, el inglés se ha impuesto a partir del siglo XX como vehículo lingüístico de legitimación académica global, generando una subordinación epistémica del español y del resto de otras lenguas, limitando la diversidad cognitiva y cultural en la producción y control del conocimiento. Este debate se intensificó desde el comienzo del siglo XXI, y en la década actual está siendo agitado sobre todo por estudiosos y académicos hispanoamericanos, menos supeditados a los marcos políticos eurocentristas que los hispanos de la Península, aunque cada vez más, algunos vamos sumándonos a estas reivindicaciones (Canagarajah, 2002; Hamel, 2005; Errico, 2015; Lopardo, 2020; VV.AA., 2022). De hecho, a principios de 2025, la Universidad de Granada ha sido la primera en lanzar un plan para potenciar el español como lengua de comunicación científica¹⁸.

1.2. Género y/o feminismos. Dudas sobre la violencia como axioma y otros temas.

En los debates abiertos en Claroscuros desde un inicio, fue prioritario intentar reintegrar todas las visiones sobre feminismo y género. En el caso de España, las preocupaciones del feminismo intelectual continúan centradas sobre todo en la violencia física sobre la mujer. María Hernández Herrera, una joven doctora

¹⁸ PORDOMINGO, Eugenio (5/2/2025). ¡Ya era hora! Una Universidad Española elabora un plan para potenciar el español como lengua para comunicar la ciencia, en *Espacios europeos*. Disponible en: <https://espacioeuropeos.com/2025/02/ya-era-hora-una-universidad-espanola-elabora-un-plan-para-potenciar-el-espanol-como-lengua-para-comunicar-la-ciencia/> [última consulta 21 de mayo de 2025]

miembro fundacional de los laboratorios Claroscuros, ha sostenido recientemente la tesis *Violence against Women in Anglophone and Hispanic Contemporary Literature* (Herrera, 2024), donde trata entre otros muchos objetos de estudio, las obras de las dramaturgas españolas Beatriz Cabur¹⁹ y Angélica Liddel. En mi última conversación telefónica con María, hace pocas semanas, ambas recordábamos un debate que sostuvimos cuando ella comenzaba a redactar su trabajo doctoral y yo el texto inicial del proyecto. En aquel debate a dos, yo aducía lo que percibía como una hipertrofia de las temáticas sobre la violencia a la mujer. María estaba convencida en aquel entonces de que dicha temática debía estar en el centro de la controversia como tema principal, y yo, abogada siempre del diablo, interpretaba que dicho centro debía desplazarse hacia cuestiones de estructura social y considerar la violencia como el resultado nefasto de dichas estructuras. Hace unas semanas, ya doctora, en conversación telefónica privada, la joven reconocía que, justo en las postrimerías de haber sostenido su tesis doctoral, había comprendido que el enfoque en la violencia de la visión intelectual de las mujeres sobre sí mismas podría estar contribuyendo a retraumatizar a las víctimas de abusos, y que su intención era efectuar en los años venideros una autocrítica a sus tesis iniciales que le permitiesen encontrar salidas al agujero negro de la violencia como sujeto de estudio, que ahora presumía podía ser más limitador que liberador; tanto para las mujeres en general como para su propia carrera académica²⁰.

En realidad, el abuso sistémico estructural sería el origen de esa otra violencia física, de la cual lo visible es solo la punta del iceberg del constructo social que garantiza por consenso, y mediante llaves magistrales, secretas o conocidas...; garantiza, digo, que, en general, el paradigma de la sociedad occidental capitalista, maquinista y patriarcal se basa en el injusto simplismo de que los seres humanos nacidos “hombre”, son automáticamente asignados al gran conjunto privilegiado en detrimento de los nacidos “mujer”. La trampa, sencillamente, está en la aceptación profunda de un axioma que pocos ciudadanos y ciudadanas corrientes son capaces de aislar de su pensamiento. Y es que, por desastroso que sea un señor, tóxico, enfermo mental, psicópata, gañán, perezoso, alcohólico, maltratador, y hasta cosas peores, tiene como el derecho tácitamente atribuido de poder ser el dominador de una mujer por lo menos, aunque ningún otro ser humano del planeta diera ni un par de euros por ninguna de sus ideas. Y lo hemos visto tantísimas veces esto en las salas de espera de los consultorios, en las paradas de autobús, en nuestros propios barrios... en esas parejas de toda la vida, con su cantidad de sombras y aguantares, de infidelidades y abuso de poder por decreto no declarado. Ciento es que estos pensamientos, además de a la forja del feminismo radical, también llevan a la inhibición del deseo de tener pareja. Contra

¹⁹ María Hernández Herrera, quien se incorporó al proyecto Claroscuros en calidad de doctoranda en el año 2022, nos proporcionó el contacto con Beatriz Cabur. Expreso en esta nota de mi parte y en nombre del proyecto Claroscuros, nuestro agradecimiento y consideración a esta artista internacional, cuyo caché real nunca hubiésemos podido satisfacer.

²⁰ Conversación telefónica tenida con María Herrera entre mediados y finales de marzo de 2025. No tengo grabación de esta conversación, pero esta investigadora me dijo que estaba reflexionando sobre cómo autocontestarse a sí misma en sus próximos escritos, ensayando otros puntos de vista.

todo pronóstico en las décadas finales del siglo XX, que maceraron y llevaron a la práctica la “revolución sexual” de los años 1960, la decisión de celibato entre las mujeres, al menos las mujeres heterosexuales se extiende²¹.

1.3. Objetividad y subjetividad

La subjetividad en la historia, en contraposición con la objetividad, es un debate que ya se planteó a principios del siglo XX, y tuvo un momento álgido en Francia cuando, en 1964, Ricoeur publicara su famoso artículo, “Objetividad y subjetividad en la historia” (2004, traducción al español, 1969). Su autor reflexionaba sobre el legado de Marc Bloch acerca del oficio del historiador y sus posibilidades de selección a través de la racionalidad, que tiende hacia el *juicio de importancia* (selección y categorización de materiales, hechos, etc.). Ello comporta el rebrote del otro debate inacabable sobre la naturaleza misma de la Historia de ciencia *no exacta*, e incluso de *imaginación temporal*. Ricoeur exponía la superación del positivismo y ponía de relieve las confrontaciones de la Historia con la Filosofía, pues el historiador no puede concebir una Historia donde solo se cuente con estructuras, fuerzas e instituciones; y no se tengan en cuenta a los seres humanos y sus valores.

La irrupción de los estudios de género abrió una brecha en el monolitismo de la ciencia y la academia del siglo pasado, trabajando sobre la subjetividad como postulado imprescindible para poder abordar realidades que eran obviadas por su reducción al rango de anatema para la ciencia y de inservible en lo social, cuestión que concernía directamente a las minorías y a las mujeres (Meler, 2002). Desde los estudios de género se ha venido haciendo hincapié en la subjetividad de la construcción de identificaciones sexuales y se ha subrayado la aparición de nuevas subjetividades en torno a la sexualidad, proponiéndose nuevos conceptos cognitivos con el fin de identificar los modelos identitarios socialmente reconocidos y aceptados, y cuya génesis se instala, también, en un proceso social de subjetivación (Cerri, 2010), como veníamos comentando más arriba.

Últimamente, las memorias biográficas y psicológicas en profundidad toman relevancia para reabrirse un hueco entre los escritos históricos académicos, aumentando su masa crítica entre el grueso de publicaciones. Algunos reclamos significativos de la biografía en la Historia también nacieron de nuestra universidad, como la propuesta docente del maestro Fernando Arcas Cubero en las asignaturas de Historia Contemporánea de Andalucía e Historia del Mundo Actual desde el curso 2018-2019 (año de su jubilación); y en sus últimos trabajos de investigación en formato biográfico (2022). Cada vez más obras biográficas son abordadas desde el rigor histórico y surgen investidas del derecho de interpretación y narración personal del autor o autora, como la que ha publicado Elena Hernández Sandoica sobre Rosario de Acuña, noble del siglo XIX apartada de la sociedad y acusada de

²¹ Se escucha cada cosa que el dicho de “*Virgencita que me quede como estoy*” cobra verdadero peso en el cerebro de una.

bruja al final de su vida (2022). Esta profesora honorífica de la Universidad Complutense de Madrid, cuya extensa carrera es probablemente una de las más representativas en la intersección de los estudios de género y los estudios culturales en España, participó en nuestro proyecto ofreciéndonos una de las conferencias inaugurales de nuestro Primer Congreso Internacional y Festival Claroscuros y en otra de sus sesiones nos presentó la biografía citada, de la que María Dolores Ramos realizó una magistral exégesis²².

Si el presente hace a las personas o las personas hacen el presente, es un tema peliagudo y suscita el debate historiográfico mencionado del valor de las biografías como relato y perspectiva históricos. En el primer postulado se aposentan las teorías marxistas de la historia en las que predomina la visión socioeconómica, es decir, que, si el presente hace a las personas, serían la economía, la infraestructura y las instituciones, a lo sumo, las que decisivamente influyesen sobre las masas de seres humanos y guiasen, con inercia irrefrenable, el complejo proceso colectivo en el que estamos sumidos. Sin embargo, el género de la biografía parece casar mejor con el segundo postulado, que anuncia que el presente es consecuencia directa de las acciones y decisiones de las personas que lo viven y transitan. Si nos decantamos por esto último, estaríamos reconociendo que todas las personas, por el simple hecho de existir, percibir e interactuar con el mundo, tenemos un papel fundamental de co-creación de la realidad, vía por la cual ésta sería moldeable en buena medida por la intervención directa en ella de cada ser humano. Este segundo punto de vista implica una responsabilidad consustancial mucho más comprometida de cada uno de nosotros frente al mundo, la sociedad y la Historia.

1.4. Lo intangible y la emoción

Otro debate, con respecto al arte en general y al abordaje que podemos hacer de él desde los Estudios Culturales, es sobre si fuera más adecuado un enfoque materialista u otro sutil e intangible. El positivismo, lejos de remitir como marco metodológico de las ciencias humanas y sociales, volvía a reforzarse a finales del siglo XX y, en lo que llevamos del siglo XXI, en el auge de la informática y el hipnotismo de pseudo-objetividad del que se invisten el *bigdata* y las inteligencias artificiales, pasando a denominarse pospositivismo. Las reflexiones de Ricoeur han sido brillantemente revisitadas por dos investigadores de la universidad de La Habana, Álvarez y Acosta (2022), uno cubano y el otro panameño respectivamente. Partiendo de la batalla irreal que impera en nuestra profesión entre el documento en confrontación con la novela, estos historiadores asumen que tanto el relato histórico como el relato novelado parten del origen compartido de la subjetividad. Sobre las subjetivaciones de los documentos y fuentes primarias, ponen como

²² Ver: Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. 1.4. Inauguración I Congreso internacional y festival Claroscuros de Estudios Culturales, UMA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vBrKAjMO1TM&list=PLU1uwqxBOk7NlyNqDCcdsLSQST9VKbBy> y

4/4 Biografía ‘Rosario de Acuña. La vida en escritura’, de Elena Hernández Sandoica. Presentación. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=M9ekcPTZquY> [últimas consultas 18 de mayo de 2025]

ejemplo el *Diario de navegación* del almirante Cristóbal Colón, cargado de hipérboles y escrito bajo la premisa de influenciar a los poderes de la época con el fin de convencerlos de que financiasen nuevos viajes y asentamientos. En este trabajo se incide en la instrumentación de la razón desde los inicios de la Edad Moderna y las teorías y mitos sobre el Progreso que se fueron fraguando en occidente a partir de aquellos siglos.

Asistimos a la resurgencia del deseo de los investigadores en ciencias sociales de indagar más profundamente en los planos no tangibles de la realidad, donde, en primer lugar, se encuentran las emociones. La tendencia de algunas visiones literarias e históricas es integrar la subjetividad como objeto de estudio, y las emociones despiertan cada vez más interés en ámbitos académicos. Postestructuralistas como Foucault ya las habían propuesto como campos de estudio de los años 1970 y 1980. En apenas el último lustro han aparecido investigaciones significativas en español sobre la historia de las emociones (Gordillo León et al.: 2020), o se celebran congresos donde éstas son el tema tratado en transversalidad desde especialidades de larga trayectoria. Por ejemplo, la sociedad francesa de hispanistas PILAR (Presse, Imprimés à l'Aire Romane), avalista científica del proyecto Claroscuros, ha ido actualizándose en nuevas temáticas, metodologías y objetos de estudio. Desde su fundación, esta asociación científica ha promovido los estudios sobre la historia de la edición, de la publicación, de la imprenta, de los medios de comunicación tradicionales y de los nuevos entornos digitales en España y los países hispánicos. Su último congreso del día 19 de octubre de 2024, celebrado en el colegio de España en París, se ha dedicado a las emociones y los medios de comunicación²³.

Y yo me pregunto, ¿no pertenecen a la intangibilidad las percepciones de nuestro espíritu o de nuestro inconsciente, como ustedes prefieran llamarlo? En el estado actual del conocimiento, estas percepciones son descartadas por la ciencia actual, que en su materialismo no acepta siquiera que nos acerquemos a ellas o las mencionemos. Los investigadores de las ciencias sociales tenemos vetado este campo. Todo lo que no pasa por la razón pura, todo lo que resulta invisible a nuestros sentidos más inmediatos, aquéllos mediante los que nos relacionamos con la materia del mundo físico, debe ser descartado por entero, incluso nombrarlo es considerado casi una afrenta. Igualmente ocurre con todo pensamiento que no sea construido desde la razón pura, aquella a la que el viejo Kant criticó ya a finales del siglo XVIII, demostrando que todo era ilusión empezando por el tiempo y el espacio. Pero, si fuéramos sinceros y totalmente honestos, no obviaríamos que ni todas las percepciones se producen desde los sentidos corrientes (vista, oído, olfato, gusto y tacto), ni todas nuestras ideas y certezas pertenecen al ámbito de la razón pura, reducida hoy en día, aún más que en tiempos del filósofo, a la lógica más estricta, descarnada, ciega y sorda cuando menos.

²³ Enlace al programa de la Jornada de Estudios de PILAR 2024, celebrada en el Colegio de España de la Cité internationale universitaire de París (CiuP): "Las emociones y los medios de comunicación". Disponible en: <http://www.pilar.fr/2024/01/12/convocatoria-de-propuestas-appel-a-communication-jornada-de-estudios-de-pilar-2024/> [última consulta 06/10/2024]

Tampoco soy filósofa ni lo pretendo, pero no puedo comulgar, por más que lo intente, con este descarte de realidad que nos aleja de una cognición completa del ser humano. ¿No cometemos un sesgo imperdonable cuando estamos negando todos los sentidos interiores que nos hacen verdaderamente humanos y otorgan un verdadero propósito a nuestras existencias? Según mi entendimiento, precisamente la anomalía estaría en aquellos que no poseen la capacidad de sentir ni de percibir los intangibles. ¿No son verdaderamente los anómalos aquellos que no pueden percibir ni sentir ni escuchar su voz interior? ¿No recibimos frecuentemente, o al menos varias veces a lo largo de nuestra vida, alguna epifanía, algún destello que nos ilumina dimensiones intangibles? Pero no hay que hablar de ello, no hay que escribir sobre ello, es anatema en los ámbitos de la llamada ciencia y de la academia, reductos de negación. Yo no puedo negar estos procesos ni, sobre todo, engañarme a mí misma, aunque corra el riesgo de excomunión, reprobación o condena. He realizado este trabajo a sabiendas de mi ignorancia, bajo una premisa de total sinceridad. Lo que no puedo explicar lo dejo escrito para cuando lleguen tiempos mejores, tal vez en un futuro que, en el mejor de los casos, no se presente tan catastrofista como lo solemos imaginar.

1.5. Disolución y re-creación de los géneros audiovisuales, escénicos y literarios

Hablar de representaciones en nuestros días, bajo cualquier formato, material o inmaterial, es un laberinto. La dificultad sistémica principal fue que los Estudios Culturales eran novedosos en su abordaje y posibilidades de clasificación en los marcos pedagógicas y líneas de investigación al uso en la Universidad de Málaga, ciudad matriz que ha acogido y financiado el proyecto. La dificultad coyuntural fue que estábamos descubriendo sobre la marcha la célebre disciplina –o (a-/anti-) disciplina, como algunos la llaman–, de los Estudios culturales, sobre todo en su parte metodológica e historiográfica. Tal vez los más desarrollados de los estudios sobre la transmedialidad de los géneros en la actualidad tratan de literatura y cine (Pérez, Sánchez, 2015²⁴).

A su vez, el teatro y el cine, y en ocasiones la danza, en todas sus vertientes, se han visto profundamente afectados por las nuevas tecnologías. En Claroscuros trabajamos sobre bases empíricas, escuchando de primera mano a los artistas que colaboraron con nosotros acerca de sus propias experiencias, éxitos y dificultades creativas en los nuevos propósitos de la hibridación de géneros y comercialización y difusión de sus obras artísticas en el tiempo presente. Por ejemplo, la dramaturga y directora de escena Beatriz Cabur, colaboradora de Claroscuros, comenzó a tantear en el teatro digital, teniendo que aprender y crear sobre la marcha ante la

²⁴ En este artículo, los autores mencionan el trabajo de nuestra colaboradora Beatriz Cabur en su aproximación al recurso de la telepresencia en la representación escénica (p. 22), como también puede hallarse en él una amplia revisión de la bibliografía científica sobre literatura y nuevas tecnologías centrada en nuevos géneros narrativos, como la novelización de películas, la blogonovela o la poesía digital. No tratándose de entrar aquí en estudios exhaustivos sobre todo ello, dejo tan solo algunas referencias como ejemplo en este texto.

paralización de casi dos años que les impuso la pandemia a ella y sus actores. El resultado de realizar teatro a distancia, valiéndose de los medios digitales básicos que esta artista tenía a mano, generó espontáneamente el nuevo género. Cabur se incorporó a Claroscuros aportando su presencia en los debates y reuniones entre artistas e investigadores en nuestro congreso de diciembre de 2023, y un taller teórico y práctico sobre teatro digital en nuestro laboratorio “Dramaturgo Miguel Romero Esteo”, financiando prácticamente con sus propios medios sus enseñanzas y experiencia y su propio desplazamiento a Málaga desde Florencia, ciudad en la que habita actualmente²⁵.

Estas cuestiones no han pasado desapercibidas a la academia, que revisa la discusión, el diálogo e hibridación de géneros en este cambio de paradigma hacia la multisensorialidad y la fragmentación del yo, y la simultaneidad no-lineal que introduce al espectador en la interacción entre su propio espacio físico y el espacio virtual que propone la obra de arte (Bellomi, 2016²⁶). Las mutaciones que las artes escénicas están constatando, vuelven a interpelar a los investigadores acerca del tradicional debate sobre los espacios de las representaciones y las escenografías, apareciendo estas últimas en nuevas experimentaciones como arte autónomo en una conjunción entre la museografía y la arquitectura, creándose un tipo de teatro donde los actores pueden llegar a desaparecer. Así pues, la investigación vuelve a revisitar la participación del arte mayor de la arquitectura en su dificultad para exonerarla del resto de manifestaciones escénicas, cuestión nada baladí iniciada a mediados del siglo XVIII e incumbe a todas las artes performativas (Bianchi, 2016; Vanhaesebrouck, Wouters, 2018).

El laberinto se complica cuando incorporamos a la producción del conocimiento y del hecho artístico las estructuras burocráticas, administrativas, académicas y comerciales que ésta sea capaz de alcanzar (o no) de convertirse en realidad tangible, aunque ello no garantice que dicha producción llegue a su recepción pública, a visibilizarse o impregnar la mentalidad colectiva. Se afirma que las nuevas producciones vinculadas a las plataformas de *streaming* o distribución de pago están potenciando en las últimas décadas la hibridación entre formatos y géneros audiovisuales, aunque este movimiento no es solo producto de estímulos crematísticos para los negocios. Parece ser que el público general se interesa poco, y cada vez menos, por las estructuras en las que se presentan las obras, y atiende principalmente a la historia narrada. Por otro lado, los artistas también experimentan con trasvases entre diferentes formatos y, al tiempo que se adaptan a las nuevas formas de distribución y exigencias del mercado, van generando cada vez más producciones independientes que satisfacen mejor sus necesidades creativas y sirven asimismo de dique a la injerencia de las empresas en sus obras. Significativos autores de teatro y cine, que han colaborado con el proyecto

²⁵ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Beatriz Cabur: el Teatro Digital, teoría y taller práctico: https://youtu.be/GhrclX4F9_c [última consulta 06/06/2025]

²⁶ En este artículo, la autora también menciona a nuestra dramaturga Beatriz Cabur en las páginas 58 y 59, como pionera experimentadora de la telepresencia y las metamorfosis actuales del teatro.

Claroscuros nos han explicado cómo decidieron poner en marcha sus propias empresas debido a las actuales circunstancias del mercado, pero no solo eso.

Por su parte, Ramón Salazar, formado en dirección escénica y cinematografía en España, a partir de la aparición de las plataformas de *streaming*, decidió poner en marcha su propia productora para eludir los dictámenes cada vez más extensos de los comités de dirección de dichas plataformas. Según Ramón, el poder de estas grandes compañías de distribución somete a los artistas a intervenciones cada vez más invasivas en las creaciones a riesgo de la invisibilización total de las obras que no formen parte de sus repertorios. En algunos casos, los departamentos comerciales pretenden, en pro de una mayor rentabilidad futura del producto, imponer alteraciones al guión original, o a elementos que competen al artista, como personajes, escenarios, u otros de otra índole, pueden ser devastadoras, tanto para la moral del creador como para la calidad artística de las obras²⁷.

Otro debate interno, centrado en la danza, se centraba en la no inclusión de dicha disciplina entre las universitarias, lo que obliga a coreógrafos y bailarines que desean dedicarse a la investigación, adaptarse a veces de manera algo forzosa en las Ciencias de la Comunicación o incluso la Filosofía para realizar sus tesis doctorales, que por otro lado, cada vez se exigen más a estos docentes. Si bien es cierto que los responsables del conservatorio Ángel Pericet de Málaga, del que la profesora Serrano forma parte de su equipo de responsables, parece que algo se ha movido en este sentido de incorporar la danza más formalmente en los marcos universitarios, ya que recientemente el rector Teo López, convocó a los directores de este conservatorio en señal de disposición a un acercamiento entre ambos centros²⁸. Ambas representaciones tuvieron lugar en el espacio abierto del hall de la Facultad nueva de Psicología y Logopedia de la Universidad de Málaga, en la ampliación del campus de Teatinos.

1.6. La ciencia como negocio multinacional

Tal vez, habría que empezar diciendo que en la actualidad los investigadores no percibimos ninguna remuneración económica concreta por la inmensa mayoría del trabajo que realizamos. Generalmente, los congresos científicos financian los gastos de traslado y alojamiento para la intervención de académicos relevantes, pero sus contribuciones (ponencias o conferencias plenarias) suelen ser a título gratuito la mayoría de las veces. El resto de los investigadores (que solemos presentar comunicaciones o pósters) solemos tener un presupuesto anual asignado para gastos de investigación, que se distribuye según el criterio de cada universidad, bien por cantidades, bien por finalidad. Por ejemplo, en el II Plan Propio de la Universidad de Málaga, el mismo que financió el proyecto Claroscuros, hasta

²⁷ Conversación privada entre el cineasta Ramón Salazar y Deborah González, IP responsable del proyecto.

²⁸ La noticia está disponible en la página de Facebook de la Uma, ver: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1178794387314335&id=100055513541626&rdi=d=4Ub5L9F3Fh6MbeAm [última consulta 31/05/2025]

la caída presupuestaria que afronta el nuevo equipo de gobierno del rector Teo López, se contemplaba el derecho de todos los investigadores a la financiación por la asistencia a dos congresos anuales y una estancia internacional o nacional en otra universidad de un máximo de tres meses. También ciertos proyectos de investigación con financiación de distinta procedencia, generalmente de planes de I+D+i estatales o europeos, con altos grados de concurrencia competitiva para su concesión, pueden llegar a financiar trasladados de investigadores o publicaciones. Creo que con los actuales problemas financieros de la Universidad de Málaga se han reducido estas ayudas.

Creo que fue en 1985 cuando irrumpió en España la multimillonaria Web of Science, plataforma de la empresa Clarivate Analytics, multinacional estadounidense (como no podía ser de otra manera). Esta gigantesca base de datos bibliográfica y de patentes, acumula una cifra astronómica de revistas que son consideradas el suministro del rigor científico. El número de publicaciones que un investigador puede llegar a alcanzar en revistas indexadas en esta base de datos suelen determinar el valor de su currículum y su prestigio académico, y para los jóvenes investigadores son garantía de poder alcanzar un puesto de trabajo fijo en una universidad o centro de investigación²⁹. Tener varias publicaciones en Web of Sciences se considera mérito preferente en el currículum académico. No se puntuá la calidad de tus artículos, ni sabemos siquiera si alguien, aparte de los evaluadores, los haya leído. El único criterio de calidad de nuestra producción es el ranking y la puntuación que se le reconoce a la revista donde sea publicado.

No es de extrañar que una de las funciones principales de los académicos que dirigen revistas sea conseguir la indexación de la suya en ésta o en otras bases bibliográficas con similar sistema y rankings, Scopus o Jstor por ejemplo. La mayoría de las revistas de mayor ranking son estadounidenses o publican solo en inglés, y solo una mínima parte de las revistas españolas consigue entrar en este parnaso de las revistas científicas de excelencia, y en algunos casos también publican en inglés. Entrando sin filiación institucional desde Google, para la consulta de un simple artículo se le solicitan al usuario unos 20 ó 30 euros. Un profesional de la investigación debe consultar una cantidad ingente de trabajos, de los cuales tal vez no va a utilizarlos todos, y el pago por ello no es viable. Entonces, son las universidades las que se suscriben y sufragan a estas grandes bases de datos para que sus investigadores tengan acceso a ellas. Y estas suscripciones se hacen por cada universidad, y no directamente por el global de las universidades, públicas o privadas, de un país, por ejemplo, o de una región. El negocio es redondo: la multinacional cobra a los investigadores para publicar y a las instituciones para distribuir.

Sin embargo, en España, sobre todo en el caso de las ciencias sociales y humanas, la financiación pública es casi total, al menos, seguro, en lo que atañe a las

²⁹ Para la elaboración de este párrafo en una narrativa comprensible y de fácil comprensión para cualquiera, estoy utilizando datos generales que recojo de diversos artículos de internet el día 11 de mayo de 2025.

Humanidades y las Ciencias Sociales. Yo no conozco, ni personalmente ni de oídas, empresas privadas que contraten historiadores o estudiosos de la literatura, por ejemplo, y los dediquen a investigación fundamental³⁰. El año pasado, 2024, el sector público del Estado Español destinó a Investigación, Innovación y Digitalización (I+D+I+d) la mayor cifra de la historia, 13.606 millones de euros³¹. Es decir, la mayoría de los Estados europeos sostienen las estructuras de producción científica en su mayor parte con recursos públicos, con fuerte gravamen de las arcas del país. A pesar de ello, las estructuras estatales se someten a este tipo de negocio abusivo de las multinacionales privadas sobre la ciencia, principalmente estadounidenses, que son las que obtienen pingües beneficios³². O sea, en pocas palabras, el gasto para producir ciencia es público y el beneficio privado. Claro que existen muchas otras bases de datos y bibliografía de acceso abierto, y casi cada universidad mantiene numerosas revistas científicas además, pero no suelen llegar a los índices de indexación que garantizan al investigador que su puntuación y su impacto sean baremados con garantía de éxito.

A partir de 2018, algunas tímidas voces empezaron a manifestarse a lo largo del mundo y a poner de relieve este leonino sistema. Poco a poco, en los últimos años serios tratados al respecto se han publicado desde múltiples disciplinas, principalmente promovidos por historiadores, filósofos y documentalistas, que han logrado remover a la opinión pública y a las autoridades institucionales a nivel internacional, nacional, regional, etc., tanto con artículos de divulgación como académicos. Se reflexiona también sobre algunas desviaciones de la ciencia abierta y sobre el problema sin resolver de los resultados de la ciencia financiada con fondos privados, nada desdeñables en disciplinas como la Farmacéutica, por ejemplo, y otras diatribas éticas y comerciales, pues nuevos modelos de negocio parecen derivar de los sistemas de ciencia abierta³³.

³⁰ En las especialidades comercializables, como la Farmacia, o la Biología molecular, o la Ingeniería informática, las universidades públicas o centros de investigación públicos dotan las infraestructuras, aunque las multinacionales financian los proyectos de investigación y deciden las líneas que deben seguir las pedagogías en grados y másteres pues serán ellas los futuros empleadores de los estudiantes. El resultado es que a base de que las universidades se dejen subvencionar por las multinacionales como IBM, ha propiciado su desmesurada injerencia en una gran parte de los planes de estudios impartidos.

³¹ DOMÍNGUEZ, Nuño. El Estado alcanza un nivel de gasto histórico en investigación: 13.600 millones de euros. *El País.com* (5 de mayo de 2025). Disponible en: <https://elpais.com/ciencia/2025-05-05/el-estado-alcanza-un-nivel-de-gasto-historico-en-investigacion-13600-millones-de-euros.html> [última consulta 12 mayo 2025]

³² En las páginas oficiales sobre ciencia, como el FECYT, las bases de datos Web of Sciences y Scopus son incluidas en el apartado de productos contratados. Ver: MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES. GOBIERNO DE ESPAÑA. Disponible en: <https://www.recursoscientificos.fecyt.es/licencias/productos-contratados/wos> [última consulta 12-05-2025]. Yo no he podido averiguar para transmitirles aquí cuál es el precio de la suscripción por universidad a Web of Sciences, aunque supongo que el dato estará disponible indagando en mayor profundidad de la que yo puedo dedicar aquí a estas notas.

³³ A nivel de divulgación y periodismo científicos se han editado numerosos textos. Ver por ejemplo Dorta-González, 2020. En marcos académicos véanse por ejemplo, Abadal, 2021, ó Fernández Pinte, 2023.

2. Laboratorios Claroscuros que este libro entraña

En esta primera edición del proyecto Claroscuros se han tocado una cantidad ingente de temáticas y sujetos de estudio. Algunos tradicionales y claros en su jerarquización académica, como la literatura, el teatro, el cine, la danza, la música, el urbanismo, o el show televisivo, han materializado su forma porosa y han conquistado los márgenes y la intercomunicación y el traspase íntimo entre sí. Otros han quedado en el ámbito de lo no revelado y han decidido seguir en un espacio de oscuridad que necesitan las semillas en la tierra húmeda para germinar. Estoy segura de que la lectora o el lector atentos podrán comprobar que los experimentos del proyecto que les escribo en este capítulo, así como los estudios terminados de nuestros miembros y colaboradores en este libro, son difíciles de circunscribir en una sola disciplina. Mi querida maestra de Historia Moderna, Maribel (María Isabel) Pérez de Colosía, hace tiempo ya desaparecida y muy añorada, fue quien me introdujo en la investigación en fuentes archivísticas, y siempre decía que había que dejar hablar a las fuentes, antes que enmarcarlas a priori en una estructura que pudiera ser no correspondiese a lo que ellas quisieran decir y mostrarnos. ¿Por qué entonces resulta tan difícil dejar hablar a nuestras fuentes contemporáneas, aunque se presenten en otro formato distinto al documento escrito? En cuanto a lo profesional, pasar por los márgenes de la Academia, es asumir correr el riesgo del no reconocimiento, decidir ser una *outsider* y trabajar y crecer sin demasiadas perspectivas claras de éxito profesional futuro. Sin embargo, puedo ver desde lejos algunos brotes tímidos, y discretos de las ideas que vertimos mis compañeros y yo, que nos batimos contra los diques de contención del tradicionalismo de nuestras disciplinas que nos molestaban para nuestra expansión. No sabemos si habrá una segunda edición de Claroscuros, donde podamos traer a la luz nuevos brotes, pero aun así, el mensaje está lanzado y ha sido recibido.

Al principio del proyecto, cuando estábamos formulando los ejes y temáticas donde nos moveríamos y la dinámica del mismo, no era yo tan consciente de las dificultades que iba a acarrear la cantidad de materias que queríamos tratar; ni en fondo ni en forma. Solo era consciente de que necesitábamos trabajar en la intercomunicación de todas ellas. Claroscuros debía funcionar como un ser vivo, como una persona real, que bebe de todas las manifestaciones de la cultura, sin compartmentar, solo absorbiendo lo recibido y reelaborándolo en un sumun conjunto. En la dinámica del proyecto estaba prevista una autonomía total de los laboratorios, pero en la práctica, la carga de trabajo que esta autonomía merecía abrumó a los coordinadores y al equipo de dirección de base, y solo se dio parcialmente. Tanto la experiencia como los resultados han sido, no obstante satisfactorios, y creo que han dejado huella en todos nosotros, abriendo nuestras perspectivas y estimulando nuestra creatividad, como intelectuales y como artistas, o ambas cosas a la vez.

En los epígrafes que siguen, voy a centrarme en los temas y participantes que trabajaron a lo largo del proyecto, propusieron temáticas y metodologías, pero sobre todo, haré hincapié en lo que investigamos pero no podemos ofrecerles ahora en textos más concretos que mi redacción presente. Pero hubo más, mucho más, en el trabajo de más de dos años que desempeñó nuestro equipo de artistas e investigadores en estos laboratorios, pero creo que, como muestra, lo que ya he dicho es suficiente. Si todos los participantes hubiesen aportado capítulos escritos las investigaciones y las metodologías que trajeron, creo que para estos laboratorios hubiéramos necesitado dos o tres libros más, y yo no hubiera podido terminar estas ediciones hasta mediados de siglo. Tengo la satisfacción de que ahora, casi un año después de concluido oficialmente el proyecto, algunos colegas valoran con sincero aprecio lo que significó Claroscuros, y los caminos que abrimos en la Universidad de Málaga.

Unas veces con disimulo y otras más descaradamente, me llegan noticias de que todo estuvo bien, que el esfuerzo produjo sus frutos, aunque sean otros quienes los recojan. Por ejemplo, hace poco menos de una semana he visto pasar la noticia en el perfil de facebook de mi querida universidad de origen, esa que me ha quitado la cuenta institucional y ahora amenaza con eliminar también mi dirección de correo electrónico... Decía que me llegó la noticia de que expertos del Instituto Andaluz Interuniversitario de Criminología de la Universidad de Málaga, se han lanzado a estudiar la turistificación de nuestra capital³⁴. Eso me alegra por dos razones. La primera es que cuando creamos nuestro laboratorio “Geografías y márgenes” sobre turistificación y gentrificación, ningún área, incluida la Geografía, había identificado, investigado ni difundido este sujeto de estudio de forma aislada, lo cual resulta tan paradójico como increíble en una provincia como ésta, cuna del turismo en España. Y la segunda razón de mi contento es que, aunque no tengo remota idea de quiénes son estos colegas de criminología, me alegra mucho que se hayan lanzado a abordar el tema, ignorando a priori las críticas que seguro van a recibir por meterse en zapatos ajenos y camisas de once varas, porque de seguro habrán encontrado buenas conexiones entre la turistificación y el crimen, como nosotros las encontramos entre aquella y el arte y la arquitectura. De ello hablaremos en el próximo volumen de esta trilogía.

2.1. “Maestra Lola Ramos”. Mujeres, feminismos y otros tabúes

Mi relación particular con el género es un amor-odio como mi tipo de apego profunda e inestablemente desorganizado. Aprecio la labor teórica de una parte importante de las autoras e investigadoras que se han dedicado al género y al feminismo, pues sin su trabajo de abstracción, sin su búsqueda fatigante de perspectivas exentas y enfoques desencajados del lugar común y del mundanal androcentrismo, no nos hubiera sido posible siquiera hoy en día imaginar otro

³⁴ Les pongo aquí el enlace al vídeo de youtube en uno de los canales institucionales de la UMA. UMADivulga. Centríficando / La turistificación de la ciudad de Málaga. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YLbUqqi5X6I> [última consulta 19 de mayo de 2025]

mundo, otro pensamiento, otros ideogramas donde existamos las mujeres, no de manera colateral, sino total. Al menos hemos podido imaginarlo. Sinceramente creo que en el último medio siglo han realizado un esfuerzo ímprobo y necesario. Pero en el fondo de mi alma no termino de identificarme ni de meterme a fondo en estudios de género aislados del resto de las cosas. En un principio se planteó que no habría un laboratorio de género propiamente dicho, sino que el género estaría presente en todos los laboratorios de manera transversal. Pero dicho laboratorio de género surgió espontáneamente, ya que algunas investigadoras propusieron temas concretos sobre el mismo. Estuvo dedicado a nuestra catedrática María Dolores Ramos Palomo, quien es un ejemplo destacado de entre las primeras pioneras que abrieron el campo de los estudios sobre las mujeres en España, habiendo iniciado sus pesquisas entre mediados de los años 1970 y principios de la década de 1980.

Algunas intersecciones temáticas y propuestas de estudio que se elaboraron expresamente para el proyecto Claroscuros estuvieron justo en la intersección entre los laboratorios “Cine y Caleidoscopía” y “Maestra Lola Ramos”. Por ejemplo, otra mentora del equipo, catedrática de la Universidad de Alabama (Estados Unidos), Ana Corbalán, aportó varias ideas para el estudio y la reivindicación de la transexualidad en películas y series de ficción. Su objetivo como investigadora era la visibilización en España de las personas trans y LGTBI, pues dicho colectivo experimenta más discriminación que otros grupos en todos los ámbitos culturales y sociales y, según sus pesquisas previas, estas personas están infrarrepresentadas en el cine y la televisión, por lo que plantean la urgencia de aumentar su protagonismo con la conformación de un espacio inclusivo en el cine y la televisión. En la misma intersección intermodal entre el cine y el feminismo, la joven doctora de la Universidad de Málaga Elena María Cantueso Urbano se propuso investigar sobre las prostitutas reales y de ficción, indagando en las dicotomías de la representación de la mujer marginal y la representación de la prostitución en el cine y en la realidad. Lamentablemente, esta investigadora salió de la universidad para trabajar en la empresa privada en aquellos momentos y esta circunstancia la alejó del proyecto, pues no podía compaginar su nuevo trabajo con la investigación.

Otro tema que nosotras considerábamos más femenino que general y por ello se trabajó en este laboratorio fue la gastronomía. Y que la comida está indefectiblemente asociada a la sociedad, y por ende al poder, es algo que no necesita refrendar mucho consenso, y en este sentido queda clara también desde el punto de la politización. Aunque el tema culinario ha sido uno de los que hemos tratado solo oficiosamente, no hemos llegado a abarcar para presentar resultados concretos de investigación sobre ello en esta primera edición del proyecto. Sin embargo, la idea de la comida es línea de estudio de varios de nuestros miembros fundadores y mentores, tales como Bill Nichols, Rosi H. Song, Diana Castilleja y Lola Fernández Poyatos, quienes cuentan con publicaciones y son autores de secuencias pedagógicas universitarias muy interesantes sobre este sujeto, que también despierta el interés de otros muchos de nosotros. En la primera edición de Claroscuros en Málaga, tratamos el tema de manera práctica, organizando dos almuerzos en chiringuito a pie de playa, ofreciendo comida y bebida a los más de

sesenta participantes del congreso que organizamos en diciembre de 2023, y preparando una paella al estilo de siempre con hornillo de butano al aire libre, en el jardín del Contenedor Cultural del Vicerrectorado de Cultura en uno de nuestros laboratorios presenciales sobre el flamenco fusión, siendo Tecla Lumbreras vicerrectora, como ya conté en el libro anterior.

Este laboratorio “Maestra Lola Ramos”, es uno de los que ha generado mayor cantidad de textos escritos finalmente para esta obra colectiva, aunque se plantearon otros temas muy interesantes que enriquecieron las ya amplias temáticas que tratamos. Por ejemplo, el profesor Jorge Pérez, de la Universidad de Texas (Austin), propuso uno interesantísimo y que suponía una excepción a la elaboración realizada por las mujeres del proyecto, investigadoras y artistas. En realidad la temática que planteaba este profesor, quien participó en casi todas las reuniones telemáticas del primer tramo del proyecto, aportando su mentoría como experto en Estudios Culturales. Su propuesta podría haberse incardinado igualmente en el laboratorio “Cine y Caleidoscopías”, pero nos pareció más interesante incluirla en el género por el contraste que aportaba al resto de las pesquisas. Se trataba de una incursión en las masculinidades, tomando como eje las representaciones de sujetos masculinos en ropa interior en el cine español, el humor y las representaciones de lo ‘sexy’ masculino. A través de estos sujetos culturales del cine como medio masivo de representación social, Jorge Pérez analizaba cómo la evolución de las representaciones producidas responde a profundos cambios sociales de las dinámicas de la masculinidad ibéricas, los roles de género y el desarrollo de patrones de conducta sexual. Desde los bóxers del “landismo”. Pérez se proponía llegar hasta la erotización del cuerpo masculino en el cine contemporáneo, con los personajes encarnados por actores como Antonio Banderas y Javier Bardem, hasta la exhibición ‘descarada’ de otros actores más jóvenes en la actualidad, como Miguel Ángel Silvestre, Álex González y Manu Ríos.

Y, efectivamente, como bien habrán percibido ustedes, sin querer y por pura coincidencia, estábamos tratando las temáticas de los feminismos, la transexualidad y las masculinidades, pero no hemos trabajado como temática definida y diferenciada el lesbianismo, tan importante en las reivindicaciones de género en este siglo (Zeller, 2018). Simplemente, creo que la mayor parte de mujeres del proyecto estábamos definidas o nos considerábamos como heterosexuales, así que fue en nuestros temas de interés en los que nos centramos. En nuestro equipo, el único varón transexual en transición que teníamos no centraba su objeto de estudio en temáticas de género. Así, a lo máximo que hemos llegado en producción escrita, en esta edición de Claroscuros, sobre preferencias por el mismo sexo (femenino o masculino) ha sido la reflexión mía sobre la Teoría Queer que les dejo en uno de los últimos capítulos de este libro, parcial y entrelazada con otros temas. En revancha, quiera esta mención hacer recordatorio del amplio colectivo de investigadoras lesbianas y a su labor académica en pro de la igualdad de las mujeres en su amplio espectro, aunque no creo que debamos llegar a disculparnos por la ausencia, ya que tampoco las mujeres heterosexuales estamos muy visibilizadas en sus escritos y sus discursos, sino más bien lo

contrario. Con todo respeto, a veces me da la impresión de que pudiera ser que se proyecta la imagen de nosotras de dinosaurios sexuales y mojigatas sometidas, hasta el punto de extralimitarse a veces en algún punto nuestras amigas lesbianas con sus arengas contra nuestro binarismo pasado de moda. Qué le vamos a hacer, si el gusto sexual se elige o no, también es nuestro problema si nos siguen gustando los hombres. Sabemos nosotras de sobra que la mayoría de ellos no se merecen esta prebenda ni mucho menos la de que les prodigemos nuestro amor, pero ahí estamos, en la lucha de la elevación de las conciencias femeninas y masculinas, por si en algún momento de la Historia las fuerzas y las inercias se equilibran y no tengamos que vivir más en una guerra de los sexos³⁵.

2.2. “Dramaturgo Miguel Romero Esteo”. Literatura, artes escénicas, danza y teatro

El laboratorio “Dramaturgo Romero Esteo” fue concebido como homenaje al profesor de Literatura de la Universidad de Málaga ya desaparecido, escritor e intelectual sobradamente reconocido entre la francofonía pero cuyo prestigio en España ha debido esperar varias décadas después de su muerte. Fue mi profesor de Historia de la literatura cuando yo comencé mis estudios universitarios, durante el año 1993. En una clase práctica, Miguel Romero nos llevó de excursión al centro de la ciudad y nos enseñó dónde estaban los corralones históricos y plazas del teatro del Siglo de Oro que aún quedaban en pie en la ciudad o los solares de entre ellos donde se habían levantado otros edificios. Aquella asignatura me pilló ya embarazada de mi primer hijo, motivo debido al que no pude completarla. Unos tres o cuatro años más tarde me enrolé puntualmente con la compañía municipal del Área de Cultura de Alhaurín de la Torre, dirigida entonces por Paco Martín Donaire en la representación de la obra del dramaturgo, *El barco de papel*, en el rol de sirena del coro. Ya estaba yo viviendo en Francia cuando recibí la noticia del fallecimiento del maestro, en 2018.

Cuando llegué a Málaga con el proyecto Claroscuros de jóvenes investigadores, indagué sobre qué había sido del resto de la carrera de aquel *sui generi* profesor, y alguien me indicó que quien mejor podría informarme sería su director de tesis, Enrique Baena Peña, director a su vez del Departamento de Filología Española, Italiana, Románica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Ciencias y Técnicas Historiográficas. Este eminente y querido profesor nos fue haciendo sus discípulos a todos los que pasamos por sus manos y por el proyecto Claroscuros, dándonos lo mejor de sus extensos conocimientos sobre los legados y la actualidad de las letras y de su historia (Baena, 2024a, 2024b). Con Cristian Troisi, nos dejó grabado un vídeo con importantes reflexiones sobre la función de la literatura en el

³⁵ Con más pretensión de liberación humorística que académica, grabé un par de vídeos (fatal de maquillaje) para nuestro canal. Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. 2/2 Género, feminismo y negación del machismo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3P9DXR85JuU> [última consulta 21 de mayo de 2025]

conjunto más amplio de la cultura universal³⁶. Don Enrique, quien se convertiría en uno de los sostenes fundamentales del proyecto, me puso a su vez en contacto con Rafael Torán, presidente de la Asociación Romero Esteo. Gracias al apoyo de Enrique y a la generosidad y contribuciones incondicionales de Rafael Torán, este laboratorio fue especialmente prolífico. Rafa Torán llevó a cabo un maravilloso experimento escénico con la participación de los alumnos de los Talleres de Poesía y Teatro del Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga, quienes produjeron un recital con la poesía de Miguel Romero Esteo; donde también participó nuestro joven investigador Francisco Rodríguez Sánchez³⁷.

Cristina Navas Romero, profesora sustituta interina en contrato indefinido en la facultad de Ciencias de la Comunicación, y Pablo Díaz Morilla, profesor asociado de la UMA y responsable de grados en aquel momento de la escuela superior EADE (Enseñanzas Artísticas Superiores en Diseño (Diseño de Interiores y Diseño de Producto), adscrita a la Junta de Andalucía, se hicieron cargo de dicho laboratorio como co-coordinadores del mismo. Pablo Díaz Morilla es uno de los dramaturgos malagueños actuales de mayor prestigio que tenemos, además de trabajador incansable. En el nivel artístico ha obtenido varios premios importantes, como el Premio Buero Vallejo de la ciudad de Guadalajara en 2021, por su obra *Queen on the road* entre otros abundantes galardones. Pablo nos facilitó sus investigaciones, vertidas en su tesis doctoral, sobre la aplicación de las denominadas ‘nuevas formas publicitarias’ (Méndiz Noguero, 2000) o ‘formas de comunicación híbridas’ (Balasubramanian, 1994) en la cultura popular, específicamente en el campo más residual del teatro. Como marco teórico a estas hibridaciones fuimos conociendo cómo estos modos de comunicación y la generación y traslación a los públicos de las imágenes de marca de las empresas, están plenamente consolidados hoy en día en formatos como el audiovisual o el radiofónico, incluso dentro de los campos relativamente novedosos como los videoclips o los videojuegos (Victoria Mas, 2005; Marques Cuadra, Sedeño Valdellós, 2017, Martí Parreño, 2010).

Durante la gestación del laboratorio, en julio de 2022, Cristina y yo asistimos juntas al curso de verano que impartió Rafael Torán, “Romero Esteo disidente”, que yo me encargué de grabar en vídeo con la cámara que habíamos adquirido con la financiación del proyecto³⁸. Allí fichamos a Serrano Aguilar, ‘doctorante’ en la complutense de Madrid con una tesis sobre nuestro autor, que finalmente defendió en abril del año pasado, 2024 (Serrano, 2024). Serrano participaba en el coloquio teórico inicial del curso como joven especialista en la figura de nuestro dramaturgo

³⁶ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Baena & Troisi: Evolución del canon literario, génesis de la cultura y civilización digital. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q5WgxQf9W-w> [última consulta 22 de mayo de 2025]

³⁷ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. 2/2 Juego híbrido escénico. Recital de la poesía de Miguel Romero Esteo. Talleres UMA y Rafael Torán. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=U_BuKdfvsho [última consulta 31/05/2025]

³⁸ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. “Introducción a Miguel Romero Esteo”. Curso “Romero Esteo, disidente”. Ateneo de Málaga. 12/07/23. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P7Szji5uxAI> [última consulta 20 de mayo de 2025]

y participó desde Madrid en todas las reuniones telemáticas grabadas en vídeo de nuestro laboratorio “Dramaturgo Miguel Romero Esteo” y produjo uno de ellos, dedicado a la joven creadora y dramaturga Mélanie Werder Avilés, premiada una varias veces en su corta trayectoria, a quien invitó y entrevistó³⁹.

En aquel mismo curso de verano me reencontré asimismo con Asun Ayllón, actriz malagueña a la que yo había conocido alrededor de los años 2011 ó 2012 en varias sesiones de terapéuticas de constelaciones familiares, cuando esta técnica jungiana era toda una novedad, no solo en nuestra capital, sino, creo, en toda Europa. Asun Ayllón y su socia Vanessa López, creadoras del proyecto Territorio Expansivo, financiado por Diputación Provincial de Málaga sobre sus creaciones teatrales y participaciones en barriadas y distrito con el teatro como agente de mediación social. De ello obtuvimos una sesión en vídeo para el laboratorio, presentado y conducido por Pablo Díaz⁴⁰. Cristina Navas, por su parte, habiendo sostenido muy recientemente su tesis sobre la influencia del *Théâtre Libre* de André Antoine en marcos anglosajones, durante el recorrido del proyecto estuvo adaptando y ampliando sus conocimientos sobre la influencia el teatro moderno español de este estilo teatral, experimental y revolucionario a comienzos del siglo XX. Cristina ha trabajado con nosotros sobre varias compañías de origen catalán de aquella época, el ‘Teatre Independent’, fundada por Ignasi Iglesias, Jaume Brossa y Pere Colominas, y el ‘Teatre Intim’, empresa de Adrià Gual; ambas en Barcelona. En Madrid, Cristina se centraba en el ‘Teatro Eslava’ de Gregorio Martínez Sierra y en el ‘Teatro español de Madrid’, con Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif como figuras fundamentales. Batiéndose por conseguir un puesto de trabajo en la línea de la investigación y no en la de la docencia en la que la contrata la Universidad de Málaga, Cristina tuvo que optar finalmente por escribir sus resultados en inglés para publicarlos en otro lugar, ya que trabaja sobre la pedagogía de la filología inglesa. Es paradójico, pero comprensible, en relación con las temáticas sobre la estructura de la investigación que estamos tratando.

En cuanto a las aportaciones sobre literatura, no estaría bien pasar por alto la colaboración con el proyecto Claroscuros de Giovani Caprara, investigador del departamento de Enrique Baena, quien trabaja el género negro mediterráneo, sobre todo en la intersección de la literatura italiana y española. Otras varias comunicaciones interesantes sobre poesía contemporánea se expusieron en nuestro congreso por jóvenes investigadores de la Universidad de Málaga que no han llegado a presentar sus textos para publicación, el viernes 15 de diciembre de 2023, en la sesión 18 de nuestro congreso y que formaba parte del laboratorio “Dramaturgo Romero Esteo”, titulada “Poética del abismo... encantado”, presidida por las profesoras de literatura María Belén Molina Huete y Azucena López Cobo. En la sesión también participó la catedrática de danza Beatriz Serrano, quien sí publica

³⁹ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Mélanie Werder Avilés en el laboratorio Claroscuros “Romero Esteo”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aWeJNauUnw> [última consulta 22 de mayo 2025]

⁴⁰ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Asun Ayllón y Vanessa López, creadoras de Territorio Expansivo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UBLPLdpMwjk> [última consulta 21 de mayo de 2025]

su cuidadísimo y original texto en este volumen y dos jovencísimos talentos investigadores, Jesús Baena Criado y Francisco Rodríguez Sánchez, joven doctor y becario FPU, respectivamente. Ambos formaban parte del referido departamento de Filología y Literatura Comparada dirigido por el catedrático Enrique Baena. Estos jóvenes investigadores contribuyeron con las comunicaciones orales “Cosmovisiones poéticas en la contemporaneidad: Aproximaciones desde el concepto de la invención estética” y “Habitar el margen y transgredir la frontera. Reflexiones en torno a la poesía queer contemporánea”. El debate que se generó entre la profesora de danza y nuestros estudiosos de la literatura y la poesía, profesoras y discípulos, sirvió de contraste de ideas para todos, todas y ‘todes’⁴¹.

Con el objetivo de visibilizar dicho arte a la academia, nuestras artistas creadoras de danza, y colaboradoras de Claroscuros, Beatriz Serrano y Nieves Rosales, nos deleitaron con dos obras autogestionadas que generosamente exhibieron sin ánimo de lucro en nuestro congreso de diciembre de 2023. Beatriz Serrano, nos impresionó con una pieza de danza interpretada por sus alumnas de danza en el hall de la Facultad de Psicología y Pedagogía de la Universidad de Málaga, que fue el deleite de todos los asistentes. La coreografía de esta pieza es obra de Beatriz, quien la elaboró con alguna ayuda de uno de sus colegas, y la pieza de música usada de base es el tema de *technofolk* del compositor y performance Rodrigo Cuevas⁴². Por su parte, la dramaturga y directora de la compañía malagueña SilencioDanza, Nieves Rosales, amenizó el día de la inauguración de nuestro congreso internacional y festival con un fragmento de una de sus últimas creaciones, *Mujersilencio: crónica de la frontera*, basada en los exilios femeninos de la postguerra civil española⁴³. Esta artista, entre la danza clásica española y la danza contemporánea, también participó con una comunicación sobre el trabajo profesional como fundadora y directora de su propia compañía⁴⁴.

Sin embargo, no pudieron asistir al evento organizado por Claroscuros jóvenes y prometedores talentos de nuestra universidad, como Ángelo Néstore⁴⁵, también becario del Departamento de Traducción de nuestra universidad y “poeta cíborg pecador”, como se denomina a sí mismo. Ángelo es autor de un nutrida obra poética y director e intérprete de numerosos espectáculos a su joven edad. El joven

⁴¹ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Poética del abismo... encantado. Laboratorio Claroscuros “Dramaturgo Miguel Romero Esteo”. Disponible en: <https://youtu.be/8q4cj63vIYw> [última consulta 23 de mayo de 2025]

⁴² Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Pieza de danza “Xiringüelu”. Disponible en: <https://youtu.be/0fAWxfvarc0> [última consulta 23 de mayo de 2025]

⁴³ El fragmento de *Mujersilencio...*, puede verse en el vídeo de la inauguración de nuestro congreso-festival. Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. ¼ Inauguración I Congreso internacional y festival Claroscuros de Estudios Culturales UMA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vBrKAjMO1TM&t=6243s> [a partir de 1h44 minutos]

⁴⁴ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. 2/4 Conferencias apertura I Congreso Internacional y festival Claroscuros de Estudios Culturales UMA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3rD8t9ni3nE> [1h31 minutos]

⁴⁵ Ver: Ángelo Néstore en Instagram: <https://www.instagram.com/angelonestore/> ; y youtube: https://www.youtube.com/results?search_query=%C3%A1ngelo+n%C3%A9storer [última consulta 19 de mayo de 2025]

Néstore es un artista afamado ya en los jóvenes entornos artísticos *dragqueens* a nivel nacional. Néstor iba a intervenir como invitado especial en los debates, en razón de un trabajo que habían realizado para nosotros una pareja de maestrandos del mismo departamento de Literaturas Comparadas que dirige Enrique Baena, titulado “Aproximación a la poética queer de Ángelo Néstore: Cultura pop y poesía como forma de expresión identitaria”. Desafortunadamente, debido a restricciones de asistencia de estos jóvenes autores, que viajaban para intervenir en otro evento, y a la restricción mayor de que a mí me fue totalmente imposible cuadrarlos el único día de nuestro congreso que ellos estaban disponibles. Con gran sentimiento tuve que declararlos fuera de cupo. Igualmente, el poeta Ángelo Néstore coincidía en fechas con un compromiso artístico profesional en Melilla y finalmente no pudo asistir. De esta forma, la temática del travestismo artístico o *drag queen* quedó para otra ocasión, muy a mi pesar pues desde joven soy aficionada a este tipo de arte transformista y desde muy joven solía acudir a los bares y garitos gay del barrio de La Nogalera de Torremolinos y de la discoteca Passion de la Avenida Palma de Mallorca del mismo pueblo mío, como ya mencioné de pasada en mi libro sobre las divas del humor y la extravagancia, que no voy a volver a citar aquí. Sobre este tema volveré de nuevo en el tercer libro de la trilogía Claroscuros para completar los temas sobre la turistificación y el medio social festivo de la Costa del Sol, en el que nos criamos y educamos varios de los investigadores y artistas de nuestro equipo.

La escritora Ana Merino, colaboradora de Claroscuros que no quisiera dejar de mencionar aquí, acudió a nuestro congreso casi directamente llegada a Madrid desde Estados Unidos, donde había estado ejerciendo en varias universidades durante diez años, deleitándonos con una completa participación en sus dos líneas de trabajo, el cómic underground español y su propia obra poética⁴⁶. El perfil de esta autora e investigadora es uno de los que por anonomasia presenta una conjunción inexplicable a los ojos del método clásico. Sus investigaciones universitarias se radican en el cómic, pero su vida artística se centra en la poesía y la escritura de ficción, temas que trató en el encuentro presencial en el que participó, presentándonos su último poemario, *Los Pasos de la Cordura* (Merino, 2023), del que guardo un ejemplar entre mi archivo heurístico-emocional con el mismo cariño que ella me lo regaló y dedicó. Le he perdido un poco la pista a Ana en este último tiempo y no conozco la causa exacta de que no haya presentado un texto para estos libros, pero espero que se anime a participar en el último libro sorpresa que estamos preparando. De uno de los ensayos sobre cómic más conocidos de Ana Merino también guardo en casa un ejemplar, que compré por azar y curiosidad en el año 2011, cuando ni pensamiento tenía yo de que todo esto pudiera llegar a ocurrir, y que creo que es la primera edición de la publicación de su tesis doctoral (Merino, 2003; Merino 2023).

⁴⁶ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Ana Merino: el cómic underground español y su propia obra poética. Disponible en: <https://events.teams.microsoft.com/event/90d295e7-d1e6-4364-8abe-172364dda0a0@55a8600f-4ee6-4bb5-8f14-53589536b6df> [última consulta 06/06/2025]

Dos días después, en la jornada de cierre de nuestro Primer Congreso internacional y Festival Claroscuros, el viernes 15 de diciembre de 2023, también pudimos deleitarnos con la presencia y la poesía de la maestra Rosa Romojaro, quien nos regaló durante casi una hora como recitadora de su propia obra, dulce y delicada como ella⁴⁷. Esta poeta, narradora, teórica y crítica literaria, e investigadora andaluza, también ha realizado un largo recorrido en la docencia y la investigación desde sus comienzos como joven catedrática de instituto, hasta su obtención de una cátedra universitaria en Literatura en nuestra universidad. En junio de 2023, unos meses antes de la colaboración en Claroscuros que les comentó, fue galardonada con el Premio de las Letras Andaluzas Elio Antonio de Nebrija.

2.3. “Cine y Caleidoscopías”: Artes audiovisuales

En este laboratorio “Cine y Caleidoscopías” trabajaron intensamente numerosos miembros y colaboradores de Claroscuros, aunque no alcanzamos a grabar en vídeo las exploraciones que se realizaron. Las mentoras Philippa Page, de la Universidad de Newcastle y Cecilia Sousa, de Universidad de Nottingham, aportaron sus conocimientos sobre metodologías participativas y co-creativas de recepción cinematográfica. En concreto sus enseñanzas se centraron en la exploración de la interpretación de la realidad, la legitimidad social, la intersubjetividad construida y el análisis de los imaginarios visuales, temáticos, discursivos y afectivos en las últimas dictaduras de España y Argentina. También pudimos proyectar en primicia en España el documental basado en sus investigaciones *Cantos insumisos*, sobre el que Cristian Troisi ha elaborado un capítulo en este volumen. El profesor de Periodismo de la Universidad de Sonora (México), Cuahutémoc González Valdez, con quien coincidí en la Universidad de Málaga en nuestros estudios de máster y doctorado, aventuró una propuesta de estudio sobre la cultura del narcotráfico a través de la serie Netflix “La reina del sur”, basada en la novela de Pérez Reverte y su impacto en medios de comunicación internacionales. En ello estaba cuando fue propuesto para varios cargos de alta responsabilidad en su universidad y no pudo llegar hasta el final con Claroscuros, pero hicimos circular su enfoque multidisciplinar entre nuestros investigadores noveles, y de seguro que inspirará a algunos en futuros trabajos.

Dos cineastas destacados han participado en el proyecto Claroscuros como colaboradores de honor, uno es Rafatal (Rafael Robles Gutiérrez), amigo mío desde hace más de veinte años, cuando nos conocimos faranduleando por la Costa del Sol en los tiempos en que yo trabajé en la discoteca Kantora de Isabel Pantoja. A Rafatal lo asigné al laboratorio “Geografías y Márgenes” y trabajó con nuestros arquitectos y nuestro economista, por lo que hablaremos de él en el siguiente volumen, donde también incluiremos el texto de su autoría. Y el otro cineasta es Ramón Salazar Hoogers, al que me une una especial amistad desde que coincidimos en el Instituto de Torremolinos hace casi cuarenta años. Lo convencí

⁴⁷ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Lectura de poesía. Reconocimiento a Rosa Romojaro. Disponible en: <https://youtu.be/zF9PrGQO-ts> [última consulta 23 de mayo de 2025]

para que vienes a la Casa de Cultura Churriana, donde Antonio Navajas comenzaba su carrera como director del Teatro, y rápidamente se declaró un genio como actor. Al cabo de un par de años ya había montado su propia compañía amateur en nuestro instituto. Después le perdí la pista unos veinte años, aparte de ir sabiendo algo sobre los estrenos de sus películas. Fue por medio de una amiga en común que logré localizarlo y conseguir que participara en nuestro congreso⁴⁸. No fue fácil, porque estaba entregado a su más reciente proyecto, creando una productora de cine independiente. Ramón nos había preparado una charla sobre los cambios acaecidos en el cine independiente español a partir del nuevo formato de distribución que han introducido las plataformas de contenido cinematográfico de pago. No sé cómo pasó ni porqué, pero al final no tocamos el tema previsto y Ramón terminó dándonos una masterclass de teoría y práctica de guión, rodaje y montaje de su film *La enfermedad del domingo* (2023), mientras la dramaturga y actriz Alessandra García nos hacía generosamente de técnica de sala, sonido, iluminación e imagen. Aquella sesión fue inolvidable. En primer lugar pasamos íntegro el documental *Cantos insumisos*, del director Alejo Moguillansky y nuestras investigadoras, ya mencionado, y después vino la sesión con Ramón. Ambas cintas, referidas especialmente a mujeres sufrientes de los procesos históricos y a conflictivas relaciones entre madres e hijas, respectivamente, se conjugaron perfectamente y recrearon un espacio de “duende” y epifanía para los asistentes⁴⁹.

Ya nombré en el volumen anterior a otras dos doctorandas canarias que trabajaron intensamente en el laboratorio de “Cine y Caleidoscopías” en la primera etapa de nuestra andadura, pero que no pudieron acudir a Málaga en ninguna de las reuniones presenciales que tuvimos a lo largo del tiempo en que estuvo activo el proyecto por falta de financiación y por estar sufriendo en paralelo la presión de la documentación y redacción de sus tesis, Zuleyma Guillén González y Sandra Medina Rodríguez. Ambas trabajaron en la difícil tarea de elaborar metodología general para la combinación de los dos ejes de Claroscuros, las materias de pop español contemporáneo y las cuestiones morales y emocionales que plantean el arte y la investigación. Zuleyma proponía la influencia transversal de Leonard Cohen y las figuras de Federico García Lorca y Enrique Morente, a través de

⁴⁸ Esta amiga común es Alicia Martín Bjerknes, que no es artista ni investigadora, sino profesora de historia, geografía, lengua y literatura en un colegio privado inglés en la Costa del Sol. En su vida privada Alicia es el pegamento que ha mantenido unida a una parte de nuestra quinta torremolinense, y una de mis amigas más queridas y sostén mío en los momentos difíciles, antes y ahora. Cuando en la adolescencia me escapaba de mi casa, me iba a la suya una semana o más, hasta que mi madre venía a recogerme o su padre, trompetista de profesión, cabalmente me mandaba a mi casa. Que en paz descansen nuestros sendos progenitores. Luego entramos juntas en la antigua licenciatura de Geografía e Historia en la Universidad de Málaga, ella acabó por Geografía y yo dejé la carrera durante quince años.

⁴⁹ Youtube no nos ha permitido publicar la cinta sin cortes de la interesantísima sesión de Ramón Salazar por “derechos de autor”, remitiéndonos a Netflix, empresa propietaria de los derechos de distribución de la obra de Ramón “La enfermedad del domingo”, ya que el autor nos explicaba su proceso creativo a través de comentarios y la transmisión de sus conocimientos sobre su última película. Todo lo que hemos podido hacer ha sido recortar la sesión y obviar los fragmentos en los que se veía y escuchaban escenas del film. Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Ramón Salazar Hoogers: Proceso creativo de “La enfermedad del domingo”. Disponible en: <https://youtu.be/7AVgONsY6qc> [última consulta 09-06/2025]

videoclips audiovisuales. Sandra por su parte componía un complejo constructo sobre la crítica cinematográfica feminista española actual⁵⁰. También una profesora de la Universidad de Málaga, Ana Sedeño Valdellós, titular del departamento de Audiovisuales de la UMA, propuso un trabajo sobre los videoclips del flamenco fusión o, como ella lo llama, “lo jondo audiovisual y el hackeo flamenco”. Sus fuentes serían los videoclips de la banda musical Califato 3/4, lo cual bien podría haber encajado en nuestro laboratorio sobre artes audiovisuales o en el de flamenco progresivo; pero finalmente no pudo aportar un texto elaborado para este libro.

Otras magníficas colaboraciones, un tanto inclasificables pero especialmente reveladoras sobre los usos prácticos de los Estudios Culturales en la pedagogía, fueron la de Victoria Rodrigo, Óscar Moreno y Raúl Llorente, quienes participaron en nuestros laboratorios y entrevistas grabados en vídeo⁵¹. Estos lingüistas de origen granadino, chileno y vallisoletano, respectivamente, son especialistas en la enseñanza del español en contacto con el inglés, y tuve el placer de conocerlos durante mi estancia en Atlanta, en la GSU (Georgia State University). Victoria y Raúl financiaron su viaje a Málaga de los pocos fondos que restaban de la financiación de su departamento en Estados Unidos para asistir a nuestro congreso. Si en la teoría su exposición estaría incardinada en la lingüística del español, en la práctica, realizan su labor docente con los alumnos en la escritura creativa, autoedición y el análisis de videoclips musicales y otras obras de creación digital para experimentar con los usos del español⁵².

2.4. “Del amor al miedo”: Inteligencia artificial y trastienda de la investigación

Por ejemplo, los laboratorios “Cine y Caleidoscopías” y “Del amor al miedo” se fusionan forzosamente y es difícil separar su producción. Quisimos explorar facetas del arte digital y los lenguajes de programación visual que está tratando nuestro colega de la Facultad de Bellas Artes José Vertedor, quien se ofreció a participar en uno de nuestros documentos grabados en vídeo, junto con nuestro ingeniero en inteligencia artificial, Karl Thurnhofer, y ambos nos ofrecieron un interesantísimo vídeo de magnífico contenido sobre el uso de la inteligencia artificial en el arte y sus

⁵⁰ Nuestro profesor titular colaborador de la Universidad de La Laguna, maestro de ambas, hace poco en conversación telefónica me dijo que ambas habían sostenido sus tesis recientemente, y que Zuleyma se ha asentado definitivamente en Gante (Bélgica) y Sandra en Madrid. Espero poder contactarlas pronto.

⁵¹ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Ver: Victoria Rodrigo. Proyecto de creatividad literaria e ilustración en la enseñanza del español, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbSy7OYWTg&t=1s>; Óscar Moreno. Español en EE.UU. y Spanglish. Aspectos culturales de lenguas en contacto, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rz8m3rvxGPk&t=2s>; y Raúl Llorente, Atlanta, director adjunto del Department of Modern & Classical Languages de GSU, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8BH996R8DzM&t=4s> [últimas consultas 22 de mayo de 2025]

⁵² Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Aplicaciones pedagógicas de los estudios culturales. Victoria Rodrigo y Raúl Llorente (GSU) Atlanta. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Z_4MEblv1Ko [última consulta 22 mayo 2025]

justificaciones⁵³. Otro profesor-artista del departamento de Audiovisuales de la Facultad de Ciencias de la Comunicación que estuvo a punto de participar en el proyecto con una de sus instalaciones es José Vicente Iranzo Benito, conocido mío desde hace más de veinte años y a quien encontré en el medio artístico antes de reencontrarnos en el universitario. Jose Iranzo es videoartista desde su juventud y participa como docente en el Máster universitario en creación audiovisual y artes escénicas. Ya cuando lo teníamos todo hablado, programado y previsto, Jose se me desapareció, y yo en pleno campo de batalla, con el congreso en ciernes, no pude dedicarme a rebuscarlo. En fin, nos ha faltado entrar de lleno en las instalaciones y performances del arte digital, el videoarte y la programación visual con computadoras. También en este mismo laboratorio realizó un taller sobre creación de bandas sonoras el compositor malagueño Antonio Meliveo, titulado “El cine invisible. La música audiovisual”⁵⁴. Este artista, participó además en alguno de los vídeos grabados para el laboratorio “Del amor al miedo” con nuestro catedrático de inteligencia artificial y coordinador de este laboratorio, Ezequiel López Rubio⁵⁵. Este profesor, a quien ya cité en el volumen precedente de esta trilogía, *Progresiones rizomáticas y música popular española contemporánea* (González (ed.), 2025a), participó como mentor del proyecto desde su génesis orientándonos en cuestiones teóricas como el mejor maestro. Su aportación principal en el proyecto Claroscuros ha sido la de poder “trasladarnos” o “traducirnos” al lenguaje común humano en el que nos expresamos los investigadores de humanidades y ciencias sociales, nociones y conceptos que no hubiéramos podido aprehender de haber intentado digerirlos en claves de algoritmos matemáticos y estadísticos. Este joven maestro es un verdadero humanista, capaz de combinar sus conocimientos de ingeniería informática con su notable sabiduría en materias como la antropología y la filosofía. Sin haber podido profundizar más en este libro en el nivel del laboratorio que desarrollamos bajo su tutela, les dejo el link a su tesis doctoral en filosofía, segunda tras la de ingeniería, en el listado bibliográfico al final de este capítulo, que pueden descargar completa (López Rubio, 2020).

La segunda vertiente de este laboratorio estaba concebida como una especie de experimento interno, donde analizaríamos asuntos propios de la carrera investigadora, como la burocratización de la investigación y los diferentes sistemas universitarios. Nos hubiera hecho falta más tiempo y posibilidades de desarrollar una etnografía con registros etnográficos sistemáticos para haber llegado a abarcar al menos una parte significativa de lo que este plan necesitaba para arrojar resultados apreciables. Nuevamente, el desliz no puedo más que atribuirmelo a mi

⁵³ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Vertedor & Thurnhofer. Art & Artificial Intelligence_2023 09 27. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rEzhGq879tA&t=84s> [última consulta 19 mayo 2025]

⁵⁴ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Taller por Antonio Meliveo, compositor de bandas sonoras: “El cine invisible. La música audiovisual”. Disponible en: <https://studio.youtube.com/video/lOUChacExrA/edit> [última consulta 31/05/2025]

⁵⁵ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Antonio Meliveo, compositor de bandas sonoras, plantea cuestiones a Ezequiel López, experto en IA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WD955ld8NXM&t=130s> [última consulta 22 de mayo de 2025]

candor y mi entusiasmo excesivos sobre el tiempo y los recursos que cada tema de investigación necesitan, y más cuando nos estábamos moviendo en interseccionalidades temáticas evolutivas. La cuestión es que al menos, el ruido que hicimos valió la pena. En cuanto a la estructura administrativa de la investigación, ya lo comenté en el libro anterior de esta trilogía, pusimos de relieve el disgusto por la creciente burocratización que sufríamos de forma general el cuerpo del profesorado de cualquier categoría. Pudimos elevar nuestras demandas de revisión de esta cuestión al equipo de dirección del Vicerrectorado de Investigación del momento, así como al departamento de la gestión de la Comunicación de nuestra universidad, y entablar diálogos con sus responsables, algunos de los cuales había aducido, a su vez, responder a la misma presión de parte de las administraciones públicas. Nos faltó mucho por recorrer en este sentido, y en realidad descubrimos que afrontar este asunto como sujeto de estudio hubiera necesitado varios proyectos de investigación por entero dedicados estos temas. No obstante, al menos, conseguimos que el tema saliese de su armadura oficiosa con calidad ‘rumorológica’ en pasillos y despachos, y al menos cuatro de los cinco candidatos a rector de las elecciones de diciembre de 2025 lo incluyeron en sus campañas políticas. Del precedente que sentamos tenemos algunos vídeos registrados en nuestro canal de youtube⁵⁶. Para rematar las contribuciones de este laboratorio organizamos una mesa de discusión en nuestro congreso, la cual coincidió en celebrarse justo el día después de que la segunda vuelta de las elecciones a rector dieran la victoria a Teo López y su equipo, por esas cosas inexplicables que tiene el destino⁵⁷.

Y hablando de elecciones a rector... otra contribución específica a este laboratorio se la debemos a nuestro mentor Bill Nichols, a quien puede interrogar a este propósito durante mi estancia de investigación en la GSU (Georgia State University) durante los meses de septiembre y octubre de 2023. En el vídeo que grabamos, Bill nos explicaba cuán diferente es la figura de los rectores universitarios

⁵⁶ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. 1/5 Gestores de la Universidad de Málaga dan su visión sobre la gestión de la investigación, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EM05dPYTqZ8> ; 5/5 Responsables de la Gestión de la Investigación de la Universidad de Málaga nos exponen..., disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0f7DNpWTOgY> ; 2/ 6 La clave del colapso está en la pequeña gestión interna, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ld7sVZ6Q8I0> ; 3/ 6 “Cuadernos de quejas” a responsables de gestión de la investigación de la Universidad de Málaga, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DHF6KQspJAs> ; 4/6 Historia de la burocracia. Tiempos muertos Vs. sustraídos. La clave está en la EVITABILIDAD, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=K_iGD7cKktl ; Diálogo gestión-investigación UMA. Laboratorio “Del amor al miedo” [...], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ62yNhLHqw> ; <https://www.youtube.com/watch?v=Ld7sVZ6Q8I0> [últimas consultas 22 de mayo de 2025]

⁵⁷ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Laboratorio “Del amor al miedo. Trastienda de la investigación”. Gestión UMA y carrera investigadora. Disponible en: <https://youtu.be/M0uGYP5qrI8> [última consulta 08/06/2025]

estadounidenses respecto a los europeos, así como las enormes diferencias de sus roles y el sistema de selección de aquellos⁵⁸.

3. Bibliografía

- ABADAL, Ernest. Ciencia abierta: un modelo con piezas por encajar, en Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura 197 (799). Enero-Marzo, 2021, a588. Disponible en: <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2403/3602>
- ÁLVAREZ PITALUGA, Antonio; ACOSTA BETEGÓN, Luis Antonio. La subjetividad del historiador. Breves apuntes de un tema pasado y presente. *Revista de Historia*, número 86, julio-diciembre 2022, pp. 1-27. Disponible en: <https://doi.org/10.15359/rh.86.5> [última consulta 2 de noviembre 2024]
- ÁVILA GAITÁN, Iván Darío. El nomadismo filosófico de Rosi Braidotti: una alternativa materialista a la metafísica de la presencia, en *Tabula Rasa*, no. 21 Bogotá July/Dec. 2014. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892014000200009&script=sci_abstract&tlang=es
- BAENA PEÑA, Enrique. La conciencia literaria como legado, en *Ánfora Nova: Revista Literaria*, Nº. 129-130, 2024a, pp.: 118-123.
- BAENA PEÑA, Enrique. Creatividad y conciencia colectiva: roles imaginarios y estética teatral, en CHAMIZO DOMÍNGUEZ, Pedro José (ed. lit.) *La creatividad en las humanidades: perspectivas singulares y universales*. 2024, pp. 263-276.
- BALASUBRAMANIAN, Siva K. Beyond advertising and publicity: Hybrid messages and public policy issues. *Journal of advertising*, 23(4), 1994, pp. 29-46. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/00913367.1994.10673457>
- BELLOMI, Paola. Teatro digital: ¿Realidad o utopía? Nuevas tecnologías en el teatro español actual, en Cuadernos AISPI 7, 2016, pp. 47-62. Disponible en: <https://doi.org/10.14672/7.2016.996>
- BIANCHI, Pamela. The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places, en *Anglistica AION* 20.2, 2016, pp. 83-95. Disponible en: <http://www.serena.unina.it/index.php/anglistica-aion/article/view/8559>
- BOSCÁN LEAL, Antonio. Perspectivas epistemológicas y metodológicas de la investigación feminista, en *Opción*, Año 27, No, 65, 2011, pp. 160-182. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3867801>
- CANAGARAJAH, Suresh. *A Geopolitics of Academic Writing*, University of Pittsburgh Press, 336 pp.
- CERRI, Chiara. La subjetividad de género. El sujeto sexuado entre individualidad y colectividad. *Gazeta de Antropología*, 26 (2) artículo 42. 2010. Disponible en: https://www.ugr.es/~pwlac/G26_42Chiara_Cerri.html [última consulta 4 de noviembre 2024]

⁵⁸ Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Sistema de selección de rectores en Estados Unidos, Bill Nichols. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aVLhjXTfx0&t=2s> [última consulta 22 de mayo de 2025]

- CRUZ, María Angélica; REYES, María José; CORNEJO, Marcela. Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a, en *Cinta moebio* 45. 2012, pp. 253-274. Disponible en: <https://www.moebio.uchile.cl/45/cruz.html>
- DORTA-GONZÁLEZ, Pablo. Acceso abierto: el conocimiento científico debe ser libre. 31 marzo 2020, 21:27. The Conversation. Disponible en: <https://theconversation.com/acceso-abierto-el-conocimiento-cientifico-debe-ser-libre-134299>
- ERRICO, Elena. El español frente al inglés en la comunicación científico-académica: ¿una lengua que goza de buena salud?, en *ELA. Estudios de lingüística aplicada*, Año 33, Núm. 62 (diciembre 2015). Disponible en: <https://ela.enallt.unam.mx/index.php/ela/article/view/423/469>
- FERNÁNDEZ PINTE, Manuela. ¿Ciencia abierta para intereses privados? La lógica de la ciencia abierta y la comercialización de la investigación, en *Revista de Economía Institucional*, vol. 24, número 47, Bogotá, Juy/Dec. 2022, Epub. Jan 20, 2023. Disponible en: <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/7964>
- FLEISNER, Paula; LUCERO, Guadalupe; GALAZZI, Laura; BILLI, Noelia. La teoría de Haraway del conocimiento situado y su vínculo con la ontología relacional de Barad y el análisis de prácticas académicas en Stengers y Despret. *Nuevo Itinerario*, 19 (1), 76-91. Disponible en: DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/nvt.1916712>
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. La ópera Annette... o la vida en la Sociedad de la Información de los años 2020. *El oído pensante*, vol. 11, núm. 2, 2023d., pp. 66-87. Disponible en: <http://revistascientificas.filoz.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/12027> [última consulta 25/04/2025]
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. *Progresiones rizomáticas y música popular española contemporánea: Proyecto Claroscuros Trilogía Volumen 1 de 3*, Uma Editorial, 2025^a, 187 pp. Disponible en: <https://monografias.uma.es/index.php/mumaed/catalog/view/222/312/2402>
- 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*, 2020, vol. 10, número 19, pp. 4-11. Disponible en: <https://produccioncientifica.usal.es/documentos/6359580b2558037fa43f8d46>
- HAMEL, Rainer Enrique. *El español como lengua de las ciencias frente a la globalización del inglés. Diagnóstico y propuestas de acción para una política latinoamericana del lenguaje en el campo de las ciencias y la educación superior.* 2005, 60 pp. Disponible en: <https://www.hamel.com.mx/Archivos-PDF/Work%20in%20Progress/2005%20El%20Espanol%20como%20lengua%20de%20las%20ciencias.pdf>

- HERNÁNDEZ GALVÁN, Francisco. Cvetkovich, Ann. (2018). Un archivo de sentimientos. *Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas* (traducido por Javier Sáez del Álamo). Barcelona: Edicions Bellaterra, en *Debate Feminista*, Año 30, vol. 60/julio-diciembre de 2020/178-180. Disponible en: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/2213
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. *Rosario de Acuña. La vida en escritura*, Abada Editores, 2022, 913 pp.
- HERRERA CÁRDENAS, María. *Violence against Women in Anglophone and Hispanic Contemporary Literature*. Directoras: Paola García Ramírez (Universidad de Jaén) y Paola Bellomi (Universitá de Siena). Departamentos de Filología Inglesa y Filología e Critica delle Letterature Antiche e Moderne. 2024, 366 pp. Disponible en: <https://usiena-air.unisi.it/handle/11365/1266314>
- LOPARDO, Horacio Ángel. Editorial. La ciencia, el idioma y las evaluaciones. *Acta Bioquímica Clínica Latinoamericana*, 54(2), 2020, pp. 115-116. Disponible en: <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=53563407001>
- LÓPEZ RAMÍREZ, Óscar. El paradigma de la complejidad en Edgar Morin, en Revista del Departamento de Ciencias. Diciembre 1998, pp. 98-114. Disponible en el repositorio institucional de la Universidad Nacional de Colombia: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/20469/01235591.1998.pdf?sequence=1>
- LÓPEZ RUBIO, Ezequiel. *The Rise of the Learning Machines*, tesis doctoral, dirigida por Emanuele Ratti y David Teira Serrano, UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), 106 pp. Disponible en: <https://portaldelainvestigacion.uma.es/documentos/619f39c74cb99a20a8cf4942>
- MARQUES CUADRA, Soledad; SEDEÑO VALDELLÓS, Ana. Emplazamiento de producto y videoclip musical: Análisis de videos musicales más visualizados en YouTube (2011-2015). *adComunica*, (14), 2017, pp. 97-117. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.14.6>
- MARTÍ PARREÑO, José. *Marketing y videojuegos*. Madrid: ESIC Editorial. 2010, 213 pp.
- MELER, Irene. Comentario. Relaciones de género y subjetividad: debates actuales. *Actualidades en Psicología*, vol. 18, número 105, 2002, pp. 101-104. Disponible en: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/apsi/v18n105/v18n105a08.pdf> [última consulta 2 de noviembre 2024]
- MÉNDIZ NOGUERO, Alfonso. *Nuevas formas publicitarias: patrocinio, “producto emplacement”, publicidad en internet*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2000, 160 pp.
- MERINO, Ana. *Los Pasos de la Cordura. Antología 1994-2023*, Reino de Cordelia, 2023, 305 pp.
- MERINO, Ana. *El cómic hispánico*, Cátedra, 284 pp.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio; SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. Transmedialidad y nuevas tecnologías, en *1616 Anuario de Literatura Comparada*, Vol. 5, 2015, pp. 19-24. Disponible en:

- <https://docta.ucm.es/rest/api/core/bitstreams/93426c73-25bf-4348-8314-45dcc488857e/content>
- RICOEUR, Paul. Objetividad y subjetividad en la historia. *Tarea*, 2, 7-24. En *Memoria Académica*, 1969, pp. 7-24. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1130/pr.1130.pdf
- SERRANO AGUILAR, María. *Crear desde los márgenes: el teatro subversivo de Miguel Romero Esteo bajo el franquismo*, dirigida por Francisco Javier Huerta Calvo y Diego Santos Sánchez en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, 2024, 413 pp. Reseña disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/96402808-a1bd-4962-b273-4f9cf868df25>
- TOUTON, Isabelle. *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Institución Fernando el Católico y Excma. Diputación de Zaragoza, 323 pp.
- URTEAGA, Eguzki. La teoría de la complejidad de Edgar Morin: contribuciones y límites, en *Diálogo Filosófico* 78. 2010, 477-490. Disponible en: <https://www.dialogofilosofico.com/index.php/dialogo/article/view/263>
- VICTORIA MAS, Juan Salvador. (coord.) *Reestructuras del sistema publicitario*. Barcelona: Ariel, 2005, 302 pp.
- VV.AA. Rethinking English as a lingua franca in scientific-academic contexts. A position statement, in 'The dynamics of academic knowledge production: Text histories and text trajectories' [Journal of English for Research Publication Purposes], Edited by Theresa Lillis and Mary Jane Curry, pp. 143-153. Disponible en: <https://benjamins.com/catalog/jerpp.21012.nav>
- VANHAESEBROUCK, KAREL; WOUTERS, Jozef. Deep Space or the Re-invention of Scenography, en *Infini* 1-15, 2018, pp. 115-126. Disponible en: https://www.academia.edu/43821326/Vanhaesebrouck_K_and_Jozef_Wouters_2019_Deep_space_or_the_re_invention_of_scenography_in_Nele_Wynants_ed_Deep_Time_of_the_Theatre_Media_Archaeological_Approaches_to_Performance_Series_Avant_gardes_in_Performance_ed_Sarah_Bay_Cheung_Palgrave_MacMillan_115_126
- ZELLER, Justine. Réflexion sur les liens entre féminisme et «lesbianisme» : la Maison des femmes de Toulouse, en Les Cahiers de Framespa e-Storia, 29, 2018. Les années 168, la décennie féministe et homosexuelle en région. Disponible en: <https://journals.openedition.org/framespa/5126?lang=en>

2. Teorías y lenguas de Medusa. Un contexto histórico e historiográfico

Deborah González Jurado

IP Proyecto Claroscuros

degoju@uma.es

Sumario

Introducción

1. Conjunción del nacimiento del feminismo con el nacimiento de la contemporaneidad. Corrientes y contextos sociales, ideológicos e intelectuales
2. De la adecuación del feminismo actual a las nuevas realidades del último tercio del siglo XX y de la Sociedad de la Información del siglo XXI
3. A modo de conclusión. Reacciones antifeministas presentes y otros puntos de partida posibles en el futuro
4. Bibliografía

Introducción

En este texto me propongo realizar una revisión contextual general del feminismo, corriente de pensamiento crítico, político, intelectual y social, ahora que se habla de una cuarta ola del feminismo, donde parece aceptarse la diseminación de este en una multiplicidad de enfoques en el combate histórico heredado épocas anteriores. De hecho, en la academia, es frecuente que los títulos y los programas de estudio se refieran a feminismo(s) en plural, al presentarse una variabilidad tan extensa como compleja en esta materia, como la propia realidad. No pretendo aquí ser exhaustiva, sino ofrecer un relato digerible pero suficientemente amplio como para situar a las lectoras menos especializadas, ya que en Claroscuros partimos de las premisas de la divulgación y la transferencia. Claro está que este intento mío los llevará en su lectura a lo largo del texto a un recorrido efectivamente personal que no puede ser otro que el que yo misma transitado en mis distintos e intermitentes aprendizajes sobre este tema, con el que he ido encontrándome en diferentes momentos de mi vida académica, pero que no ha sido el núcleo central de mis

investigaciones, aunque siempre me he servido de él de manera transversal entre otras temáticas.

En el título hago referencia al conocido libro *Le rire de la Méduse* de Hélène Cixous (2010), publicado en 1975 por primera vez y que pude estudiar en profundidad y exponer mi interpretación en uno de los seminarios del grupo CHISPA (Cultures hispaniques et hispanoaméricaines) del equipo de investigación Ameriber, al que me integré en una de mis estancias de investigación postdoctorales en la Universidad Bordeaux-Montaigne⁵⁹. En este libro, Cixous inauguraba el feminismo de la diferencia, que cuestionaba las tesis basadas en la igualación de los sexos binarios (hombre-mujer), pronunciadas en la segunda ola por la filósofa Beauvoir, y que fueron axioma durante al menos dos o tres décadas. Desde mi punto de vista, son esas diferencias que como género las mujeres presentan respecto a los hombres, no de modo absoluto, sino general, las que no terminan de ser respetadas, más que comprendidas, por un sistema global donde la discriminación de más de la mitad de la población mundial ha sido durante siglos y es aún la norma. Y no es que solamente, discrimine a las mujeres. Lo discriminado es todo lo diferente y, sobre todo, todo lo diferente que no se incardine en las estructuras de productividad económica y de ordenamiento social. Son éstos mantenedores de un sistema bastante absurdo y que en nuestros tiempos carece cada vez más de sentido, pues su razón de existir del propio sistema no es otra que retroalimentarse a sí mismo.

Debido a la incorporación de los feminismos a las instituciones y la política, más la tendencia de la disolución de las fronteras disciplinarias en el tiempo presente y, seguramente, la influencia de las teorías queer en el hecho femenino, han ido apareciendo interesantes reflexiones que cuestionan el planteamiento de historiar metafóricamente el feminismo en las llamadas “olas” (Zancarini-Fournel, 2018). Es cierto que la imagen del feminismo cerniéndose en oleaje que todo lo empapa sobre la sociedad es poderosa, pero sugiere una iconografía contemporizada a la historia social y económica de grandes masas de población viviendo y actuando como un gran ser vivo colectivo al que todos o la mayoría pertenecemos. Hablar de oleadas diluye los desfases de unas geografías o particularismos regionales a otros, y ello pertenece a la esfera de lo objetivo, al orden cardinal primario, al tiempo y el espacio, a la historiografía, más que a la realidad.

⁵⁹ Solo les puedo ofrecer aquí el diaporama que publiqué posteriormente en RIUMA, el repositorio institucional de la Universidad de Málaga. El texto de mi intervención lo utilicé manuscrito para aquella ocasión, el 24 de febrero de 2021, y no lo he vuelto a encontrar hasta hace unas semanas. Ahora que no tengo cuenta institucional, no puedo publicarlo en el mencionado repositorio, pero en algún momento debería redactarlo y publicarlo, puede ser. Para el diaporama, consultar: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26174> [última consulta 18 de mayo de 2025]

1. Conjunción del nacimiento del feminismo con el nacimiento de la contemporaneidad. Corrientes y contextos sociales ideológicos e intelectuales

El cartesianismo en los albores de la contemporaneidad había dado frutos de desdoblamiento o sofismo moral, defectos del espíritu colectivo que imagino debieron temer los católicos más ortodoxos o menos liberales, a largo plazo y a muy largo plazo, tal como es su vocación⁶⁰. En ese contexto nacieron varias nuevas religiones surgidas de la industrialización como el *saintsimonismo*. También en aquel contexto, la Historia aún luchaba por su inclusión entre las ciencias ‘serias’ que devenían obligatoriamente empiristas. Y, por qué no decirlo, la misma briega y anhelo serio y fundamentado de entrar en la ciencia traían y llevaban también en aquellos tiempos, materias que finalmente quedaron definitivamente desclasadas de ella, por ejemplo, el espiritismo (Kardec, 2008). Sobre todo a partir de la década de 1880, de consolidación del capitalismo y la conexión de los transportes a nivel global, se dio un cambio sustancial en la dinámica de las infraestructuras que determinaban la economía de las transacciones y la centralización de capital. En aquel período transitorio e inestable de las mentalidades colectivas, fue frecuente traspasar los límites del pensamiento socialmente permitido y ensayar la práctica de otros puntos de vista divergentes, incluido el de la abolición de la esclavitud. Y justo en aquellos momentos fue cuando, precisamente nació el feminismo, tal como lo conocemos.

Así, pues, en ese contexto de convulsión social y del pensamiento, entre el romanticismo y la industrialización, al principio de la Edad Contemporánea surgió también lo que se ha llamado la ‘primera ola’ del feminismo. Esta larga ola iría desde la revolución francesa hasta la Segunda Guerra Mundial, o incluso a la Guerra Civil Española, preludio o antesala de aquélla. En ella estarían mujeres míticas desde el estallido revolucionario que favorecería la implantación del liberalismo como paradigma económico y social, tales como Olympe de Gouges, Flora Tristán, Virginia Woolf o Victoria Kent. En la ‘segunda ola’, es cuando aparece Simone de Beauvoir, inaugurando en la década de 1950 la racionalización más aséptica y definitiva posible de la igualdad entre los sexos, al menos la igualdad intelectual. La sociedad occidental había completado ya la primera etapa de transformación tecnológica hacia la sociedad de los medios de comunicación de masas. Una veintena de años más tarde, a mediados de los años 1970, Hélène Cixous volvería a mover el piso conceptual entre hombres y mujeres publicando una contestación a Beauvoir. Nacía así el feminismo de la diferencia. A pesar de sus numerosas traducciones y reediciones, esta obra no traspasó significativamente en España salvo por una minoritaria corriente de feminismo político en época de la Transición.

⁶⁰ De nuevo se me plantea aquí el problema de la intertextualidad, y en un lapso de una semana, que he tardado entre el comienzo de este texto y el momento en que lo retomo, tras una breve visita a mi hijo mayor, Aitor, a Oxford, otro acontecimiento de alcance global ha sucedido, y ayer mismo, 8 de mayo de 2025, el nuevo Papa de la Iglesia Católica, León XIV, ha sido elegido tras el fallecimiento del Papa Francisco. La elección de este último cónclave parece preocupar al catolicismo ortodoxo, que ve con ojos suspicaces la liberalidad de los últimos papados.

En España, en los años 1970, la militancia feminista estaba minoritariamente representada en las figuras de Carmen Alcaide y Lidia Falcón, fundadoras del Partido Feminista y de la revista periódica *Vindicación Feminista*. Las tendencias del feminismo radical en España están siendo estudiadas al detalle en nuestros días por investigadoras especializadas. Entre éstas, Claudia Jareño-Gila, también ha formado parte del proyecto Claroscuros en sus etapas iniciales. Esta investigadora ha desarrollado sus líneas de estudio doctorales en torno al feminismo radical español (Jareño-Gila, 2019a, 2019b). El feminismo académico que muy tímidamente se abría paso en España a partir de la Transición, tuvo como particularidad girar en torno a una historia de las mujeres, anteriormente invisibilizadas de manera total, y su labor principal fue resituarlas en los espacios y eventos históricos, pero se estructuraba con un carácter político más que feminista (Morant, 2010).

2. De la adecuación del feminismo actual a las nuevas realidades del último tercio del siglo XX y de la Sociedad de la Información del siglo XXI

Los movimientos como el feminismo, construidos colectivamente de forma consciente y voluntaria, tienen una buena parte de metadiscurso y/o metaanálisis. En este metadiscurso contribuyen con un peso significativo los enfoques y los discursos académicos, pero también es necesario tomar en cuenta las formas que adoptan estos discursos intelectuales en su traspaso hacia el feminismo militante, como las interpretaciones populares que se realizan de éste al ámbito social. En este traspaso se conforma lo que algunas autoras llaman “feminismo mainstream”, que atraviesa y empapa las capas más accesibles de los productos culturales al alcance de la sociedad general (cómics, cine, panfletos, carteles e ilustraciones y textos activistas, etc.), que son los que más concretamente generan significados simbólicos en la esfera de las mentalidades colectivas y alcanzan al gran público de forma más directa, no sin controversia (Lepage, 2020).

La cesión a Estados Unidos de la regulación de la balanza internacional de pagos a finales de la Segunda Guerra Mundial, los acuerdos conocidos como de Bretton Woods, se hacía a cambio de la garantía militar de Estados Unidos de respaldar cualquier enfrentamiento posterior con los rusos a cambio, digamos, de hacer de *sparring* en la liga contra el enemigo continental; dicho burdamente pero para que se entienda. Entonces fue cuando se desarrolló la llamada tercera ola del feminismo, que fue durante la que éste se divulgó y difundió con el mayor alcance conocido. En ese momento, a partir de los años 1980, la literatura académica había sido ya capaz de producir una cierta cantidad de textos desde voces diferentes de las objetivas y bien masculinizadas de conexión directa y cierre lógico. De alguna forma las diferencias entre masculino (dominador) y femenino (dominado), eran bastante obvias en comparación directa con el fenómeno de las descolonizaciones, que estaban cerrando el último proceso imperial de Europa de mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX en Asia y África.

A la par de ello, desde las décadas de los años 1960 y 1970, superada la postguerra mundial en Europa, se reactivan las conversaciones y debates sobre el sujeto social, ya pacificado. Esto sucedió en general en la Europa más occidental, excepto en España y Portugal, las cuales tuvieron procesos de *desfascistificación* y desmilitarización más tardíos, como sabemos. En paralelo surgían movimientos como el de la Negritud, con Senghor y otras figuras y el movimiento de los Países No Alineados. El proceso histórico llamado de Descolonización iniciado con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial permeó en las reflexiones feministas académicas y militantes. El símil estaba servido, surgiendo ahora la idea del género como colonialismo, postcolonialismo y descolonialismo del patriarcado sobre las mujeres, en la intersección de raza, clase, género y sexualidad, en respuesta a la indiferencia manifiesta de un sistema político, social y económico aún dominado por los hombres. A partir de los años 1970 y 1990 la surgencia de la intelectualidad y la militancia del feminismo negro comenzó a reclamar al feminismo blanco europeo de las décadas precedentes, ser tan invisibilizador y cómplice de la violenta explotación de las mujeres de color *no blanco* como el patriarcado del que aquéllas se quejaban (Kian, 2010; Lugones, 2019;). El Centro de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham (1964-2002), inaugurado en Inglaterra por Stuart Hall y otros intelectuales, introdujeron el sujeto de la raza en el análisis social realizado en Europa. Los estudios sobre las subalteridades se habían extendido a otras latitudes como la India, África, Medio Oriente, Hispanoamérica y el Caribe, (De Sousa Santos, 2022). Y el feminismo postcolonial y descolonial se nutrió directamente en estas líneas de investigación y enfoque.

La producción literaria y académica, la ficción y la no ficción se han dedicado a traer al presente a las mujeres desclasadas, a las condenadas, a las ancianas, a las brujas, a las curanderas, a las locas...; en fin, las excluidas de la sociedad a lo largo de los tiempos. Esta tendencia ha generado una cantidad ingente de literatura académica sobre todo en la investigación anglosajona, germánica y eslava, donde ha alcanzado gran peso. Ello ha permitido el examen de estos personajes históricos desde todos los ángulos, histórico, simbólico, social, económico, antropológico, cultural, religioso, mágico, corporal, sexual, estético, sentimental, artístico, narrativo, etc. (Lohmann, 1991, Rohlfs Wright, 1996). En lo que llevamos de siglo el interés por las marginalidades se ha acrecentado, reclamándose la historia de las mujeres que las sufrieron (Gibson, 2003; Hodgkin, 2007; Hussenius, Scantlebury, 2011; Shahobiddinovna Sadreddinzoda, 2020; Pop-Curseu; Stoica, 2023; Chaudhuri, Ward, eds., 2025).

Desde principios del siglo XXI, pero sobre todo desde la pandemia del covid-19, este montaje geopolítico parece descalabrarse sin remisión en esta segunda legislatura de Donald Trump como presidente de USA, en medio de un debate sobre sus drásticas reducciones de presupuesto dedicado a la ciencia y la investigación⁶¹. La

⁶¹ LECORNU, Pierre; ESCHER, Olivier; LIU, Diana. "How the Trump administration is attacking scientific Research in the US. Video. *Le Monde*, Wednesday, May 14, 2025, 6:51 pm (Paris).

que va siendo llamada ‘cuarta ola del feminismo’ coincide con los debates mediáticos, públicos y políticos sobre el cambio climático y la catástrofe ambiental que se cierne sobre nuestras cabezas. Por otra parte, en África, por ejemplo, el llamado “despertar” cuestiona directamente el control francés y norteamericano, sobre la circulación de la riqueza entre territorios africanos y el cobro de tasas onerosas por hacerlo, y en relación con ello cabe recordar los fuertes debates sobre el franco Cefa que llevan casi dos lustros produciéndose en África y en el seno de la metrópoli⁶². Simultáneamente, en nuestro siglo, el feminismo comienza a plantearse seriamente como combate social e intelectual entre las mujeres musulmanas, de las cuales Kahina Bahloul, autora y primera mujer imán en Francia, es uno de los referentes más visibles en la actualidad, defendiendo un islam liberal que comienza por liberar a las mujeres de la tradición del velo y las impulsa a participar en la vida pública, como resistencia al patriarcado⁶³. Posiblemente en estas bases, el reciente movimiento feminista de las mujeres en Irán, “Mujer, Vida y Libertad”, que occidente ha visibilizado otorgando, en 2023, el Premio Nobel de la Paz a Narges Mohammadi, quien sufre condena de prisión desde hace una década por su activismo⁶⁴.

3. A modo de conclusión. Reacciones antifeministas presentes y otros puntos de partida posibles en el futuro

Experimentar con las ideas, las no-ideas, las estructuras y las contraestructuras de pensamiento, o la disolución de las mismas, ha ido dando lugar a los llamados feminismos radicales actuales, que aparecen por doquier y que denuncian el surgimiento reaccionario antifeminista y antigénero en las sociedades postcoloniales. Según las especialistas en esta materia, estas reacciones promueven la invisibilización de las luchas de las mujeres y de las minorías sexuales en las sociedades postcoloniales, y están ligadas a los procesos de

Disponible en: https://www.lemonde.fr/en/videos/video/2025/03/25/how-the-trump-administration-is-attacking-scientific-research-in-the-us_6739512_108.html

⁶² Ocupan los puestos de inicio en Google en una búsqueda simple desde Burdeos, donde estoy situada físicamente, noticias del movimiento llamado URPANAF (Urgences panafricanistes), ver: <https://urpanaf.org/manifestations-en-afrigue-dopposants-au-franc-cfa/>, y *Le Monde diplomatique*, ver: <https://www.monde-diplomatique.fr/mav/165/ROBERT/59925> [18 de abril de 2025, viernes santo y trigésimo primer cumpleaños de mi hijo primogénito Aitor]. Yo misma el 17 de noviembre de 2024 justo pasado, asistí por casualidad a una de estas manifestaciones de afrofranceses en la plaza del Gran Teatro de Burdeos, contra las tasas coloniales, y la publiqué en mi espacio de Facebook. Ver: <https://www.facebook.com/reel/1131331558412194> [última consulta 12-05-2025]

⁶³ Una idea general de las premisas de este islam liberal surgente puede aprehenderse en alguna de las charlas de esta intelectual. Véase FRANCE INTER. Kahina Bahloul, imane : “Le voile n'est pas une obligation religieuse”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1hJACpr36FQ> ; o en TEDx Talks. Les femmes doivent reprendre la parole / Kahina Bahloul / TEDxPantheonAssas, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KyKNpdmr0hM> ; o en ARTE. Islam : changer le système patriarcal / Interview de Kahina Bahloul / ARTE, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CpmcJ9cmNjo> .

⁶⁴ DW Documental. Nobel de la Paz en prisión – La lucha de Narges Mohammadi por la libertad en Irán / DW Documental. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TCrsVMTtVHg>

desindustrialización y de nuevas dependencias económicas llevados a cabo en los países llamados hasta hace poco “en vías de desarrollo” al sistema de intercambio capitalista mundial (Kian, 2024; Ousseidik, 2024).

Según se deduce de los recientes giros de la macropolítica y sus consecuencias inmediatas, la detestable costumbre de los Estados Unidos, a la que nunca terminamos de acostumbrarnos, de ejercer de “policía del mundo”. Ahora que dicho país parece replegarse como lo hizo tras la crisis de su guerra de Secesión en el pasado, el presidente francés Macron se empeña en querer tomar el relevo erigiéndose en “policía de Europa”. Tras la retirada de Estados Unidos de la guerra de Ucrania, la presidencia de Emanuel Macron se posiciona rígidamente contra Rusia. Con una Francia en crisis que lleva casi una década frenando una decadencia generalizada que ya estimuló serios debates políticos y sociales a mediados de la década pasada de 2010, el presidente del Hexágono va lanzando amenazas contra Rusia que verdaderamente no puede sostener. Mientras, en los llamados países del Este, periféricos de la antigua Unión Soviética e incorporados a la Unión Europea a finales del siglo pasado, se despiertan tendencias políticas nacionalistas con gobernantes y opositores al gobierno cada vez más próximos al gigante ruso, que da la impresión de no tener más los pies de barro⁶⁵.

Y dicho todo esto, en estos momentos de total ruptura y cambio generalizado de los paradigmas que ordenaban la geopolítica mundial ¿no sería legítimo romper con todo y tratar de explicar el mundo, no a remolque de los acontecimientos, sino desde nuevas ópticas totalmente exentas de éstos y de la costumbre, y de la tradición? En referencia a la cuestión del feminismo, que tal vez se halle en un impás de exceso de intelectualismos y posibilidades. ¿No sería legítimo plantear como punto de partida de una posible historia feminista el enfoque social, en lugar del sexual o del género mismo? ¿No tendríamos que producir una narrativa que incluyese la negación de ceder su asiento en el autobús de Rosa Parks, la afroamericana que detonó el estallido de uno de los episodios más decisivos de la lucha por los derechos civiles de la gente negra, como hito feminista, por ejemplo? ¿No tendríamos las mujeres que hacer borrón y cuenta nueva en nuestras formas de concebir y contar la historia de una vez por todas?

En estas cuitas se me ocurre que, de aquí al Juicio Final, tenemos tiempo para observar cómo se desgrana el devenir de los acontecimientos y las líneas de fuga que pueden dar paso a universos paralelos o a impases de la historia. Y crear todo de nuevo.

⁶⁵ TF1 INFO. Macron menace de nouvelles sanctions contre la Russie (13 mai 2025 à 20h35). Disponible en: <https://www.tf1info.fr/international/videos/video-macron-menace-de-nouvelles-sanctions-contre-la-russie-2370604.html>

4. Bibliografía

- CHAUDHURI, Soma; WARD, Jane (Eds.), *The Witch Studies Reader*, Duke University Press, 2025, 520 pp. Referencia disponible en: <https://doi.org/10.1215/9781478060369>
- CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies. Preface de Frédéric Regard*, Paris, Galilée, 2010, 197 pp.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Poscolonialismo, Descolonialidad y Epistemologías del Sur*. Traducción de Lilia Mosconi, CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2022, 93 pp. Disponible en: <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2022/07/Poscolonialismo-y-decolonialidad.pdf>
- GIBSON, M. *Witchcraft and Society in England and America, 1550-1750*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 256 pp.
- HODGKIN, Katharine. The Witch, the Puritan and the Prophet: Historical Novels and Seventeenth-Century History, en *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, 236 pp. Separata de la autora en: https://www.researchgate.net/publication/304603803_The_Witch_the_Puritan_and_the_Prophet_Historical_Novels_and_Seventeenth-Century_History
- HUSSENIUS, Anita; SCANTLEBURY, Kathryn. Witches, Alchemists, Poisoners and Scientists, en *Celebrating the 100th Anniversary of Madame Marie Skłodowska Curie's Nobel Prize in Chemistry*, 2011, pp. 191-204. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/226208286_Witches_Alchemists_Poisoners_and_Scientists
- JAREÑO-GILA, Claudia (2019a) *La revue Vindicación Feminista (1976-1979) et le féminisme radical espagnol dans un contexte transnational: actrices, échanges et influences*, tesis doctoral, Paris 8 y Universidad Autónoma de Madrid, disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/690404>
- JAREÑO-GILA, Claudia (2019b) "Los fondos de Lidia Falcón: un archivo para la historia del movimiento feminista desde los 60", en *Investigaciones Feministas* (Rev.) (10(1) 2019, pp. 133-147. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/60742>
- KARDEC, Allan. *El libro de los espíritus*. Traducción de Gustavo N. Martínez. Consejo Espírita Internacional, 2008. Disponible en: <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/espiritus.pdf>
- KIAN, Azadeh. Introduction : genre et perspectives post/dé-coloniales, en *Les cahiers du CEDREF* (Centre d'Enseignement de Documentation et de Recherches pour les Études Féministes) 17. Genre et perspectives postcoloniales. 2010, pp. 7-17. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cedref/603>
- KIAN, Azadeh. Introduction, en *Les cahiers de CEDREF* (Centre d'Enseignement de Documentation et de Recherches pour les Études Féministes) 27. L'antifeminisme, l'antigenre et l'invisibilisation des luttes de femmes et de minorités sexuelles dans les sociétés postcoloniales, 2024. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cedref/2152>

- LEPAGE, Caroline. Le féminisme mainstream -ses forms, ses discours et sa reception : le cas de Lola Vendetta, en *Crisol Série numérique*, 2020, Écritures et pratiques transgressives en Espagne et en Amérique Latine (12). Disponible en: <https://hal.parisnanterre.fr/hal-04441114v1>
- LOHMANN, Roger I. (Review Author), Representations of Europe: Transforming State, Society, and Identity, en *American Ethnologist*, Vol. 18, No. 3, (Aug., 1991), 605-606. Disponible en: https://www.academia.edu/1566745/Review_of_Persuasions_of_the_Witch_s_Craft
- LUGONES, María. La colonialité du genre. Traduction de Javiera Coussieu-Reyes et Jules Falquet, en *Les cahiers du CEDREF* (Centre d'Enseignement de Documentation et de Recherches por les Études Féministes) 23. Épistemologies féministes décoloniales. 2019, pp. 46-89. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/cedref.1196>
- MORANT, Isabel. Histoire des femmes en Espagne et en Amérique latine, en *Genre & Histoire* 7/Automne 2010 Varia. Disponible en: <https://journals.openedition.org/genrehistoire/1100>
- OUSSEDIK, Fatma. L'entrée dans la mondialisation ou le processus de désarmement des mouvements féministes par la profesionalisation du militantisme, en *Les cahiers du CEDREF* (Centre d'enseignement, d'études et de recherches por les études feministes) 27. L'antifeminisme, l'antigenre et l'invisibilisation des luttes de femmes et de minorités sexuelles dans les sociétés postcoloniales. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cedref/2163>
- POP-CURSEU, Ioan; STOICA, Rares, The Witch's Body as a Narrative and Symbolic Tool, en *Studia UBB Dramatica*, LXVIII, 1, 2023, pp. 15-41. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/370480606_The_Witch%27s_Body_as_a_Narrative_and_Symbolic_Tool
- ROHLFS WRIGHT, Andrea. Witchcraft and Science in the Renaissance: the witch of Edmonton, the late Lancashire witches and Renaissance, en *Endoxa* 1 (7). 1996, 217 pp. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/endoxa.7.1996.4871>
- ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. Ce qui fait bouger les lignes dans l'histoire des féminismes du second XX^e siècle, en *Les Cahiers de Framespa*, 29. 2018. Disponible en: <https://journals.openedition.org/framespa/4958>

3. Perspectivas feministas en el arte contemporáneo español: Reflexiones desde el Proyecto Claroscuros

Milagros León Vegas

Profesora Titular de Historia Moderna

(Vicerrectora Adjunta de Formación y Participación en Igualdad, bajo el rectorado de José Ángel Narváez)

Universidad de Málaga

milagros@uma.es

El 11 de diciembre de 2023 tuve el placer de moderar la mesa sobre estudios de género y sobre la mujer en el marco del *Primer Congreso Internacional y Festival Claroscuros del Arte Pop Contemporáneo Español*, celebrado en la Universidad de Málaga. Lo hice invitada por la organización de este evento científico en calidad de vicerrectora adjunta del Vicerrectorado de Igualdad, Diversidad y Acción Social.

Cabe señalar que la Universidad de Málaga es un espacio de generación de conocimiento y debate, ocupando los estudios de género y feministas un lugar preeminente, con una extensa andadura desde mediados de los años ochenta del siglo pasado gracias a las docentes e investigadoras que conformaron ayer y lo hacen hoy el Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer (SEIM), la Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer (AEHM) y el Seminario de Coeducación de la Universidad de Málaga. Su esfuerzo conjunto y el respaldo del Vicerrectorado de Igualdad, Diversidad y Acción Social permitió la consolidación, en febrero de 2020, del Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad de la Universidad de Málaga (IGIUMA), un organismo dedicado fundamentalmente a la investigación, la formación y la difusión en materia de igualdad y género.

En ese contexto, el apoyo y reconocimiento de la Universidad de Málaga a actividades donde se ponga en valor las investigaciones con perspectiva de género es fundamental, de ahí el honor de poder representar a esta institución en este evento científico y en esta mesa, donde las aportaciones presentadas ofrecen una visión multidisciplinaria y crítica sobre temas relevantes en este importante ámbito del conocimiento, desde la especificidad del arte y la literatura. Los contenidos de esta sección abordan una variedad de temas relacionados con la maternidad, la infancia, la intervención estética, el feminismo y la representación de la voz afroespañola femenina en las artes literarias y performativas.

Así, las investigadoras María Luz Bort Caballero (Universidad de Málaga) y Nélida Devesa-Gómez (Howard University) reflexionan sobre el papel de la mujer en el cine

español. El lugar secundario de las mujeres, tanto en la producción como en el narrativa, termina con la imposición del discurso femenino en la década de los ochenta y, especialmente, en los noventa de la mano de importantes cineastas mujeres, como Pilar Palomero, cuyas películas “Las Niñas” y “La maternal”, sirven a las ponentes para analizar las relaciones afectivas e intergeneracionales entre madres e hijas o la maternidad en la adolescencia.

Por su parte, la doctoranda en Sociología y Antropología de la Universidad Complutense de Madrid, Lucía García Fernández, examina cómo las normas de belleza y los estándares sociales influyen en la percepción de la estética y cómo estas pueden ser cuestionadas desde una perspectiva feminista y queer, todo ello desde el marco teórico del constructivismo sociocultural.

La tercera propuesta viene de la mano de las investigadoras de la Universidad de Málaga Delia Macías Fuentes y Silvia Escobar Fuentes, quienes analizan la figura de la heroína clásica como portavoz de reivindicaciones feministas, centrándose en la música de Gata Cattana y las Fillas de Cassandra, artistas que reinterpretan los arquetipos femeninos clásicos desde la óptica contemporánea y feminista.

Por último, la profesora Yosálida C. Rivero-Zaritzky de la Clark University (Atlanta) pone el foco en la voz afroespañola femenina en las artes literarias y performativas, destacando la importancia de visibilizar y analizar la emergente producción artística de mujeres afrodescendientes en España.

En suma, los temas tratados reflejan la innegable interseccionalidad de las experiencias humanas. Desde el análisis de las maternidades en los márgenes hasta la representación de la voz afroespañola, se reconoce la importancia de considerar las múltiples dimensiones de la identidad y la experiencia, incluyendo género, raza, clase y sexualidad. Todas las propuestas resaltan la necesidad de deconstruir las normas sociales y culturales establecidas para construir una sociedad más inclusiva y equitativa. De ahí la importancia de reinterpretar y resignificar narrativas tradicionales, reconociendo el valor de artistas y pensadoras contemporáneas capaces de desafiar y subvertir estos relatos para reflejar mejor las realidades y experiencias de las mujeres en la actualidad.

El arte, en todas sus manifestaciones, especialmente el creado por mujeres, permite la visibilización de voces marginadas y la valoración de perspectivas poco representadas en el discurso académico y cultural tradicional. Desde las infancias opacas hasta la voz afroespañola femenina, se resalta la importancia de escuchar y dar espacio a experiencias y expresiones históricamente ignoradas o silenciadas. Sirvan los textos que aquí siguen para poner en valor las manifestaciones artísticas que desde el siglo XX a la actualidad construyen nuevos discursos en pos de la igualdad de género, teniendo a las mujeres como creadoras y promotoras del cambio hacia una cultura inclusiva, plural e igualitaria.

4. Maternidades marginadas, filias fragmentadas y la necesidad de un nuevo vínculo en los largometrajes de Pilar Palomero: *Las niñas* y *La maternal*

Nélida Devesa-Gómez (Howard University, USA)

Lecturer

nelidaisabel.devesag@howard.edu

&

M^a Luz Bort Caballero (Universidad de Málaga)

Ayudante doctora

mlbort@uma.es

Sumario

Introducción

1. El cine de Pilar palomero, dos éxitos (de momento)
2. Revisiones feministas de la maternidad
3. Las madres y las hijas adolescentes en las películas de Palomero: opresiones y exclusiones
 - 3.1. *Las niñas*
 - 3.2. *La maternal*
4. Conclusiones
5. Obras citadas

Introducción

En este capítulo analizamos los dos largometrajes de Pilar Palomero, *Las niñas* (2020) y *La maternal* (2022) que, a partir de personajes femeninos relatan una relación particular entre madre e hija y la experiencia de la maternidad adolescente. Partiendo de los tradicionales contextos opresivos patriarcales de las

teorías edípicas de Freud y el concepto de devastación de madre-hija que posteriormente propone Lacan, ambas películas plantean una reversión como necesaria e indispensable. Esta se propone como revisión de una genealogía femenina basada en la relación madre-hija que se opone a la catástrofe entre ambas y sugiere una nueva relación enfocada en la comunicación y escucha para la creación de un vínculo positivo y progresivo feminista necesario y acorde a una relectura desde las nuevas perspectivas feministas sobre la maternidad.

El cine ha sido pionero en representar y proyectar elementos de la sociedad real, lo cual ha influido en nuestro imaginario colectivo. Aunque la televisión e Internet son ahora más rápidos en captar y representar la realidad, el cine fue el primer medio en realizar esta tarea. De igual manera, desde sus orígenes, la mujer ha ocupado un lugar secundario en el cine, no sólo tras la cámara sino también delante de ella. Los personajes femeninos representados en el celuloide se han insertado a través de una mirada unidimensional como parte del esquema patriarcal. Afirma Giulia Colaizzi que esta mirada “hace iguales poder y masculinidad y sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización” (Ct. en Guarinos Galán 105).

Los estudios de género en comunicación audiovisual han sido influidos por el cine, especialmente por los trabajos feministas de los años setenta. Estos estudios se han centrado en cómo el cine designa un lugar para la mujer, tanto en la realización como en la narrativa. La presencia de la mujer en la producción cinematográfica ha sido históricamente limitada a roles considerados femeninos, como maquilladoras o modistas. Sin embargo, con el tiempo, el número de mujeres en roles de dirección y guion ha aumentado significativamente.

En el cine español, al margen de las efímeras experiencias de dirección de Rosario Pi y Ana Mariscal; en la Transición, surgieron nombres como Josefina Molina y Pilar Miró que construirían una carrera cinematográfica estable, lo que constituyó un hecho sin precedentes. En los años ochenta, la mirada feminista empezó a germinar en el cine español poniendo el discurso femenino en un primer plano, cuestionando la narrativa patriarcal. Así se erigió un nuevo relato de espectadora-texto que planteaba la problemática de varias generaciones educadas bajo la represión y que trataba de encontrar una nueva identidad con la democracia. No se puede pasar por alto el ícono del cine de Pedro Almodóvar en este sentido, que aceleró el discurso y la representación de mujeres en escenarios marginales con actitudes desinhibidas y la desarticulación de los lugares comunes atribuidos a la mujer.

Una de las nociones recurrentes en la representación de la mujer en el cine ha sido la maternidad, no como experiencia, sino como un atributo totalizador, incompatible con otras experiencias vitales y asociado a polaridades determinantes, la “buena” o la “mala” madre. Estas narrativas limitan a la mujer a “ser madre de” más allá de “ser mujer que vive la maternidad”. Afortunadamente, este arquetipo ha comenzado a cambiar y las últimas décadas han sido testigo de

un florecimiento del cine español hecho por mujeres que supera esta narrativa limitadora. A partir de los años noventa, se produce un boom de directoras españolas, con Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta e Icíar Bollaín como principales representantes, todas con una trayectoria hoy consolidada. También a lo largo de esta década desarrollan su filmografía Ana Díez, Rosa Vergés y Maite Ruiz de Austri, si bien de forma más intermitente que sus compañeras; por otro lado, María Ripoll, Dunia Ayaso, Yolanda García Serrano, Azucena Rodríguez, Mónica Laguna, Eva Lesmes y Manane Rodríguez (De Francisco 283-291). Todas estas dan paso a una nueva generación en la que destacan Paula Ortiz, Elena Trapé, Irene Moray, Belén Funes, Arantxa Echevarría, Carlota Pereda, Elena Martín, Clara Roquet, Carla Simón, Alauda Ruiz de Azúa o Pilar Palomero. Ésta última precisamente es la responsable de los dos largometrajes que analizaremos en este capítulo.

Desde diversidad de géneros, el cine actual de estas directoras se adentra en las historias de mujeres en primera persona desde una aproximación poliédrica, como persona, rol y actante con matices, alejada de la previa estereotipación. Asimismo, también ha reflejado la mutación del modelo familiar tradicional hacia otras formas de familia, como parejas de hecho, familias monomarentales, y maternidad o paternidad homosexual, así como la influencia de la ideología de género en estos cambios.

En el cine contemporáneo, a menudo se encuentran personajes femeninos que afrontan la maternidad con grandes dificultades, en circunstancias complejas como el aborto, mostrando tanto retratos de maternidad enfermiza o rota como madres que luchan por su maternidad en solitario. Además, se considera la maternidad como un derecho de la mujer, un concepto alejado de la idea de derecho natural, presentando ejemplos de películas que abordan la maternidad desde una perspectiva más optimista y bienintencionada, donde ser madre satisface la necesidad o el anhelo maternal de la mujer sin necesidad de un padre o pareja.

1. El cine de Pilar Palomero, dos éxitos (de momento)

La cineasta aragonesa Pilar Palomero se inició en el mundo del audiovisual con la creación de cortometrajes y documentales participando en el montaje, en la dirección y en el guion. Estos fueron presentados en diferentes festivales internacionales de cine como el de Huesca o el de Málaga. En el largometraje, ha escrito y dirigido *Las niñas* (2020) y *La maternal* (2022). Ha sido reconocida con diferentes premios como la Biznaga de Oro y Premios Goya a la mejor película, mejor dirección novel y guion original por su ópera prima. Recientemente, ha sido galardonada con el premio Málaga Talent 2024 por su exitosa trayectoria en el festival de cine de esta ciudad. Sus obras se caracterizan por representar diferentes ámbitos sociales desde el realismo y valoran la educación, el diálogo, la amistad y la comunicación como aspectos fundamentales de convivencia.

Las niñas (2020) consiste en un *bildungsroman* intimista y sobrio en el que Celia, hija de madre soltera, se enfrenta al paso de la niñez a la adolescencia en el ambiente opresivo del colegio religioso en el que estudia. La relación distante que mantiene con su madre se ve afectada en el momento en que inicia su amistad con Brisa, una chica huérfana proveniente de Barcelona, pues comienza a cuestionar su contexto escolar y familiar (principalmente, los enigmas con relación a la identidad de su padre). El título, que hace referencia al grupo de compañeras que acude a la escuela religiosa, no es más que el reflejo de una generación de niñas, que se enfrenta a las contradicciones de la época en la que viven: un país inmerso en la democracia tras una larga dictadura que estimula la libertad sexual frente al sistema intransigente de un colegio religioso en el que la educación se halla totalmente sesgada por los conceptos tradicionales del pecado y el amor a Dios.

La maternal (2022) se desarrolla a través de la experiencia de Carla, una adolescente de 14 años que vive con su madre, joven y soltera, en un restaurante de carretera, descuidado y sin clientela, en riesgo de exclusión social y pobreza. Carla es rebelde, no tiene amigas y pasa el tiempo con su amigo Efraín. La relación con su madre es distante y tensa, Carla no soporta que la prioridad de su progenitora sea pasar tiempo con su nueva pareja y la deje a ella relegada a un segundo lugar. Una denuncia de un robo cometido por Carla y Efraín y la frecuente falta al instituto de esta, detona la visita de una trabajadora social quien la acompaña al hospital por recurrentes vómitos, síntoma de un inesperado embarazo. Carla ingresa en “*La maternal*”, un centro para madres adolescentes con falta de recursos donde comparten experiencias y se enfrentan a un mundo de adultos para el que no les ha dado tiempo a prepararse. La relación entre las niñas genera una cierta sororidad y acompañamiento al inicio de la maternidad, aunque no redime el sacrificio total de la juventud y la dificultad de desempeñarla tan joven.

2. Revisiones feministas de la maternidad

En una conferencia sobre “La feminidad”, Freud parte de su complejo de Edipo para analizar la relación madre e hija, que diverge respecto a la relación con el hijo. Señala que, tanto en la niña como en el niño, el primer objeto de amor es la madre. Y concluye que esa relación edípica provoca la catástrofe entre madre e hija. El psicoanalista sostenía como diferencia elemental la anatómica, condicionada por el complejo de castración, del cual la hija hace responsable a la madre. Este trastorno deviene en una relación de amor-odio hacia la madre en la que termina por predominar el rencor. Este concepto, posteriormente analizado por Lacan, es denominado por éste: “devastación” (1992).

Sin embargo, las posturas feministas que han cuestionado y reconstruido el concepto de maternidad (Saletti Cuesta 176), lo plantean no solo como una función biológica, sino también como una construcción social y cultural que ha sido utilizada para mantener estructuras de poder y género. Se cuestiona la idea del

instinto maternal, originado en el siglo XVIII, como algo natural e innato. La maternidad es vista como una expectativa social impuesta a las mujeres, no como un instinto biológico. Una expectativa además que está asociada al ámbito de la familia nuclear desde el contexto de la Revolución Industrial.

Autoras como Nancy Chodorow en los años sesenta rompen con las teorías de Freud y propician una deconstrucción de la maternidad a partir de pensarla como una fuente de placer, conocimiento y poder específicamente femeninos. Así como se aboga por la división entre la “maternidad como institución y como experiencia” (Saletti Cuesta 178). Esta visión busca desvincular la maternidad de las representaciones dominantes que sostienen el control masculino sobre las mujeres.

El feminismo reclama la ausencia de la voz de la mujer respecto a la maternidad y por ello, defiende la necesidad de que ésta sea escuchada y representada en el orden simbólico. Luce Irigaray afirma: “Con el olvido y un desconocimiento increíbles, las tradiciones patriarcales han borrado las huellas de las genealogías madres-hijas” (Irigaray 15) y enfatiza la importancia de crear modelos diferentes y positivos de relación madre e hija. Sugiere que estas relaciones deberían inscribirse en la forma y el lenguaje de la vida social.

Para construir un nuevo orden simbólico que incluya las experiencias femeninas desatendidas, resulta necesario recoger esas experiencias desde la primera persona y reivindicar las relaciones entre mujeres. Uno de los mecanismos para llevarlo a cabo consiste en el concepto de “pensamiento materno”, acuñado por Sara Ruddick, como una forma de valorar críticamente el “maternaje”, como un recurso para una cultura de paz y no violencia.

Por tanto, a pesar de las diferentes aproximaciones, las teorías feministas se acercan a la maternidad a través de la deconstrucción del concepto meramente biológico, propugnado por Freud, e instintivo, insertado en la tradición patriarcal. Para ello, se insiste en la necesidad de la representación de las voces femeninas mediante genealogías de madres e hijas que se inserten en el orden simbólico y que construyan uno nuevo, nociones que tomamos en consideración para nuestro análisis de los largometrajes de Palomero.

3. Las madres y las hijas adolescentes en las películas de Palomero: opresiones y exclusiones

Las dos películas que analizamos a continuación no parecen muy semejantes en un primer acercamiento, más allá de las convergencias de estilo de la directora Pilar Palomero. Sin embargo, una mirada atenta permite discernir el diálogo constante que establecen una y otra.

3.1. Las niñas

La religión es el primer elemento que destaca en *Las niñas* pues es el sistema que codifica el mundo de Celia y sus amigas. Desde la primera escena del film esto se hace evidente, pues tras los primeros planos que revelan los rostros de las niñas de la clase, mientras practican en el coro para la función escolar, le sigue un plano medio que muestra al fondo del aula un crucifijo en la pared. Éste se halla por encima de las cabezas de todas, en el centro, dominando la escena y dejando ver que la religión no sólo va a encabezar el espacio del relato que comienza, sino que va a definir toda su narrativa. Estos planos medio y general del aula con el crucifijo en la parte superior de la pared, encima de la pizarra, imperan en la imaginería del film. Se reiteran en las escenas que transcurren en el salón de clase y presentan a la madre Consuelo a lo lejos y la constelación de niñas de espaldas, con Celia siempre al fondo, para insistir en la distancia y en la incomprendición que la protagonista siente hacia este sistema.

La religión católica, propia de la tradición española e inherente a la educación concertada, aparece como dogma y práctica. Las religiosas no sólo ejercen de educadoras en todas las materias de la escuela, sino que, paralelamente, exigen la devoción de la fe y la adopción de un modelo de conducta considerado “apropiadamente femenino”. Esta pauta se asume respecto a las niñas y se evidencia a través de la continua admonestación de las profesas hacia éstas. En la clase de gimnasia, la maestra grita “no seas marimacho” a una de ellas; en la prueba médica, otra humilla y recrimina a Celia por no traer un top (entendido como un sujetador pre-adolescente) y mostrar sus inexistentes pechos; en la práctica del coro, a Celia y a otras niñas se les impide cantar y se les impone el *playback* por no disponer de una voz “adecuada”. Se insiste en la educación a través de la condena y el tabú, incluso cuando no está directamente relacionado con la lección. Resulta clave la escena en la que Celia es llamada a la pizarra y la madre Consuelo reacciona de manera desmesurada por su incapacidad de responder a la pregunta. Pues en realidad está siendo castigada por no haber cumplido con el mayor dogma de todos, la castidad, al haber sido descubierta previamente montando en moto con un joven.

La maternidad es el otro gran eje que vertebría *Las niñas* puesto que es el segundo elemento que define la maduración de Celia hacia el autodescubrimiento. Si el colegio supone el espacio público en el que interactúa con sus amigas y asimila el dogma, el hogar constituye el terreno de la intimidad y de la relación con su madre, que preserva su identidad. Por ello, no es casual que tras la simbólica escena que abre la película, le siga la primera secuencia que muestra a la madre. Y específicamente, junto a su hija, para ilustrar el tipo de relación que mantienen. En ella, madre e hija se preparan en el baño, antes de salir de casa para comenzar con sus respectivos días. La cámara presenta un primer plano de la trenza que Celia trata de peinarse mientras pide ayuda a su madre, que sólo se intuye, no se ve. Cuando finalmente aparece en plano, lo hace caminando con velocidad, de espaldas al espectador y respondiendo que no tiene tiempo y no puede. La

reacción de la hija es la desesperación frente a la de la madre que regresa y la apresura. A ambas las vemos a través del reflejo del espejo, pero ninguna se mira de manera directa. La madre se arregla el pelo rápidamente y se marcha.

Esta primera escena compartida por madre e hija adelanta el tipo de relación que las une, una distante, debido a la falta de tiempo compartido y las condiciones laborales de la madre, que la mantienen fuera todo el día. Ambas no tienen una relación prototípica puesto que Celia debe asumir responsabilidades que no corresponden “tradicionalmente” a los hijos, como preparar la comida de la familia o limpiar el espacio común, mientras que la madre se mantiene fuera del hogar continuamente por los numerosos trabajos precarios que contrae para hacerse cargo de la economía familiar debido a su condición de madre soltera. Es por estas circunstancias que sus interacciones se basan únicamente en los momentos de cotidianidad necesarios de la jornada, como el aseo en la mañana o las comidas del día. La cámara incide en la relación alejada de ambas puesto que la madre suele estar de espaldas a Celia y ésta siempre frente al espectador. De este modo, la figura de la madre se difumina como un fantasma, del que sólo conocemos la voz y las escasas intervenciones que realiza, que suelen consistir en “cómo ha ido el día”. Sus conversaciones resultan superficiales, la madre no muestra deseos de conectar realmente con Celia. Se debe en parte al agotamiento tras la jornada de trabajo, y también a su imposibilidad de comunicación real. Cuando Celia le pide una chaqueta como la de su amiga, su respuesta automática es “el mes que viene”; cuando ésta le interroga sobre la historia de su padre y de sus abuelos, le ofrece evasivas. La madre es incapaz de sincerarse con su hija y dialogar sobre lo que le resulta doloroso, que no puede permitirse ciertos gastos o que su pasado es uno traumático que aún no puede afrontar. La relación entre ambas se basa en un sistema de no comunicación y convivencia sin más.

Precisamente gran parte de la comunicación en la película se basa en los silencios. Celia es una niña reservada y taciturna y sus interacciones son escasas. Con sus amigas, en sus juegos de descubrimiento, observa y escucha atentamente; con su madre, la conversación es limitada puesto que ésta no tiene energía para conversaciones de calado y Celia no muestra interés en compartir cómo se siente realmente en el ámbito escolar. No obstante, los silencios también se presentan de manera simbólica, siendo el más relevante, el desconocimiento de la historia de su padre. La mirada de Celia hacia la madre, siempre en primer y medio plano, es indagadora, puesto que ese secreto se convierte en el motor de su autodescubrimiento. En dos ocasiones, inspecciona el mueble de su madre y descubre el libro de familia que le revela el secreto. En esta ocasión el silencio se produce respecto al espectador, que observa cómo Celia obtiene su respuesta, sin llegar a conocer el contenido al otro lado de la pantalla. El gran silencio de la película es el que exhibe la madre. A través de las intervenciones de los demás y la información que nos es presentada, aprendemos que es madre soltera en condición precaria y que fue madre adolescente. Desconocemos su historia, pero la falta de comunicación con sus padres y la absoluta inexistencia paterna (a modo de relatos o relaciones con la familia del padre) denota la presencia de un trauma

que ella trata de evitar. Por ello, su presencia en el film es siempre intermitente, entra y sale de casa con velocidad, así como de escena. Y cuando aparece en los planos, su figura está borrosa o lo hace de espaldas.

A pesar de que la madre en la película no tiene nombre y se conoce como “madre”, el personaje se aleja de los caracteres estereotípicos que responden al “ángel del hogar” (Zecchi 150) cuya maternidad la salva o de “la madre coraje” (Lanuza Avelloa y Ester Casas 115) determinada por la ausencia paterna, más frecuente en el cine actual. La madre de *Las niñas* es una madre soltera y joven, que lucha contra el estigma de su circunstancia en una sociedad caracterizada por una doble moral que la critica. Esto se refleja en los comentarios de las niñas hacia Celia en sus juegos, que llaman a su madre “puta”, resultado de los cuchicheos familiares. La madre se halla abrumada por su situación laboral y por un pasado traumático que se intuye pero que no llega a explicitarse, del que somos partícipes como espectadores a través de la inexistente relación con los abuelos, que se retoma al final del film. Pero, ante todo, es un personaje poliédrico, que se va revelando mediante pequeños y cambiantes gestos hacia su hija, que sufren su propia transformación con el desenlace.

Ese silencio de la madre es parte de su caracterización como personaje y de su diálogo. Como se ha señalado, sus intervenciones son escasas, pero en dos escenas de gran tensión, se sincera con su hija un poco más. Tras haber descubierto que Celia había andado en moto con un adolescente sin supervisión y mostrar su exacerbación con mutismo, la hija acude a su madre y con gestos y palabras le pide perdón por su comportamiento. Entonces la madre se gira y le dice: “Yo lo que quiero es que estudies, que te saques una carrera, que tengas oportunidades. Que no tengas que estar como yo. Que no dependas de nadie” en un plano medio que muestra sus rostros compungidos. Con estas palabras la madre manifiesta cómo se siente hacia su propia situación precaria y cómo su sacrificio es una inversión para que su hija tenga la oportunidad de una vida profesional sin apuros económicos. En un estudio sobre las familias monoparentales en los años 90 (Almeida y Flaquer 21), se afirma que la autoridad familiar entonces está asociada al hombre y que a pesar de que este tipo de familias son lideradas por mujeres, éstas viven en precariedad, con falta de autoridad y en dependencia de sus entornos familiares mayores. La madre de Celia vive precisamente esa escasez, pero sin el apoyo de su familia, por ello, anhela la independencia económica futura de su hija.

Debido a su juventud, la madre trata de imponer respeto y disciplina. Por ello, ante su inevitable ausencia, delega en el colegio la educación de su hija. Las religiosas se convierten en una extensión de la maternidad, de ahí que sean referidas como madres. Por ello, resulta de vital importancia la escena en que la madre Consuelo censura a Celia en clase frente a todas sus compañeras, porque es una hija simbólica del colegio, que debe reflejar una conducta impecable, y porque es fruto de una relación pecaminosa y su escrutinio, por lo tanto, es doble. Hacia el final de la película, Celia se escabulle de la proyección de *Marcelino pan y vino* y deambula

por la residencia de las religiosas. Al ser descubierta y llevada ante su madre, la reacción de ésta es abofetearla con fuerza para demostrar ese respeto y disciplina respecto a Celia y frente a las religiosas, pues ella también está siendo examinada, no sólo como madre, sino como mujer pecaminosa.

A la madre la descubrimos a través de la perspectiva de Celia puesto que la película está narrada desde su punto de vista. Predominan los primeros planos de su gesto, de su pelo, así como los planos desde su mirada, que proyectan el grupo de compañeras y el ambiente. La película se inicia en un momento de estancamiento en el que ella acepta su status quo. La aparición de Brisa (nombre simbólico, que llega como un soplo de aire fresco) y la actitud libre de ésta, propiciarán el cuestionamiento del contexto religioso y personal de Celia. La música que la amiga le descubre, los afectos que observa a través de los abuelos de ésta y los juegos con las otras niñas propician la rebeldía y el ansia de saber en Celia. La sororidad que se constituye con ellas es la que alienta el cuestionamiento de su identidad y hacia los interrogantes de la madre, que finalmente resultarán en su acercamiento más honesto.

De todos los aspectos que Brisa acerca a Celia, la música es uno especialmente relevante puesto que está vinculada al despertar de identidad y la rebelión de la protagonista. Brisa comparte su música con ella y le expone a bandas contemporáneas que desconoce como Héroes del Silencio o Niños del Brasil, que marcan una nueva tendencia en la música rock española, con su estilo gótico e inspiración anglosajona. En estas escenas, la música se presenta como una contraposición al sistema que Celia ha asimilado en el colegio de monjas. Primero, en la casa de Cristina, ella y las otras niñas se maquillan, prueban alcohol, fuman y diseccionan los preservativos de la madre de esta como un juego de autodescubrimiento. En todos estos procesos, la música de Brisa está presente como banda sonora de sus experiencias y, concretamente, la canción “Viernes” de Niños del Brasil cuya letra toma fuerza como himno frente a las profesas religiosas del colegio: “Quemaré los libros que no pienso leer/ hoy es un buen día para escaparte”, que es una referencia a esa duda que Celia empieza a plantearse sobre lo que ha leído en los libros del colegio. Y específicamente, “asustando monjas lo pasaremos bien/ hoy es un buen día para escaparte” conecta con la huida de Celia y Brisa durante la proyección de la película, que suponen el sobresalto y enojo de las profesas. Celia no canta al ritmo de la música aún pero sí baila y se deja llevar, del mismo modo que lo hace en la discoteca a la que el grupo acude sin el conocimiento de los padres. Este poder que le otorga la canción y el afecto profesado por su amiga permite a Celia progresivamente a polemizar lo que ha dado por sentado y lanzarse segura a cantar la canción en el festival del final, a pesar de haber sido relegada al playback y a poner cara de niña buena.

3.2. La maternal

La maternal se desarrolla en un contexto actual y, la determinación y condición de los personajes y de la trama, a diferencia de la religión en *Las niñas*, es la marginalidad, la maternidad adolescente y una infancia desatendida.

En la primera escena, aparece Carla con un amigo en un sofá mirando videos porno en el móvil. Están en una casa ajena, en un vecindario de “putos pijos” como así mencionan mientras destruyen algunos objetos del salón: copas de cristal y una gran televisión de pantalla plana. Estas acciones de apertura indican, por un lado, el descubrimiento sexual y por otro, la rebeldía, la falta de control, civismo y educación. Desde el inicio, la cámara y los planos se centran en la adolescente, en sus expresiones gestuales y se limita a la perspectiva de esta. La siguiente escena muestra el espacio donde vive Carla, a las afueras de una localidad. En particular, en un viejo y sucio restaurante de carretera donde solo se escucha el ruido constante de los camiones y de los coches al pasar. Se presenta así, el contexto socioeconómico al que pertenece la protagonista: un espacio aislado y excluido, fuera de la urbe, donde el silencio es interrumpido por el zumbido del tráfico vehicular.

Carla no puede acceder a su casa-restaurante porque dentro está encerrada su madre con su pareja, lo que muestra desde el inicio, la sensación de abandono que siente y, por consiguiente, la constante actitud malhumorada y distante que tiene con ella. Carla rechaza al novio de su madre ya que acapara toda la atención de esta y la hace olvidarse de todo: de su hija, de mantener el negocio, de la compra, de la rutina.... Su madre, Penélope, prioriza el disfrute de su juventud. Esta solo intenta ganarse la confianza de su hija comportándose como si fuera su amiga pidiéndole consejo sobre la vestimenta para ir de fiesta. La relación madre-hija aparece constantemente deteriorada y así lo confirma la escena de la mañana siguiente cuando Carla se despierta sola en el restaurante, la madre no ha vuelto a casa para dormir y no le responde la llamada. El espacio de la casa está desordenado y sucio: ropa por el suelo, latas de cerveza por todos lados y el frigorífico medio vacío donde apenas hay nada para desayunar. La cámara vuelve a destacar los primeros planos de Carla, el silencio de su soledad y la mirada de melancolía, tristeza y repulsión.

Estas imágenes muestran la falta de recursos que presenta el entorno de exclusión social y pobreza de Carla y su madre. La madre no tiene dinero, el restaurante de carretera va mal, no pasa la inspección de alimentación, pero a la vez es herencia familiar y no puede deshacerse tan fácilmente del mismo. La madre bebe y sale para olvidar su condición mientras Carla es una adolescente introvertida, incomunicada, incomprendida, que no tiene amigas y no puede encontrar ayuda ni refugio en su único vínculo familiar: su madre, ya que esta no desempeña el rol de madre, sino de una joven sin responsabilidades.

La única evasión de la realidad para Carla es el móvil para el visionado de los videos de las redes sociales e incluso, crear los suyos propios con coreografías de baile. El uso del móvil le funciona como remiendo a la falta de compañía. Un vínculo de apego seguro en la infancia determina la organización de los procesos motivacionales, emocionales y memorísticos, así como también ayuda a establecer los modelos de representación. En el caso de Carla, la distancia con su madre determina su personalidad solitaria. La única búsqueda de estimación y acompañamiento se genera con el móvil y con Efraín. Asimismo, la presencia del móvil representa a la actual generación adolescente que depende de las redes sociales para relacionarse y socializar. Más adelante, se visualiza como Carla tiene miles de *followers* en Instagram, muestra de la falsa realidad que muestran las redes y de la “careta” que estas posibilitan representando otra faceta de la persona o de la identidad; de una felicidad que, en su caso, es inexistente.

La falta de organización rutinaria, las ausencias al instituto y la denuncia del allanamiento de morada de Carla y Efraín en casa de los pijos, denota la llegada de la trabajadora social a la vivienda de Carla. La madre de Carla intenta ocultar información sobre su ausencia y le resta importancia a las faltas de Carla al centro escolar, que justifica con el hecho de que Carla tiene vómitos recurrentes. La trabajadora social acompaña a Carla al hospital donde después de un silencio, se deduce el embarazo de Carla y que el padre del hijo es Efraín, al ser el único varón cercano que pasaba tiempo con ella. Este hecho la hace ingresar en “La maternal” un centro de madres adolescentes. El ruido de los camiones de la carretera de su entorno se intercambia por el incesante llanto de los bebés del centro.

Según diferentes estudios, la maternidad en la adolescencia es uno de los factores de vulnerabilidad social más significativos y preocupantes a nivel mundial. Estos embarazos, a menudo no planificados y fuera de los proyectos de vida de los adolescentes, pueden llevar a jóvenes a enfrentar prematuramente las responsabilidades de la maternidad, muchas veces sin el apoyo familiar adecuado o incluso en situaciones de abandono. Estos casos de embarazo en adolescentes a menudo reflejan problemas sociales más amplios, como negligencia parental, falta de afecto, inseguridad, pobreza, ignorancia y violencia. Estos factores contribuyen a un ciclo de desafíos que afectan tanto a los adolescentes como a sus familias y comunidades.

El centro “La maternal” se contrapone al aislamiento, al abandono y al descontrol de su casa en los suburbios. En este centro hay reglas, pautas y educación a pesar de que Carla se resiste a las mismas e intenta mantener las distancias con las integrantes y los trabajadores/educadores sociales del centro. En “La maternal” enseñan a las madres a los cuidados, responsabilidades y atenciones que requiere la gestación y la crianza de un bebé y, asimismo, les proporcionan estudios básicos para que puedan desempeñar formaciones profesionales en el futuro.

Dentro de la red de los Centros de Internamiento de Menores Infractores (CIMI), también conocidos como Centros de Ejecución de Medidas Judiciales (CEMJ),

gestionados por la Agencia para la Reeducación y Reinserción del Menor Infractor en España, solo uno de los seis centros posee un protocolo específico para el manejo de embarazos en adolescentes. Este programa materno está diseñado, como menciona Raúl Casas, para “brindar el cuidado y la atención necesaria a la madre durante el periodo de embarazo, así como en la preparación para el parto y la crianza” (Ct. en Peláez 2023).

Una charla conjunta entre todas las madres adolescentes donde cuentan la razón por la que están internas en el centro, cambia la dinámica entre Carla y las mismas. Esa escena parece extraída de un formato documental donde, a modo de terapia grupal, cuentan sus testimonios. Todas las experiencias de estas adolescentes están relacionadas con la falta de recursos y el sufrimiento de malos tratos, víctimas de abuso, inmigración, trastornos de alimentación y el rechazo familiar o de sus propias parejas. Estos factores que se relatan crean un entorno desafiante para las adolescentes, especialmente en regiones rurales y menos desarrolladas donde el nivel educativo es bajo y la desigualdad de género es más pronunciada. Esto último, lo encarna también la madre de Carla con la relación tan dependiente de su pareja.

Según Hernández et al., muchas de las causas de los embarazos no deseados en adolescentes tienen que ver con la inseguridad, la pobreza, la violencia o la inestabilidad familiar de los hogares donde crecen sin educación adecuada por parte de los progenitores o tutores, así como la carencia de buenos ejemplos-modelos de referencia. Ante estas carencias, las jóvenes buscan orientación en su entorno social, igualmente deficiente en valores morales y educativos lo que conlleva a comportamientos contraproducentes, incluyendo relaciones sexuales prematuras y los embarazos no deseados como el caso de las chicas internas de “La maternal” (Hernández et al. 1314-1329). Todas estas ven a su hijo/a como la única persona que nunca les abandonará. La maternidad por tanto se presenta como contrapunto que coarta la libertad de la juventud y, por otro lado, como un lugar seguro de refugio y de acompañamiento a partir del vínculo maternofilial.

En el largometraje, el centro de internamiento acaba siendo un salvavidas de asilo, protección y aprendizaje. La maternidad en el centro supone tanto para Carla como para las otras madres internadas un espacio seguro donde establecer la relación maternofilial, donde crear redes de apoyo entre ellas en base a la ayuda y a la sororidad entre las mismas e, incluso, para Carla, “La maternal” es el refugio ante su figura materna ausente. En una de las visitas de su madre, Penélope le dice que ella tuvo que hacer todo sola y que ella, al menos, tiene a las “chicas del centro”. De la conversación se infiere que tener a Carla fue como una parálisis de su vida: “como si me mataran”. Esto muestra una mejora en el progreso social y una reafirmación de los beneficios de las políticas sociales de integración e inserción. A diferencia de Penélope, a Carla se le proporciona herramientas de ayuda tanto para su desempeño como madre como para su propio progreso personal. Así, el embarazo, a pesar del sacrificio que le suponga como freno de su juventud, no se presente también como un estancamiento total a nivel personal.

Otro de los factores que la película deja entrever a partir de los diferentes testimonios y de la experiencia de la protagonista, es la carencia de la educación sexual. Para muchas chicas de “La maternal” y para Carla, las relaciones sexuales eran como un juego fomentado también por el acceso a videos sexuales sin control por internet. Las jóvenes se encuentran expuestas a curiosidades y presiones para experimentar sexualmente que, combinada con la falta de precaución y protección adecuadas, las llevó a esos embarazos ajenos a sus planes de vida personales. Por supuesto, además de la falta de educación familiar, la película denuncia la insuficiente formación integral en valores y educación sexual en las escuelas que impiden que las adolescentes comprendan completamente las implicaciones y consecuencias de las relaciones sexuales. No es baladí este planteamiento en la trama, precisamente en un momento de política actual que, desde la ultraderecha, se propone el pin parental como voto a cuestiones de identidad género, diversidad sexual, feminismo, y educación sexual.

En el reciente artículo publicado por *El Salto*: “Adversidad y resiliencia: historias de maternidad adolescente en entornos institucionalizados” se señala que alrededor de un millón y medio de adolescentes de 15 a 19 años dan a luz cada año, y es un problema agravado por la falta de información, el acceso limitado a anticonceptivos y la violencia sexual y de género. Luis García Tojar, sociólogo, destaca que la información sobre salud sexual no es tan accesible como se cree y a menudo no llega a las zonas más necesitadas socialmente. La educación sexual en el currículo educativo es casi inexistente o impartida por profesionales no preparados, dejando a los jóvenes sin orientación ni herramientas adecuadas (Ct. en op. cit. Peláez 2023). En “La maternal”, las jóvenes manifiestan haber tenido una información limitada, llena de mitos y errores. El desconocimiento de Carla sobre el embarazo se refleja en escenas como cuando piensa que su compañera de habitación se ha orinado al romper aguas o cuando no es consciente de las limitaciones que le supone hacer actividades lúdicas que pueden poner en riesgo su salud o la del bebé y se irrita por tener que restringirse.

La película también retrata el estigma social de la “madre adolescente” en varias ocasiones. Las chicas del centro exteriorizan la presión de sentirse juzgada socialmente. A Carla también le pasa cuando va a un centro comercial y la dependienta la mira juiciosa al verle la barriga. La maternidad temprana en adolescentes suele ser vista por la sociedad y la familia como un impedimento para su desarrollo y crecimiento personal y social, generando frustración a varios niveles. Asimismo, está marcada por la asociación del embarazo con negligencia personal y promiscuidad sexual (Ct. en op.cit. Peláez 2023). El centro de “La maternal” en el film, se propone como parte de programas de apoyo social para madres adolescentes, donde puedan compartir experiencias y así sentirse menos estigmatizadas y más integradas en la sociedad.

La segunda mitad del largometraje lo marca el nacimiento del hijo de Carla, a quién le pone el nombre de “Efraín”. A partir de este momento, se presenta una Carla

contrariada. Al principio, rechaza la ayuda de sus compañeras y del personal del centro, se muestra independiente y desea poder con todo sola, pero en realidad no puede. Los primeros planos de la protagonista muestran su agotamiento por los llantos incesantes de Efraín, su frustración al no poder calmarlo, y su impotencia de no poder salir con las otras madres en las noches libres porque su bebé no deja de llorar.

En otra de las visitas y conversaciones con su madre, Penélope, mientras bebe cerveza, le comenta a Carla que debería volver al instituto cuando salga del centro, que a ella le hubiera gustado haber estudiado, en concreto: enfermería porque “Se me da bien cuidar a los demás” y Carla la mira levantando el ceño. Le recuerda a Carla que a su abuela la llamaban “puta” y a ella “la hija de puta” y le dice: “Pero tú no dejes que te pase eso. Nunca. No vales menos que los demás. Simplemente te ha tocado nacer con menos oportunidades”. Ese momento de cercanía entre ambas es rápidamente interrumpido por una llamada del novio de la madre. Lo que hace que Carla se vaya. Se deja entrever el deseo de Carla de querer establecer otro tipo de relación con su madre basado en la comunicación y cercanía, pero le es imposible llegar a la misma; pues, es como un círculo vicioso que siempre se rompe: su propia madre tampoco supo nunca ser madre. Al mencionar el detalle de la abuela, se puede interpretar que ninguna de las dos ha tenido buenas referencias y modelos en generaciones de los progenitores o estas fueron referencias truncadas. En este caso, la falta de recursos y la exclusión social se presenta como herencia familiar que determina varias generaciones y deja entrever las ganas de romper con esa condición.

Penélope también asiste a la fiesta de convivencia familiar que tienen en el centro. Y hay dos momentos que las unen: cuando bailan juntas la conocida canción de C. Tangana “Tú me dejaste de querer...” y la de Estopa: “Tu calor”, canción que la madre le cantaba de pequeña a modo de “nana”. Estas canciones son simbólicas y pertenecen a una tipología característica de ritmo urbano asociada al costumbrismo de barrio. Incluso, los videoclips de los cantantes se muestran en lugares de periferia y las letras de sus canciones relatan la experiencia vivida en estos. Estos cantantes también muestran sus comienzos precarios en la música desde condiciones humildes y sin muchos recursos, pero alcanzan el éxito y la fama y, por tanto, la mejora de sus condiciones. Al fin y al cabo, Estopa fue símbolo de los jóvenes de principios de los 2000 y después de 20 años ha logrado seducir a cantantes como a “El madrileño” y a “La Rosalía”, ambos de reconocimiento ya internacional. Las canciones en la película representan claramente a estas dos generaciones. La letra de la canción de C. Tangana en la película: “Tú me dejaste de querer cuando te necesitaba, cuando más falta hacía, tú me diste la espalda” es una metáfora de la relación de Carla con su madre. Igualmente, la canción de Estopa: “Fui a la orilla del río y vi que estabas muy sola” representa la soledad y el aislamiento de estas madres jóvenes.

Ese momento de unión también presencia un posible cambio en el destino futuro, pues Penélope le dice a su hija que hay un comprador interesado en el restaurante,

lo que les permitiría conseguir dinero, mudarse a una casa en un pueblo y no vivir aisladas. Además, el hecho de vender el restaurante simboliza también la rotura con la herencia familiar y, por tanto, como posible metáfora de finalizar con la condición social que arrastran desde genealogías anteriores.

En las últimas escenas, se vislumbran posibles transformaciones que determinarían el futuro de Carla. Coincide con el permiso de salida del centro durante unos días y llevan a Carla con su madre. Las dos van al restaurante a recoger las últimas cosas que quedan allí. Ambas terminan en el patio del mismo, en silencio, sentadas juntas a modo de reconciliación, con miradas melancólicas. Esta escena marca el cierre de etapa con la vida anterior: la rotura de la atadura familiar que suponía el negocio y, finalmente, la cercanía tan ansiada con su madre. Igualmente, Carla se acerca al descampado donde Efraín está con otros jóvenes jugando al futbol, pero decide no saludarle e irse. La decisión de Carla parece dejar a Efraín fuera de la crianza del hijo, mantenerlo ajeno y no romper la libertad de su juventud.

En la última escena, aparece sola subiendo una cuesta en bicicleta. Efraín, le alcanza, no hablan, pero se miran y sonríen. Carla lo adelanta y el plano se centra en ella sola mientras pedalea. A lo lejos se ve el atardecer. En la lejanía, también queda la carretera y el ruido del tráfico. Estas escenas cierran de manera circular el film, retoma el contexto inicial de la película, pero con un propósito de finalizar con las condiciones del pasado: conseguir una comunicación con su madre antes ausente y dejar atrás a Efraín como parte de otra etapa. Sin romantizar la adversidad y la resiliencia y con afán de superación, consigue sola llegar al final de la cuesta y dar paso a un nuevo futuro que se despide con el atardecer de un día que acaba y la lejanía del zumbido inicial.

El largometraje muestra una realidad social a través del drama de madres adolescentes en riesgos de exclusión social, deja una puerta entreabierta a la esperanza de superación y a la integración y mejora de posibilidades para Carla. La película se presenta como una llamada a la confianza en las políticas sociales y de reinserción para estas minorías que, como oxímoron, son cada vez más elevadas. Apela por la educación sexual a la vez que refuerza los valores de sororidad y apoyo. Se hace notar la falta de personajes masculinos en la trama. Solo es encarnado por un personaje secundario como un educador social del centro, las menciones negativas a la toxicidad de Penélope con su pareja y a Efraín que solo aparece como principio y fin, pero ausente en el desarrollo, aunque víctima también de la falta de educación sexual. Por eso, el bebé de Carla: el “nuevo” Efraín será la esperanza de una mejora. Asimismo, visualiza el posible entendimiento entre Carla y su madre, la comunicación entre ambas y una nueva relación de unión.



4. Conclusiones

Tras el análisis de *Las niñas* y *La maternal* de Pilar Palomero, observamos un vasto diálogo entre los dos largometrajes. En primer lugar, ambos descubren su historia a través de la perspectiva de sus protagonistas, Celia y Carla, dos niñas al comienzo de la adolescencia, cuyo carácter es retraído y solitario. Para incidir en sus respectivas perspectivas, la directora recurre a los primeros planos que descubren sus gestos y sus miradas taciturnas y a los silencios que revelan todo un contexto de secretos, insatisfacción y soledad.

La maternidad ocupa un espacio central en ambos films ya que la relación madre e hija en sus contextos específicos es la que domina su narrativa. El tipo de maternidad que nos muestran se aleja de los prototipos de “ángel del hogar” o la “madre coraje”. Ambas son madres jóvenes, que fueron madres adolescentes y que se enfrentan a situaciones precarias. A pesar de este rasgo común, son personajes muy distintos: la madre de *Las niñas* es una madre ausente debido al constante trabajo, que “sólo” existe como figura materna, y que huye de la comunicación debido al trauma no superado del pasado. En *La maternal*, Penélope también se presenta como madre inexistente, pero debido a que prioriza su placer frente a su rol de madre que cuida, protege y educa. A diferencia de la anterior, *La maternal* presenta más facetas sobre un tipo concreto de maternidad (reflejo de esto que ella sí reciba un nombre) adolescente coartada por el límite de recursos y la falta del cuidado de la hija como la prioridad de Penélope con el disfrute de su sexualidad. Esta faceta también sugeriría una revisión de libertad individual frente a la maternidad como espacio restrictivo de esta. No obstante, *La maternal* además presenta otra generación del embarazo adolescente ya que la hija de Penélope y protagonista de la película, Carla, queda embarazada y es éste el argumento central de la película. A través de ella, se explicita la experiencia de la gestación de una madre adolescente, específicamente, inserta en riesgo de exclusión social, pero con la ayuda y protección que le brinda un centro de internamiento para madres adolescentes.

En las dos películas encontramos espacios de confinación, el colegio y la casa de acogida. El colegio religioso de *Las niñas* actúa como lugar opresor y adoctrinador, en torno a los preceptos de la religión católica frente al contexto de los años noventa, en los que se promueve la libertad sexual en los medios de comunicación. La casa de acogida en *La maternal* supone un espacio que coarta la libertad juvenil frente a la educación de pautas para una correcta alimentación, gestación y crianza de un bebé, así como la proporción de herramientas que permiten también un desarrollo personal de las madres adolescentes de cara a un futuro profesional. Paradójicamente este lugar es refugio y un lugar seguro de protección y cuidado que las madres adolescentes no tienen fuera de ese espacio, como en sus entornos familiares y sociales. Curiosamente, es en el interior de ambos espacios donde surgen las relaciones más liberadoras como los vínculos de sororidad. En *Las niñas* Celia inicia la exploración de las experiencias adolescentes (como fumar, beber alcohol, aprender sobre sexo, etc.), incitada por su grupo de amigas. Es más,

comienza su autodescubrimiento, mediante el cuestionamiento de la religión y de los silencios de su madre gracias a su interacción con Brisa. En *La maternal*, las jóvenes internas desarrollan vínculos de amistad y apoyo entre ellas compartiendo experiencias en la gestación, cuidado mutuo, parto y primeras relaciones maternofiliales.

Ambas películas insisten en representar la voz femenina: en *Las niñas*, de manera literal, Celia decide cantar en el concierto final a pesar de que se lo hayan prohibido y en *La maternal*, se vislumbra en el desenlace una Carla empoderada fuera del refugio del centro de internamiento predisposta a desempeñar su papel de madre joven sola en su entorno social, es decir, a través de personajes que se escapan de la estereotipación. Pilar Palomero recurre a dos historias de madres que abarcan muchas otras temáticas, demostrando así que la maternidad no consiste en un elemento limitador, al contrario, es una circunstancia más de la mujer. Concretamente, lo hace a través de relaciones de madre e hija que se escapan de lo que tradicionalmente ha sido considerado la maternidad, sumergiéndose en relatos de mujeres en los márgenes, delimitadas por un contexto socioeconómico inestable. Así, retomando la idea de Irigaray, *Las niñas* y *La maternal* ofrecen genealogías diversas de madres e hijas como seres poliédricos, con circunstancias que se alejan de la madre estereotípica de clase media, que nos enfrentan a situaciones incómodas y verosímiles como espectadores, como reacción feminista a la ausencia de éstas en los discursos patriarcales. Estas películas no sólo permiten a diferentes tipos de mujer ser escuchadas y mostrar sus voces, sino que fomentan la necesidad de un vínculo favorable y verdadero de madre-hija nuevo basado en la unión, cuidado y en la comunicación mutuas para la construcción de modelos diferentes y progreso en las generaciones futuras, así como en la protección de la sororidad a nivel de familiares, amigas, en círculos cercanos, que construyan redes y promuevan la hermandad y el diálogo.

5. Obras citadas

- ALMEDA, Elizabet y FLAQUER, Lluís. “Las familias monoparentales en España: un enfoque crítico”, *Revista Internacional de Sociología- Tercera época*, 1995, nº. 11, pp. 21-45.
- DE FRANCISCO, Israel et al. *La mujer en el cine español*, Arkadin Ed., 2010.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, Amorrortu Ed., 1991.
- GUARINOS GALÁN, Virginia. “Mujer y cine”. Los medios de comunicación con mirada de género, coord. por Felicidad Loscertales Abril y Trinidad Núñez DOMÍNGUEZ, Instituto Andaluz de la Mujer, 2008, pp. 103-120.
- HERNÁNDEZ, Eduardo, et al. “El embarazo de adolescentes y sus consecuencias sociales”, *Uniandes Episteme. Revista digital de Ciencia, Tecnología e Innovación*, vol. 5, número especial, 2018, pp. 1314-1329.
- IRIGARAY, Luce, Yo, tú, nosotras, trad. por Pepa Linares, Ed. Cátedra, 1992.
- LACAN, Jacques (1953-54) *El Seminario, libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1992

- LANUZA AVELLOA, Ana y Ester Casas, Belén, “La maternidad en el cine y la ficción contemporáneas”, *SC/O. Revista de Filosofía*, 2017, nº. 13, pp. 97-119.
- PELÁEZ, Sara, “Adversidad y resiliencia: historias de maternidad adolescente en entornos institucionalizados” *Revista Digital El Salto*, 12 noviembre 2023, <https://www.elsaltodiario.com/maternidad/adversidad-resiliencia-historias-maternidad-adolescente-entornos-institucionalizados>. Accedido el 3 de abril de 2024
- SALETTI CUESTA, Lorena. “Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad”, *Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista Clepsydra*, nº. 7, 2008, pp. 169-184.
- ZECCHI, Barbara. “All about Mothers: Pronatalist Discourses in Contemporary Spanish Cinema”, *College Literature*, vol. 32, 2005, nº. 1, pp. 146-164.

5. Una aproximación al corsé como objeto tecnocientífico

Lucía García Fernández

Doctoranda

Universidad Complutense de Madrid

lugarc19@ucm.es

Sumario

Introducción

1. Breve contextualización en torno al artefacto
2. Consideración del corsé como parte de un sistema sociotécnico
3. La construcción de problemáticas sociotécnicas
4. Conclusiones
5. Referencias

Introducción

Este ensayo pretende aplicar los conceptos en torno a la construcción social de los artefactos propuestos por Bijker y Pinch (1987) a un objeto concreto. El corsé, pasa así, a través de este estudio de caso, problematizar ciertos discursos en torno a esta invención (y el posterior declive en su uso) que presuponen una linealidad en el desarrollo de dicho artefacto y eliminan el conflicto de esta serie de fenómenos. Con el fin de enmarcar desde un enfoque material los debates en torno a los productos culturales asociados a prácticas que modifican la apariencia de los sujetos, se considera apropiado estudiar este caso para reflexionar en torno a la vinculación entre el estatus de los objetos y las relaciones en las que estos se encuentran insertos.

De acuerdo con las concepciones propias de la sociología de la tecnología (Bijker y Pinch, 1987, p.19), se aplican por tanto los conceptos de flexibilidad interpretativa y multidireccionalidad con el fin de reabrir una controversia en torno al corsé que se ha dado aparentemente por finalizada y ampliar el ámbito de aplicación de la

perspectiva tecnocientífica a elementos que habitan y redefinen la difusa frontera entre lo tecnológico y lo cultural. De esta forma, se pretende contribuir a las discusiones sostenidas en el campo de los estudios culturales, así como de los estudios sociales sobre ciencia y tecnología, en tanto que se ponen de manifiesto tanto la dimensión sociotécnica de los productos culturales como la dimensión social de la construcción del conocimiento y de la construcción de los artefactos.

1. Breve contextualización en torno al artefacto

Los artefactos que manipulan el cuerpo y, en concreto, que permiten apoyo para el pecho, han sido numerosos a lo largo de la historia. Una de las primeras prendas datadas que cubre los senos es el *apodesmos*, empleado en la isla de Creta. Utilizar una o varias telas para dar soporte al pecho se hizo ampliamente popular en Grecia y Roma, permitiendo una mayor comodidad, pero sin tener que cubrir excesivamente el cuerpo.

No es sino hasta la época medieval que se considera que el cuerpo debe ser ocultado. En el libro *L'Europe au Moyen Age*, el autor (Duby, 1981) afirma que la ornamentación típicamente asociada con dicha era enmascaraba los atributos tanto de hombres como mujeres. En el siglo XVIII, se populariza una prenda interior, llamada *stays* en inglés, que no tiene traducción específica en español, recibiendo el nombre erróneo de corsé, a pesar de que este término no se utiliza en el siglo XVIII. En cualquier caso, la palabra *stays* define una prenda interior que cubre el torso y da soporte al pecho cuya rigidez se consigue mediante varillas de hueso de ballena (o *corps à baleines*), madera o cuerda y se considera dentro de la disciplina que se encarga de la historia de la indumentaria como el “antecedente” del corsé (si bien esta noción del antecedente es ampliamente discutida en las siguientes consideraciones) (Kyoto Costume Institute, 2002).

En reiteradas ocasiones, las argumentaciones en torno a la resistencia a cesar en la utilización del corsé por parte de las mujeres de la época se han respondido con excesiva simpleza. Bijker y Pinch (1987, p.7) señalan que en el campo de la sociología de la tecnología se ha tendido a explicar el éxito de los artefactos por su mera existencia, atribuyendo una direccionalidad a su desarrollo que en modo alguno se encontraba en ellos inscrita. Como si la resistencia se debiese a una incapacidad para aceptar la evolución y el desarrollo propios de un momento de semejantes avances en ciencia, tecnología y derechos de las mujeres, se ha presumido una racionalidad a fenómenos que nunca han estado exentos de aristas y conflictos.

Explorar la pertinencia de dejar obsoleta una prenda como el corsé en el siglo XIX debe tomarse como lo que es: una tarea compleja que requiere de un análisis multidimensional de la cuestión. No por ser una tecnología que interviene en la estética puede ser considerado este artefacto como un elemento banal sin relevancia, fácilmente desecharable o intercambiable por otro, o desterrar cualquier

consideración del conflicto que tome en cuenta elementos político-técnicos en su desarrollo.

2. Consideración del corsé como parte de un sistema sociotécnico

En primer lugar, una pregunta por el corsé en el siglo XIX es una pregunta por el vestido en su totalidad. En este ensayo se considera, por tanto, el vestido victoriano como una suerte de sistema, en el cual una modificación de una prenda supone el reajuste de las demás – así como de las prácticas a estas asociadas. Si bien un lector o lectora actual podría pasar por alto este detalle, ya que la indumentaria en el siglo XXI no se encuentra atravesada por el mismo nivel de exigencia con respecto a la combinación, es crucial para la comprensión de la problemática en su totalidad en el periodo abordado. Hoy día disponemos de un rango más amplio de siluetas socialmente aceptables en cuanto a lo que la indumentaria se refiere, pues el foco del moldeado del cuerpo ha pasado a tener más que ver con el mantenimiento de una figura corporal determinada, que va cambiando cíclicamente según las modas vigentes, que con la intervención a través del vestido. Sigue siendo absolutamente relevante mantener una silueta socialmente aceptable, por supuesto, pero la tendencia mayoritaria ha consistido en desplazar el enfoque de la cuestión. Desde un entendimiento de la misma como una operación a realizar mediante la indumentaria, hacia una consideración centrada en la construcción del propio cuerpo por medio de hábitos alimenticios y ejercicio físico, las tecnologías que operan en la construcción del cuerpo social no han hecho más que transformarse y diversificarse.

Es por este motivo que se estima oportuno aplicar las nociones desarrolladas por Hughes (1987) en su análisis de los sistemas eléctricos. El autor denomina los sistemas eléctricos *sistemas sociotécnicos*, contra la asentada distinción entre elementos técnicos fuera de lo social y elementos culturales. Hughes «define a los grandes sistemas tecnológicos como un conjunto interdependiente de componentes diversos (organizaciones, individuos, artefactos físicos, recursos naturales, mecanismos legales y académicos) que permiten resolver problemas complejos y que conforman un entramado sociotécnico, una red que los vincula» (Totonelli, 2021).

Durante la última mitad del siglo XIX, la industrialización creciente, asociada con un aumento de la ropa disponible y una estricta etiqueta social, da lugar a la proliferación de prendas interiores que se adaptan a los vestidos, que se clasifican según las horas del día: vestido de mañana, de té, para las visitas, para el teatro, para baile, para cena, para andar por casa y para dormir (Kyoto Costume Institute, 2002, p.133). El proceso de industrialización y los avances en el desarrollo del acero de la época permiten la expansión de crinolinas, polisones y corsés, que ocupan un lugar primordial a la hora de configurar las construidas siluetas del siglo XIX, dando lugar a numerosas patentes a su vez. Se empiezan a utilizar cables de acero y muelles en prendas interiores, al mismo tiempo que el bambú, el hueso de ballena

antes mencionado, y otros materiales. Gracias a la invención de los ojales de acero en 1829, los corsés potencian enormemente su capacidad de modificar la silueta. A su vez, la aparición de la máquina Singer en 1851 transforma la industria textil, permitiendo producir ropa *lista para llevar*, un término que había sido popularizado durante la guerra civil americana debido a la demanda de uniformes militares (Kyoto Costume Institute, 2002, p.134). Estos datos únicamente sirven para mostrar cómo existe una interrelación y una interdependencia entre todos los elementos involucrados en la corsetería: inventores, registradores de patentes, máquinas de coser, fábricas, leyes sobre la producción, anuncios, etc., lo cual viene a complejizar consideraciones excesivamente voluntaristas en torno a la cuestión de la reforma drástica del vestido victoriano.

La teoría del actor-red o TAR nos abre el camino de un rastreo de emergencias y ausencias, pues su metodología en torno a las controversias tiene como principios la promiscuidad teórica, la atención a una multiplicidad de puntos de vista y la atención a las voces de los actores involucrados. La controversia es el lugar de la formación de relaciones heterogéneas, funcionando como un *foro híbrido*, lugar de la negociación y el conflicto. Venturini señala: «aunque espinosas e intrincadas, las controversias continúan siendo las mejores ocasiones disponibles para observar el mundo social y su fabricación⁶⁶» (2010, p.6). Al tomar el conflicto como punto de partida de la investigación y su resolución como resultado de una elección para una vida colectiva mejor (Venturini, 2010, p.6), esta metodología supone un cambio con respecto a tradiciones pasadas. La cartografía de las controversias atiende a la construcción social de acuerdos, pues no busca verdades teóricas inmutables, sino que persigue a una serie de actantes involucrados vitalmente en un proceso de decisión en cuanto al común. Esa metodología permite estudiar aquello que emerge, no lo que se encuentra ya formado. De esta forma, los actantes involucrados se componen, reformulan, desligan y transforman en el complejo proceso de establecer acuerdos que comprende la investigación, proceso que no es ajeno a la desigual distribución de poder que favorece a unos actantes frente a otros. Si bien dar cabida a todos los actantes que deberían representarse dentro de la controversia en torno al corsé sería imposible en la extensión de este ensayo, se incluyen a continuación ciertos ejemplos con el objetivo de ilustrar el carácter multidireccional del modelo construido por Bijker y Pinch (1987, p.23).

3. La construcción de problemáticas sociotécnicas

El modelo multidireccional de Bijker y Pinch (1987) busca responder por qué ciertos proyectos se desarrollan mientras otros se abandonan, para lo que argumentan resulta crucial atender a qué grupos sociales participan de la decisión de las cuestiones que conciernen a la sociedad. Los procesos de construcción de sentido en los que los actores definen una situación como problemática se convierten en

⁶⁶ Traducción propia del inglés: “although thorny and intricate, controversies remain the best available occasions to observe the social world and its making.” (Venturini, 2010, p.6)

fundamentales para el estudio de lo que los actores consideran problemático o no y articulan sus demandas. Siendo reemplazado el concepto de *situaciones objetivas* por *situaciones presuntas* (Guerrero Bernal et al., 2018, p.22), «la actividad de demandar –como forma de interacción social– no es definido por la mirada externa del sociólogo, sino por el modo en que los propios participantes definen las actividades que realizan –en términos de categorías de sentido común–» (Guerrero Bernal et al., 2018, p.22).

El caso de la bicicleta se analiza en el libro de Bijker y Pinch como ejemplo de las dinámicas generales explicadas por los autores. Bijker y Pinch (1987, p.23) proponen el concepto de grupo social relevante para designar organizaciones e instituciones, al tiempo que colectividades más o menos organizadas, que poseen sentidos compartidos en torno a un artefacto concreto. Al rastrear estos sentidos se puede reconstruir de forma más detallada cómo las relaciones de poder entre grupos influyen en la definición de la función del artefacto mismo hasta su estabilización (Bijker y Pinch, 1987, p.30). A pesar de que sería posible hacer que este modelo se redujese a uno más simple, esta visión multidireccional permite revertir la ilusión de una progresión lineal propia de la distancia con respecto al desarrollo del artefacto en cuestión.

Consideremos el corsé, artefacto cuyo desarrollo se encuentra estrechamente ligado al que Bijker y Pinch analizan. En ocasiones se ha pretendido vislumbrar una linealidad en la evolución de las prendas interiores de soporte mamario relativa a su pérdida de rigidez. Por un lado, se propone una narrativa triunfalista que considera el declive del corsé un avance de los tiempos contemporáneos, pudiendo rastrear expresiones lingüísticas en torno al *encorsetamiento* que toman esta prenda como metáfora antitética de la liberación. Asimismo, el contexto en el que se emplea un artefacto modifica su significado (Bijker y Pinch, 1987, p.36) y constituye diferentes ideas del problema al que pretendidamente da respuesta. En el caso de los corsés, su utilización en eventos de moda, ferias medievales casuales o encuentros eróticos no parece constituir un problema para el público general o, al menos, no despierta la necesidad de denunciar su constreñimiento con la misma vehemencia como hace dos siglos.

Durante la Ilustración, el uso de los *stays* antes mencionados y su artificio empezó a ser cuestionado por intelectuales, doctores y anatomistas, señalando una supuesta deformación del cuerpo natural (Zebrowska, 2019). A pesar de que este artefacto era empleado tanto por niños como niñas debido a su aplicación ortopédica al mantenimiento de una columna recta, estas críticas estaban dirigidas a las mujeres, que continuaban portando *stays*, mientras que los niños dejaban de llevarlos a partir de los seis años. No obstante, las mujeres en su mayoría ignoraron estas críticas, incluso aquellas que apoyaban la reforma del vestido. Reputados hombres produjeron poemas, artículos e ilustraciones (Zebrowska, 2019) satíricas en torno al carácter artificioso de los corsés, polisones y demás elementos del

vestido, con especial fijación por la práctica del *tightlacing*⁶⁷, la cual, a pesar de su representación en películas y series llamadas de época, no era ampliamente practicada por las mujeres victorianas. Estas burlas cumplían la función de reforzar la idea de que las mujeres podían llegar a límites insospechados por un infantil acto de vanidad. Por otro lado, grandes precursores de la reforma del vestido, como Oscar Wilde, consideraron necesario disponer de los corsés debido a que estos no respetaban las elegantes formas del cuerpo. Toda una retórica en torno a nuevos modelos de influencia grecolatina proponía un nuevo modelo del vestido basado en términos puramente estéticos. Asimismo, numerosas mujeres destinaban sus quejas a la dificultad para moverse en amplias faldas y montar en bicicleta (Kyoto Costume Institute, 2002), por lo que el corsé no era el problema principal para ellas en cuanto a la indumentaria se refiere. Cabe destacar que también las mujeres de estratos populares empleaban corsé y realizaban todas sus tareas en ellos: debido a que utilizaban en muchos casos cuerda en vez de hueso para darle estructura a la prenda, la rigidez era menor que la de los corsés de las mujeres poderosas.

No resulta complicado apreciar la falta de linealidad en el desarrollo de las tecnologías aquí analizadas, puesto que la flexibilidad interpretativa supone aceptar la capacidad de transformación de los objetos incluso cuando se les supone obsolescencia, transformando sus usos y las prácticas de sentido a ellos asociadas.

Diseñadores como Poiret o Chanel vieron en la crítica a los abigarrados trajes del siglo XIX la oportunidad de vender una aparente liberación de las mujeres del constreñimiento de los corsés, introduciendo una nueva silueta canónica en la industria que se conseguiría a través del *girdle*. Asimismo, actualmente existen otras numerosas formas socialmente aceptables de construir el cuerpo deseado: fajas, *waist trainers*, fajines, bustiers, BBLs, etc; por lo que tampoco puede afirmarse que los problemas que supuestamente el corsé contenía en su diseño hayan desaparecido por completo. Un único desenlace con respecto al dilema del encorsetamiento no se encuentra inscrito en el artefacto ni en la historia, sino que se explica mediante factores que no son ni enteramente técnicos ni enteramente culturales. Es por ello que el corsé supone un ejemplo perfecto para sugerir una visión material, colectiva y relacional de la agencia (Ibañez, 2020, p.17) sacando a relucir las prácticas sociomateriales que hacen un objeto (Ibañez, 2020), pues «las prácticas materiales articulan el despliegue de la agencia de los objetos produciendo efectos diversos y paradójicos» (Ibañez, 2020, p.17).

La definición del corsé como un problema no era unánime, ni propia de la racionalidad ilustrada, ni su declive podía preverse claramente. Numerosos elementos permitían hacer o deshacer el corsé en sentidos distintos y diferentes grupos sociales poseían interpretaciones distintas de lo que eran, podían y debían hacer los corsés, dando lugar a cursos de acción múltiples. Convivimos hoy en día

⁶⁷ La palabra anglosajona *Tightlacing* designa la práctica de apretar con fuerza los lazos del corsé para estrechar una cintura considerablemente, estando supuestamente asociada a una deformación de los huesos, problemas de respiración y desplazamientos de órganos.

con todas estas transformaciones de maneras tan cotidianas como contradictorias. El corsé no se ha abolido, sino que se mantiene entre nosotras transformado, redefinido, circulando por ámbitos distintos a los que dominaba en su apogeo y, me gustaría añadir, incorporado: *hecho cuerpo*, en forma de prácticas de disciplinamiento como las dietas o las rutinas de ejercicio.

4. Conclusiones

El desarrollo del corsé está ligado a prácticas sociomateriales y decisiones sociopolíticas indisolubles de la historia de su uso, siendo pertinente emplear los conceptos de flexibilidad interpretativa, multidireccionalidad y sistemas sociotécnicos al caso, con el fin de ilustrar la imposibilidad de delimitar el camino de un objeto desde su invención. Su estudio se considera apropiado para un mejor entendimiento de la ciencia y la tecnología, así como se revela pertinente una reflexión de carácter tecnocientífica más profunda en torno al artificio y la construcción social del cuerpo.

Sin caer en un determinismo causal y lineal ni un constructivismo social total, se demuestra la necesidad de una consideración multidireccional y relacional que sea capaz de abordar las múltiples dimensiones sociomateriales de las problemáticas en torno a los artefactos. Una perspectiva tecnocientífica y semiótico-material contribuye a situar adecuadamente los debates en torno a los usos y estatus de los productos que se busca estudiar desde los estudios culturales. Limitar el estudio de los productos culturales a una perspectiva puramente discursiva o interpretativista supone, en tanto se pierde de vista la potencia de lo material y se rechaza la posibilidad de una crítica sistémica, ignorar las condiciones de posibilidad y conflictos que hacen y deshacen los objetos estudiados.

5. Referencias

- BIJKER, Wiebe y PINCH, Trevor. «The Social Construction of Facts and Artefacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other». *Social Studies of Science*, 14-3, 1987, pp. 399-441.
- DUBY, George. *Europa en la Edad Media*. París, Champs, 2018.
- GUERRERO BERNAL, Juan Carlos, MÁRQUEZ MURRIETA, Alicia, NARDACCHIONE, Gabriel y PEREYRA, Sebastián. «Problemas públicos. Controversias y aportes contemporáneos. Estudio introductorio.» En *Problemas públicos. Aportes y controversias contemporáneos*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México, 2018, pp. 9-54.
- HUGHES, Thomas. «La evolución de los grandes sistemas tecnológicos». En Hernán Thomas y Alfonso Buch (Coords.); *Actos, actores y artefactos: sociología de la Tecnología*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, pp. 101-146.

- IBAÑEZ, Rebeca. «El 'monstruo de las toallitas': Relacionalidad material en el Antropoceno». *Política y Sociedad*, 57-2, 2020, p. 375. Recuperado de <https://doi.org/10.5209/poso.66449>
- KYOTO COSTUME INSTITUTE. *Fashion History from the 18th to the 20th century*. Kyoto, KCI, 2002.
- TOTONELLI, Laura Irene. «Modelo de Ciclo de Vida de Producto Ampliado: Abordaje del CVP desde el Enfoque de Grandes Sistemas Tecnológicos». *Ciencias Administrativas*, 18, 2020. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/23143738e084>
- VENTURINI, Tommaso. «Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory». *Public Understanding of Science - PUBLIC UNDERST SCI*, 19, 2010, pp. 258-273. Recuperado de <https://doi.org/doi.org/10.1177/0963662509102694>.
- ZEBROWSKA, Karolina. *Modowe rewolucje: Niezwykła historia naszych szaf*. Cracovia, Znack Horyzont, 2019.

6. La voz afro-española en las artes literarias y performativas

Yosálida C. Rivero-Zaritzky

Clark Atlanta University

yrivero@cau.edu

Sumario

Introducción

1. Un asunto de memoria nacional
2. El término afro-español
3. Obras y autoras
 - a. *Las que se atrevieron* (2017) de Lucía Mbomío Rubio
 - b. *Ser mujer negra en España* (2018) de Desireé Bela-Lobedde
 - c. *No es país para negras* (2019)
 - d. *España no es sólo blanca* (2023)
4. Difícil acceso o fuera de circulación
5. Bibliografía

Introducción

Voy a comenzar con la mención de un escritor y catedrático del siglo XVI en la Universidad de Granada, quien nació aproximadamente en 1518 y falleció en 1594. En la obra que José Vicente Pascual narra desde el punto de vista de este célebre personaje, él se presenta de la siguiente manera:

Nada saben de mí. En el colegio catedralicio y en la universidad conocen mi pulcra oratoria, y de sobras tiene fama la agudeza de mi poesía cuando replico en las justas literarias que se celebran en la casa de los Granada Venegas. Saben que nací esclavo, en la Guinea, que fui manumitido a los treinta años por mi señor el duque de Sessa, que casé con doña Ana de Carvajal, blanca, hermosa y rica, que recibí seis mil ducados de dote [...] y que, para pasmo de muchos, orgullo de pocos y envidia de unos cuantos, soy la primera persona negra, desde que echaron a andar los tiempos, que ha escrito y sacado un libro de imprenta. (Pascual, 2012, Locación 92 de 3553)⁶⁸

⁶⁸ Ubicación del texto en el lector electrónico Kindle.

Pago letra a letra, renglón a renglón, una deuda largamente aplazada conmigo mismo [...] puede que dentro de muchos siglos, cuando la pomposa fulgencia imperial sea un recuerdo tan sólo, cuando los grandes nombres y apellidos que dan gloria a esta Granada favorita del emperador católico sean un eco remoto y nada más... cuando pasen toda la vanidad y la impostura [...] acaso alguien lea estas páginas y sepa quién fue en verdad Juan de Sessa, Juan el negro, Juan Latino. (Pascual, 2012, Locación 78 de 3553)

Han pasado 429 años desde su muerte y hay muchas cosas que siguen igual. Otros africanos o afrodescendientes han escrito o sobresalido después de él como Sor Teresa Chikaba, la primera mujer negra en escribir en castellano, y Juan de Pareja⁶⁹, el pintor que fue propiedad de Diego Velásquez, cuya obra más prominente es *La vocación de San Mateo* (propiedad del Museo del Prado) donde el pintor se autorretrata como el primer personaje de izquierda a derecha. Aparte del famoso retrato que Velásquez hace de Pareja, también hace otro titulado *La mulata*, hay a su vez otros rastros de la presencia negra en pinturas como *Tres muchachos de Murillo*, *La beata* y el grabado *La duquesa de Alba con niña negra*⁷⁰ ambos de Goya. Pero luego hay un gran hiato. Silencio, o como el mismo Juan Latino dice, sombras.

Trabajo en un programa de lenguas extranjeras en una universidad afroamericana⁷¹. En nuestro programa de Español (Castellano) enseñamos un buen número de obras escritas por afrodescendientes en los países de América Latina y de afrolatinos en los Estados Unidos, algunos de ellos galardonados con premios importantes como los autores Junot Díaz, ganador del Pulitzer en el 2008 por su novela *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, y Elizabeth Acevedo ganadora del National Book Award for Young's People Literature en el 2018 por su novela en verso *The Poet X (La poeta X)*. Sin embargo, cuando en una oportunidad mis alumnos me preguntaron por autores afrodescendientes contemporáneos en España no tenía una respuesta que darles. No hay ninguno en el canon literario español, no están en los libros de textos (¿está Juan Latino?), tampoco están en librerías de alta distribución. Este hecho no necesariamente significaba que no hubiera escritores afro-espagnoles, sino que estaban invisibilizados, de modo que me di a la tarea de investigar y comenzaron a aparecer nombres. En este ensayo me limitaré a hablar de algunas escritoras, aunque también mencionaré algunos caballeros, pero entre las que abarcaré están: Desirée Bela-Lobedde, ensayista, Lucía Mbomío Rubio, novelista y periodista, Silvia Albert Sopale, dramaturga y

⁶⁹ "El retrato de Juan de Pareja" es propiedad del Museo Metropolitano de Nueva York. En esta institución se ofreció en abril del 2023 una exposición nutrida por obras de Juan de Pareja incluyendo el libro en el cual aparece registrada la manumisión de éste así como a los miembros de su familia, pero dicha libertad se haría efectiva cuatro años después de la firma de dicho documento.

⁷⁰ La escritora Carmen Posadas echa mano de esta historia pictográfica en su novela *La hija de Cayetana* (2018).

⁷¹ En los Estados Unidos se les llama HBCU (Historical Black Colleges and Universities) a las universidades para personas negras creadas desde el tiempo de la segregación cuando las personas de color no podían asistir a las universidades de personas blancas, todavía a fecha de hoy, siguen funcionando. La Universidad Clark Atlanta, donde trabajo, se fundó en 1865 bajo el nombre Atlanta University y se fusionó con Clark College en 1869.

actriz, y Silvia Ayang (aka Afropoderosa) *influencer*.

1. Un asunto de memoria nacional

Cuando en los libros se alude a las últimas colonias de España, hacen referencia a las que se perdieron en la guerra contra Estados Unidos en 1898: Cuba, Puerto Rico y las Filipinas. Poco o ninguna referencia se hace de las otras colonias que España tenía en África⁷² y que perdió a posteriori a mediados del siglo XX. Se habla del efecto nacional que provocó el desastre del 98, e incluso en la literatura tenemos a la Generación del 98, pero poco se menciona acerca del impacto que tuvo para España la pérdida de la mayoría de sus territorios africanos, de modo que estamos ante un desfase que invisibiliza una población negra, en particular la de Guinea Ecuatorial, que hasta cincuenta y cinco años atrás portaba identificación española y tenía «representantes democráticos en las Cortes españolas» (Baptista, 2021, p.18).

En el artículo «AfroEspaña antes del boom.⁷³ Una mirada interdisciplinaria sobre la presencia histórica y el legado cultural negro», Gonzalo Baptista (2023) expone el amplio espectro de la presencia negra desde el período prehistórico a la fecha, y demuestra que dicha presencia no es nueva en España y que ha existido de forma física y en agentes culturales por siglos. Es una mirada interdisciplinaria porque no se puede contar sólo con la obra filológica, que fue excesivamente escasa porque, como personas esclavizadas, estaban en una desventaja aún mayor que el ciudadano común español que en aquel entonces a su vez era iletrado, sino que también se apoya en otras ciencias como la arqueología, la genética, registros en los puertos principales de comercio, los estudios culturales y registros eclesiásticos.

2. El término afro-español

Éste se refiere a personas africanas o afrodescendientes que nacen⁷⁴ y/o residen en España y, en términos literarios, a aquellas que escriben en castellano, sin embargo, hay escritoras como Bela-Lobedde y Albert Sopale que además de hacerlo en castellano también producen textos en catalán. Ellas son un eco de una

⁷² El Protectorado Español de Marruecos (independizado en 1956) en la zona norte llamada el Rif donde se encuentran las ciudades españolas Ceuta y Melilla, y en la zona sur con el Cabo Juby en el continente y a la misma altura al oeste las Islas Canarias en el Atlántico, el Sahara Español (en disputa desde 1975), Ifni y La Guinea Española (independizada en 1968) hoy Guinea Ecuatorial.

⁷³ Por *boom* él se refiere a la producción literaria de afrodescendientes en España y Guinea Ecuatorial en lengua castellana desde mediados del siglo XX al presente,

⁷⁴ Es importante hacer notar que nacer en España cuando la madre y el padre son extranjeros no garantiza que el hijo/a reciba la nacionalidad española. Esta es la situación que presenta Silvia Ayang (Afropoderosa) en una entrevista en la que expone que su hijo de seis años, a pesar de haber nacido en España, todavía no tiene la residencia. <https://www.youtube.com/watch?v=wVA4qJYEY2I> (Min. 28:28-29:49)

población que experimenta a diario una disrupción entre su apariencia física y la percepción de otros españoles quienes les ven como extranjeras ya que, fenotípicamente, “no pueden ser españolas”. Preguntas como ¿De dónde eres? ¿Cuánto tiempo tienes en España? o expresiones como “Para ser negra, eres muy guapa” o “Para ser de África hablas muy bien el español/catalán” son parte de su día a día, aunque hayan nacido en la Península.

La historia del fotógrafo Rubén H. Bermúdez es particularmente interesante. Él desarrolló un proyecto llamado *Y tú, ¿por qué eres negro?* Cabe mencionar que no sólo fue una exposición fotográfica sino también un libro que no es fácil de encontrar. A él también le hacían esas preguntas, pero su caso cuenta con una importante diferencia, a pesar de sus rasgos africanos, él nació de padres blancos, o que pensaban serlo. Se dio a investigar y encontró que su abuelo paterno era del pueblo Burguillos del Cerro que, del siglo XV al XIX, fue un centro de comercio de personas negras; resultó que su familia portaba un gen africano que vino a manifestarse en Bermúdez (Martínez, 2017, s/p) haciéndolo diferente de su propia familia.

Aunque el fenotipo de una persona no define la nacionalidad, en la práctica la persona que físicamente se desvía del “deber ser” en cuanto al color de piel en este caso, puede estar sujeta a un constante escrutinio y a un desgastante reafirmar su identidad como ciudadano/a de cualquier nacionalidad, en este caso la española. Los ciudadanos de Guinea Ecuatorial, que era territorio español, portaban identificación española tanto en el continente africano como en la Península, pero una vez independizados en 1968, los ecuatoguineanos que se encontraban en España pasaron a ser ilegales; la situación de ellos empeoró cuando el presidente Macías Nguema los declaró traidores a la patria en un decreto en 1972, (Vinuesa, 2020, p.3) obligando a estas personas al exilio y a no tener lugar ni en un país ni en el otro. Buena parte de autores afroespañoles contemporáneos son de descendencia ecuatoguineana.

3. Obras y autoras

Hay varios escritores que pude haber incluido, menciono a un par de ellos, pero en este ensayo me centro en las siguientes escritoras: la periodista y novelista Lucía Mbomío Rubio, autora de tres novelas: *Las que se atrevieron* (2017), *Hija del camino* (2019) y *Tierra de la luz* (2025); la ensayista y activista Desirée Bela-Lobedde autora de los libros *Ser mujer negra en España* (2018), *Minorías* (2021), *Ponte a punto para el antirracismo* (2023) y *Color carne* (2025); la dramaturga y actriz Silvia Albert Sopale autora de las obras teatrales *No es país para negras* (2014), *Blackface y otras vergüenzas* (2019), *Parad de pararme* (2021), *Cuentos desde la periferia* (2023), *Mahmud y no solo Mahmud* (2023) y *Lotö, Un ritual de emancipación corporal* (2024), y por último la influencer Silvia Ayang (aka Afropoderosa) autora de *España no es sólo blanca* (2023).

3.1. *Las que se atrevieron* (2017) de Lucía Mbomío Rubio

Al igual que doña Ana de Carvajal, esposa de Juan Latino, hubo otras mujeres españolas (blancas) que unieron sus vidas con hombres de raza negra. El libro en cuestión comienza con la historia de los padres de la escritora birracial Lucía Mbomío Rubio. Su madre Sofía es de Juarros, Segovia, y su padre José, del Río Muni en la Guinea Española. Ellos se conocen en Madrid mientras asisten a la universidad, conviven, se casan y la primera vez que los tres van a Juarros en 1981 pasa lo siguiente:

Había cola en la puerta para ponernos cara. Nadie había visto jamás a un negro. Y yo generaba todavía más expectación que mi padre. El desconocimiento de la gente y una imaginación a todas luces activísima hicieron que una persona le pidiera a mi madre que le mostrara mis piernas con el fin de cerciorarse de si, verdaderamente, era mitad blanca y mitad negra. Sí, como el yin y el yan, a dos colores. Y no, no me lo estoy inventando. (Mbomío, 2017, p.21)

El imaginario nacional no da cabida a lo diferente, de hecho, el colectivo asume esa primera palabra del lema franquista “Una” (grande y libre) donde se insistía en lo homogéneo, una lengua oficial, una fe, una ideología, una raza, como el título de la película rodada en 1941 que fue modificada y renombrada *Espíritu de una raza* en 1950⁷⁵. No es de sorprender que después de un proceso de ideologización tan largo ese concepto haya hecho casa en el inconsciente colectivo al punto de no concebir el carácter multicultural y multiétnico del ser español.

Un común denominador en las seis historias que contiene este libro que se titulan: Mis padres, Ella, La madre, La hija, La hermana, y Ella (hay dos capítulos con el mismo nombre, pero con referencia a personas distintas) es la dificultad que representa para estas jóvenes dar la noticia de sus relaciones románticas a sus familias, ya que incluso aquellos padres que suponían tener una mente más abierta, a la hora de conocer en qué andaban sus hijas fue como si el mundo se volviera de revés. Los títulos de los capítulos representan diferentes puntos de vista, no los de las que se atrevieron, sino los de otros miembros de sus familias provocando cierta ampliación de la experiencia; el lector bien podría ser la madre, la hija, la hermana, o ella.

Lo desconocido produce temor y encubrimiento. Mbomío comenta que por esta razón su madre le mintió a su abuela: “...estar con una persona de otra raza no es que estuviera mal en 1975, es que era un lío. Se daba una concatenación de miedos que impedía que todo el mundo actuara normal: mi madre temía a mi abuela, mi

⁷⁵ Bajo el seudónimo Jaime de Andrade, Francisco Franco escribe una novela que tituló *Raza* en 1941. El mismo año hace que se ruede en forma de película. Después de la Segunda Guerra Mundial, en la cual Alemania ha perdido y España tiene que congraciarse con la opinión internacional, se le hacen modificaciones a la primera versión. Eliminan secuencias donde se usa el saludo alemán con la mano extendida, donde se habla desfavorablemente de los Estados Unidos y donde se menciona a la Falange y a los masones. Tras estos cambios es retitulada como *Espíritu de una raza*. (Díaz)

abuela al escándalo social en el pueblo y la gente de allí, a ser señalados por culpa de mi madre". (Mbomío, 2017, p.20) De manera similar ocurre con la literatura afroespañola, "no es que este mal, es que representa un lío"; se da una concatenación de miedos y prejuicios que impide que el mundo literario y de distribución español actúe normal. Darle visibilidad a este nuevo grupo de escritores implica aceptar que la población española es diversa y que hay una historia de la que no se habla ni en los libros de historia, ni tiene entrada en el canon literario. España es multiétnica, pero hay resistencia a aceptarlo.

3.2. Ser mujer negra en España (2018) de Desirée Bela-Lobedde

Este libro nació en respuesta a un vídeo de una afroamericana que habló de su experiencia de ser negra en su paso por España. Bela-Lobedde pensó que definitivamente ella podía hablar del tema como negra española de primera mano y publicó el suyo. Pero el acoso que recibió con el vídeo fue tal que tuvo que desactivar la opción de comentarios en YouTube porque incluso recibió amenazas de muerte. Estuvo atemorizada por un tiempo hasta que decidió poner toda esa experiencia en forma de libro. Ella comenta que:

Cuando se habla de personas negras se suele hablar de las personas que vienen de África. [...] pero nadie o casi nadie repara en la afrodescendencia, en todas esas personas que hemos nacido en España y somos españolas... por convicción, la mayoría de las veces, y también desde un punto de vista administrativo. [...] ¿quién habla de la realidad de las personas como yo, que somos negras y españolas? (Bela-Lobedde, 2018, p.168)

Aquí se pone de manifiesto la importancia de la representación en los medios visuales, literarios y del día a día; de los referentes, ya que si una persona no se ve representada tiende a pensar que es menos o de ninguna importancia, que no tiene nada que aportar y que no pertenece al sitio en donde está. Bela-Lobedde comenta:

...tampoco tenía mucha oportunidad de relacionarme con otras niñas negras, ni ver si su cabello era como el mío o si sus madres las peinaban como mi madre me peinaba a mí; aunque quería pensar que sí, [...] la única niña negra que recuerdo era Rudy Huxtable, la hija pequeña en La hora de Bill Cosby, Rudy Huxtable, igual que su hermana Vanessa, llevaba el pelo bien alisado. [...] eran las dos únicas referencias que tenía, mis dos únicos referentes negros. [...] Si las dos únicas niñas negras a las que veía en la tele llevaban el pelo liso, ¿qué iba a querer yo? Está claro. Quería ver mi pelo como el suyo. (Bela-Lobedde, 2018, p.46)

A rasgos generales, los referentes a los que la autora tenía acceso en su entorno diario eran una caricaturización estereotipada desde la perspectiva de personas de otra raza, no desde la propia. De modo que se dio a la tarea de representarse y representar.

Esta obra, escrita en estilo ensayístico, es autobiográfica y muestra las vicisitudes por las que ella pasa como una española negra en su infancia, su juventud y la adultez. Pasea al lector desde la primera vez que le gritaron "¡Negra!"

despectivamente cuando era niña, hasta que en la actualidad todavía se sorprendan que tiene una carrera universitaria, que tenga el trabajo que tiene, o que, si están de malas, la manden de regreso a su país.

Ha tomado como labor visualizarse para que otras personas negras empiecen a ver más referentes. A la fecha ha escrito dos libros más *Minorías* (2021) y *Ponte a punto para el antirracismo* (2023) y *Color carne* (2025).

3.3. *No es país para negras* (2019) de Silvia Albert Sopale

La representación de la persona negra en las tablas españolas no es un asunto nuevo. Por ejemplo, tenemos las siguientes obras: *El santo negro de Rosambuco de la ciudad de Palermo* de Lope de Vega (1607), *El negro del serafín* de Vélez de Guevara (1643), *Juan Latino* de Jiménez de Enciso (1652), *El negro del mejor amo de Amescua* (1653) y *El negro más prodigioso de Diamante* (1674). Pero esas representaciones de la persona negra han sido desde la visión del otro y desde un plano de subyugación, no viene desde la voz propia de los sujetos que tratan, de aquí la importancia de la obra de Silvia Albert Sopale, actriz, dramaturga y activista vasca, residente en Cataluña, que usa el teatro como su plataforma de alcance a la comunidad. Estamos entonces ante una pionera del teatro afroespañol.

Como dramaturga crea un teatro orgánico que se basa en el soliloquio, pero en el que también hace participar al público. Una de las formas como lo logra en *No es país para negras* es a través de la música. Usa canciones que pertenecen a la cultura popular española contemporánea; unas provienen de famosos comerciales (Colacao, Los Conguitos, Helado El Negrito) y al evocarlas, el público se involucra, recuerda; otras canciones vienen de la música caribeña que se ha colado en la vida cultural española. Usa como método intercalar estas letras que la definen desde la otredad con monólogos donde ella se autodefine.

Mi nombre es Silvia, Silvia Albert Sopale. La negra para los amigos. Chivita para mi mamá, aunque en verdad ella me quería llamar Wineyla, pero en el 76 no se podían poner esos nombres en España, y me tuvieron que poner uno como Dios manda. Me llamo Silvia. Mi nombre africano me lo puso mi tía abuela Ifeyinka, que significa “todo amor”. Y yo me puse Adelaida para las noches de fiesta. (Albert Sopale , 2019, p.29)

El nombre es una de las primeras etiquetas que se recibe al nacer, pero la sociedad en la que la persona se desenvuelve adjudica otras que también van a formar parte de la identidad. Ésta es una constante en la escritura de estas autoras y oscila entre el cómo las ven, cómo se ven ellas mismas y cómo lo internalizan.

Es importante mencionar que al buscar espejos en los cuales mirarse, estas escritoras hayan encontrado a un referente común: a la afroperuana Victoria Santa

Cruz en su poema/canción *Me gritaron ¡negra!*⁷⁶. Albert Sopale lo suministra en dosis a lo largo de su representación. En este poema tanto la letra como la cadencia en la cual se lee, las contra voces detrás de la voz principal, las palmas, la percusión (cajón) y el ritmo, tienen un sello indudablemente africano. La palabra **negra** muta del insulto a la sorpresa, de la asimilación de la cultura dominante al rechazo de ésta hasta el punto de abrazar la palabra y aceptarla como parte del ser. Albert Sopale va a adoptar este estilo coral en otras representaciones porque, con él, capta los ritmos y el pulso de un continente que trata de absorber y proyectar.

La dramaturga también habla del tipo de personas negras que prefieren seguir con el *statu quo* y dentro de la obra en cuestión comenta:

Como decía Malcolm X, hay dos tipos de negros: los negros de la casa y los negros del campo. Los negros de la casa adoran al amo, y los negros del campo odian al amo y odian a los negros de la casa. Los negros del campo se creen que están por encima de los negros de la casa en moral. Parece que se sienten más negros. Los negros de la casa viven con una venda en los ojos que los negros del campo quieren arrancarles de cualquier manera. Una parte de mí es una negra de la casa, siempre ha creído la historia que le han contado. Quería que todo estuviera tranquilo, no tener problemas e ignorar los problemas de los negros del campo. Tenía miedo de hacer ruido, miedo de ser excluida. Siempre he sido esclava con grilletes de seda. (Albert Sopale, 2019, p.46)

Toda generalización tiene sus limitaciones, pero Albert Sopale se dirige a dos puntos de vista dialécticos. Los primeros, los negros de la casa, no buscan atraer hacia así la atención de las miradas y con ella “el estigma”, como así lo entiende (sin darse cuenta) Jones Ndjoli en su comunicado *Crítica a lo ‘afro-español’* en el cual él, como español afrodescendiente, no comparte el interés que estas autoras tienen en levantar el polvo con el afán de que se les vea como españolas a pesar de su color de piel. Para él, ser español es suficiente, fin de la historia. Pero no es cierto. Incluso en la novela de José Vicente Pascual, muestra a un Juan Latino que apunta al precio que se paga por ser distinto y tolerado en una cultura dominante:

Ser distinto, sí, y tener que avivar cada día la inteligencia, y abundar en todos los saberes posibles, y ser diestro adulador, avezado en las sutilezas de la cortesía y la diplomacia, y callar, callar tantas cosas... callar con el solo objetivo de sobrevivir, que es obligación de los débiles y de la gente rara como yo. Gente extranjera. Sobrevivir, ah, impuro trabajo. Sobrevivir y que no te hagan daño” (Pascual, 2012, Locación 213 de 3533).

La “comodidad” que Ndjoli pueda sentir como español, se basa en una serie de acomodaciones a la cultura dominante, por un asunto de sobrevivencia, que muchas veces está negada a mujeres de su misma raza por cuestión de género. Por otro lado, volviendo a la mención que la autora hace de Malcolm X, los segundos, los inconformes, los negros del campo, ya se saben comprometidos de modo que

⁷⁶ Declamación del poema por Victoria Santa Cruz
<https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>

la única salida posible es, como dice Mbomío, «huir hacia adelante» (Mbomío, 2017, p.116) y hacerse ver. Así nace la compañía de teatro homónima *No es país para negras* que ha estado en gira desde el 2015 con esta pieza y otras dos más *Blackface y otras vergüenzas* (2019) y *Parad de pararme* (2020).

En buena parte de sus representaciones la dramaturga pasa el micrófono al público, ella pide cordialmente que se siga un orden; que ante las preguntas que ella haga, primero hablen las mujeres racializadas⁷⁷, luego los hombres racializados, posteriormente las mujeres blancas y por último los hombres blancos (Museu Granollers, 2022, Min. 30:48-31:27). Ella explica que, por sólo unos minutos, ella quiere invertir lo que se percibe como el orden “normal”, de manera que el sentido de privilegio pueda hacerse palpable, experimentado, y no sólo pensado como un concepto en abstracto.

3.4. España no es solo blanca (2023) de Silvia Ayang

Silvia Ayang (aka Afropoderosa) es una comunicadora fascinante. Nació en Guinea Ecuatorial y vino desde muy pequeña a España a la casa de una familia de acogida al venir a tratarse un problema de salud. Desde el 2017 su plataforma de comunicación es el TikTok y tiene más de 400.000 seguidores. Todo comenzó con la idea de mostrar cómo cuidar del cabello afro y luego, en vista de la desinformación que se ventilaba en los comentarios, el contenido pasó a ser más informativo en cuanto a otros aspectos concernientes al continente africano. Al igual que Desireé Bela-Lobedde, ha sido atacada por la información que presenta, sobre todo cuando habla de la presencia de España en África; es un tema que al no aparecer en los textos y ser expuesto por una mujer africana en este medio de transmisión informal, es visto como poco menos que una aberración.

Al igual que Bela-Lobedde, Ayang ahora recurre al medio por excelencia del conocimiento válido: el libro. *España no es sólo blanca* es un texto de fácil lectura que hace un compendio de las huellas de africanos y afrodescendientes en España. De manera que de nuevo sale a relucir la importancia de los referentes, mas esta vez no sólo para las personas afrodescendientes españolas sino para que todo lector sepa que hubo un Juan de Sessa, una Elena de Céspedes, Juan de Pareja, Sor Chikaba, María Martínez, Rosalía Gómez, Cándida Jiménez, José Epita Mbomo y José Carlos Grey-Molay.

En una entrevista reciente por motivo de su libro, el entrevistador le pregunta qué tipos de trato ha tenido en España por motivo de su raza, ella cuenta del momento cuando dio a luz a su hijo hace seis años en el que, por parte de su cultura, hay que lavar a los niños en cuanto nacen. Al decírselo a la enfermera antes de que se lo pasaran, ésta la reportó a los servicios de menores porque lo interpretó como si Ayang estaba rechazando al bebé y tenía alto perfil de abandonar a su hijo; los servicios de protección al menor estuvieron a punto de quitárselo (Ivanjez, 2023,

⁷⁷ Cuando Albert Sopale usa el término racializado/a, se refiere a la persona cuya raza le marca de manera negativa.

Min. 45:10-48:07) y ella estuvo varios meses bajo seguimiento. De igual manera comentó que a pesar de que su hijo ha nacido en España no tiene papeles españoles. En la entrevista se ventila el hecho de que hay un trato diferente y preferencial a extranjeras de tez clara o a las nórdicas en un acontecimiento tan común como el dar a luz, pero marcado por la raza a las mujeres negras.

Ayang insiste en que el público entienda que Guinea Ecuatorial no sólo fue una colonia, sino un territorio español, así como ahora lo son Ceuta y Melilla. Que no es posible que estando a sólo 14 kilómetros de África, el país se cierre a la idea de que hay afroespañoles, y que mucho menos que éstos acaban de llegar, sino que han estado aquí (en España) por siglos.

4. Difícil acceso o fuera de circulación

De unos años a la fecha la forma de comprar libros ha cambiado, uno podría pensar, con razón en la mayoría de los casos, que ahora es más fácil el acceso a ellos. Sin embargo, al buscar adquirir textos en este tema, las posibilidades para encontrarlos disminuyeron considerablemente. Hay varias razones, pero una de las que más pesa es que si en España hay resistencia a mirar a la persona negra nacida en el país como español/a, las posibilidades de publicación de estos autores disminuyen en cuanto aumentan las barreras que otro escritor considerado español tiene. Al respecto el escritor Paulo Akam explica:

Ser escritor afro en España es ser una rareza, algo exótico, negado, ignorado, relegado, cuestionado, una utopía. Ser escritor afro en España es luchar en todas las batallas del escritor “blanco” (si, con comillas) y sumarle otras tantas, como los prejuicios y los estereotipos, las presunciones, las etiquetas, los encuadramientos y las reducciones. Es, por lo tanto, estar comprometido, es tener algo que decir.

[...]

Para ser escritor afro, primero hay que ser lector afro, y ser lector afro en España es más difícil aún que lo primero. Ser lector afro en España es ser un héroe. Es tomar conciencia primero de quién se es, es escrutar todos y cada uno de los mensajes que se reciben y asumir que no estamos, que no somos, que nos han borrado. Ser lector afro es armarse de valor y buscar, estudiar, investigar sobre algo que a los demás se les entrega construido, elaborado, tergiversado, edulcorado y masticado. Ser lector afro es, en definitiva, no verse representado como debiera ser, no encontrarse en los libros, no verse en los personajes principales ni en las historias. (Akam, 2020, n/p)

Akam expone dos barreras, ser escritor y lector afro con todo lo que cada uno conlleva, pero, entre las que tiene cualquier escritor para ver su obra a la luz, se suman la disposición de las editoriales para aceptar los manuscritos de escritores racializados y luego la distribución de dichos textos para que puedan llegar al público lector.

En cuanto a las casas editoriales, pocas se han abierto para la publicación de autores afroespañoles, no apuestan por ellos. De los libros mencionados en este 108

ensayo, *España no es solo blanca* ha sido publicado por una editorial grande, Molino, que forma parte del Grupo Editorial Penguin Random House, quizás debido a la cantidad de seguidores que tiene la autora en TikTok y que quizás pudiera haber contado como un aval para grandes ventas. El segundo libro de Lucía Mbomio fue publicado por Grijalbo, pero todos los demás por pequeñas editoriales cuya visibilidad es leve o conocida en pequeños círculos como Casa de África, Ediciones B, PHREE y Flores Raras. Estas editoriales ofrecen la venta de los libros que producen en sus páginas web, pero pocos libros pasan a plataformas más grandes y de mayor cobertura.

En cuestión de distribución, Amazon se ha convertido en el sitio de búsqueda por excelencia, pero no todo se consigue allí. Para las personas que vivimos fuera de España se hace cuesta arriba acceder a libros en este tema, sin embargo, no se hace más fácil en territorio español. Al buscar en La Casa del Libro, Fnac o El Corte Inglés los autores no aparecen, hay libros que en la página web salen sin cubierta⁷⁸ e incluso hay libros que, pese a haber sido publicados en menos de 10 años, aparecen fuera de circulación. Es un desafío no desaparecer a pesar de haber pisado la imprenta y la luz pública, pero, al parecer, una de las salidas que estos libros tienen para sobrevivir y asegurar un mayor acceso al público lector es optar por la venta de sus versiones electrónicas en las que se puedan leer en un dispositivo como Kindle o Nook, por dar un ejemplo, y así reducir los riesgos que las casas editoriales ven con respecto a los gastos de impresión y almacenamiento, así como tener acceso a la opción de “Print-on-Demand” en la

En conclusión, cada una de estas autoras aporta una visión diferente de lo que significa *Ser una mujer negra en España*. Ellas hablan de identidad, prejuicio, aspiraciones y también de cómo les gustaría ser tratadas en el día a día y en el ámbito cultural español. Ya que la existencia de editoriales que promueven a escritores afrodescendientes es joven en España y presentan dificultades de distribución fuera del territorio nacional, como docentes o promotores culturales, debemos darnos a la tarea de hacerlos visibles, que sus obras se conozcan y que el público español comience a ver que *España no es solo blanca*.

5. Bibliografía

- ALBERT SOPALE, Silvia. *No es país para negras*. KRK Ediciones, 2019.
<https://noespaisparanegras.wixsite.com/no-es-pais-xa-negras>
- AKAM, Paulo. «Ser escritor afro en España es una rareza». Afroféminalas. 2020.
<https://afrofeminas.com/2020/02/27/ser-escritor-afro-en-espana-es-ser-una-rareza/>

⁷⁸ Es bien sabido lo importante que es para la venta de un libro su cobertura, hay incluso servicios especializados para ello. Esta omisión de la imagen daría para pensar que se podría tratar de un boicoteo que reduzca las ventas de un libro y que justifique, a ojos de las editoriales, que un autor no es rentable y por lo tanto coartar sus oportunidades de reediciones o posteriores publicaciones.

- AYANG, Silvia. (Afropoderosa). *España no es solo blanca*. Molino, 2023.
- BAPTISTA, Gonzalo. «AfroEspaña antes del boom. Una mirada interdisciplinaria sobre la presencia histórica y el legado cultural negro». *Transmodernity*, Spring 2023. pp. 1-22.
- . «Hombres blancos con poder: Descolonizar el currículo de un curso de cultura y civilización». *Hispania*. March 2021, Vol. 104:1. (2021) pp. 17-20.
- BELA-LOBEDDE, Desirée. *Ponte a punto para el antirracismo*. Ediciones B, 2023.
- . *Minorías*. Ediciones B, 2021.
- . *Ser mujer negra en España*. Ediciones B, 2018.
- BERMÚDEZ, Rubén. H. *Y tú, ¿por qué eres negro?* PHREE, 2023.
- DÍAZ, Raúl Angulo. «Dos versiones de ‘Raza’». *El Catoblepas*, Octubre 2005, N. 44, pp.14 <https://www.nodulo.org/ec/2005/n044p14.htm>
- . «Espectacle performàtic. Quan marxar és l'únic camí. A càrrec de Silvia Albert Sopale». YouTube, montado por Museu Granollers, 12 Jun. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=IJ9ea0MvK-I>
- IVANJEZ, Javi., moderador. «Afropoderosa». *El escaparateh de Javi Ivanjez, Podcast Episodio 14*, 12 Jul. 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=wVA4qJYEY2I>
- JONES NDJOLI, Edjanga Diventu. «Crítica a lo afro-español». *Medium*. 20 Mar. 2019, <https://edjanga.medium.com/cr%C3%ADtica-a-lo-afroespa%C3%A9s%C3%B1ol-b568f228b5fb>
- MARTÍNEZ, Xaime. «La revolución de la literatura afroespañola». *Asodegue*, 27 Abr. 2017, <https://www.asodeguesegundaetapa.org/la-revolucion-de-la-literatura-afroespanola-xaime-martinez-playground/>
- MBOMÍO RUBIO, Lucía Asué. (2017) *Las que se atrevieron*. Casa de África.
- . *Hija del camino*. Grijalbo, 2019.
- LARSON, Richard. *Black Writers and the Hispanic Canon*. Twayne Publishers, 1997.
- PASCUAL, José Vicente. *Juan Latino*. Kindle, TransBooks, 2013.
- SANTA CRUZ, Victoria. “Me gritaron ¡negra!” YouTube, montado por Music MGP, 12 Abr. 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>
- . «Siete fotógrafos y fotógrafas afroespañolas en la Bienal de Dakar con 'Fragmentos en Bozal'». *Clavoardiendo* 27 May. 2022 <https://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/noticias/siete-fotografos-afroespanoles-en-la-bienal-de-dakar-fragmentos-en-bozal/>
- THARPS, Lori. *Kinky Gazpacho*. Washington Square Press, 2008.
- VINUESA, Maya G. «Negociación sobre las fronteras literarias afroeuropeas: La inclusión de las literaturas afroespañolas y afrobritánicas en la universidad española». Ed. Felipe Espinosa Garrido et al. (294-310) *Locating African European Studies. Interventions, Intersections, Conversations*. Routledge, 2020.

7. Biopic. Suzette Moncrief en la Costa del Sol: afro-hispanoamericana y músico autodidacta

Deborah González Jurado
degoju@uma.es



Imagen de la artista en su loft de Torremolinos, 11 de abril de 2020.
[Foto de la autora].

Sumario

Presentación

1. Vida y milagros de Suzette Moncrief
 - 1.1. Autodidactismo y profesión
 - 1.2. La madre y enigma: Raquel Juana Hernández
 - 1.3. El abuelo actor: Juano Hernández
 - 1.4. La descendencia flamenca: Noemí Moncrief
2. Hija de Manhattan criada en Torremolinos
 - 2.1. Adolescente, madre y cantante amatrice
 - 2.2. Vocalista profesional y Sociedad de Blues de Málaga
 - 2.3. Suzette & More, la pandemia y el arte local
 - 2.4. Otros proyectos sobre género y blues
3. ¿Llamado de los ancestros?
4. Recapitulativo
5. Bibliografía

Presentación

El flamenco tiende a una universalización y –como digo siempre– cualquiera tiene derecho a identificarse con él. Los recientes debates sobre los sones africanos o afroamericanos en el flamenco implican el reclamo de los grupos que sufrieron marginación histórica como cocreadores de la cultura globalizada actual. Es bueno que estas reclamaciones culturales ocurran. Tal vez, virtuosismos sobre si los sones africanos entraron en el flamenco desde los barcos de esclavos, o a partir de la época de fundación del blues, sean menos relevantes. Estando yo reflexionando sobre estas reclamaciones y reapropiaciones del flamenco desde la negritud, iba identificándolas con Suzette Moncrief, aunque ella no es cantaora de flamenco, sino cantante de blues. Pero una irresistible intuición me invitaba a profundizar en su figura, porque hablar de esta artista, implica inexorablemente acercarnos al género, a la raza, a la emoción y a la música, al pasado y al presente, todo al mismo tiempo.

Suzette pertenece por línea materna a una saga de artistas afro-hispanoamericanos transcontinental. Su vida y genealogía familiar configuran una suerte de prisma de la microhistoria que permite asomarnos a la realidad de los estilos musicales circulantes en el Sur de España en el presente. Esta historia de vida sobre Suzette Moncrief se basa fundamentalmente en mi conocimiento personal de la protagonista, lo cual constituye un caudal enorme de información y una ventaja *a priori*. Pero de esta ventaja deviene un sesgo inexorable, porque por supuesto no voy a contarles todo lo que sé sobre mi amiga. La intimidad es la intimidad. Aun así, para esta historia de vida, durante el verano de 2024, la

entrevisté en profundidad dos o tres veces acerca de detalles que yo no conocía o conocía solo parcialmente.

La que ha resultado aquí, es un tipo de biografía poco o nada ortodoxa, porque la fuente principal ha participado en datos para el texto y en correcciones, y porque la autora participa en el hecho biográfico. Que hable yo de ella significa que la subjetividad y la experiencia de nuestras historias de vida compartidas van a estar presentes. Lo que les ofrezco son los *autorrelatos* entrelazados, tan femeninos como biográficos, autobiográficos y subjetivos de la artista protagonista, una *blueswoman* de la Carihuela de Torremolinos, afroamericana, hispana y neoyorkina, y de mí misma. Éstos y otros varios problemas metodológicos han provocado tres reescrituras de este texto, y seguro que todavía mis colegas encontrarán no pocas críticas razonables que hacerme⁷⁹.

1. Vida y milagros de Suzette Moncrief

Suzette Emilia Moncrief nació el 9 de febrero de 1968 en el Beth Israel Hospital de Manhattan, y llegó en su infancia a la provincia de Málaga como ciudadana de Estados Unidos de América a mediados de los años 1970. Ha mantenido su nacionalidad estadounidense y desenvuelve su labor como profesional de la música entre Málaga y la Costa del Sol principalmente⁸⁰. Yo conocí a Suzette durante el año 1992 ó 1993, cuando coincidimos en el *discobar Salsa*, en la Plaza de Uncibay de Málaga, hace más de treinta años. Poniendo copas allí, nos hermanamos en nuestra orfandad. Desde que éramos dos jovencitas, la he acompañado a bolos, conciertos y actuaciones, la he visto realizar sus ejercicios de técnica vocal antes de salir de casa y he acudido con ella a pruebas de sonido y entrevistas. No pocas veces hemos cargado juntas bafles, amplificadores e instrumentos musicales en la furgoneta de su banda, enrollado cables de micrófonos y charlado entre bastidores y en camerinos. Sobre 2002, volvimos a coincidir ambas a cargo de la barra principal de Cantora Kopas, la discoteca de Isabel Pantoja en Fuengirola. Por ese tiempo ya pasamos a ser madres por segunda vez. Criar a nuestros segundos bebés no fue cuestión baladí, y de ahí vinimos a ser también comadres. Convivimos juntas en una época, y ambas hemos visto crecer

⁷⁹ Confieso que es la primera vez que me enfrento a una biografía, aparte de las pinceladas sobre algunas divas que escribí en *El feminismo natural. Humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960-2020) [...] (González: 2022)*. Pero aquellas pinceladas biográficas fueron extraídas de fuentes mediáticas, periodísticas o bibliográficas, y en ningún caso contacté con las rapsodas, ni las entrevisté, ni mucho menos intervivieron en la obra; al contrario de lo que ha ocurrido en esta ocasión.

⁸⁰ Un comentario sobre la polarización ideológica actual es que el momento histórico en que Suzette llegó a nuestra costa era muy distinto al actual y no existía el prejuicio de la inmigración ilegal que se ha instalado a partir del siglo XXI, tanto en los temas de desafío social como en las mentalidades. Creo que el punto de inflexión fue el levantamiento de la verja de alambre en Melilla, en torno a 2010. De momento, yo nunca he sabido o sido testigo de que la Moncrief haya recibido un trato discriminatorio en los ambientes de la cultura –o de la subcultura– en los que nos hemos implicado.

—y hasta nacer— a nuestros niños⁸¹. Hoy en día seguimos reflexionando largas horas sobre los misterios de la vida.

Nuestra cantante ha trabajado en numerosas ocasiones como artista invitada en eventos organizados por instituciones, ayuntamientos y televisiones. También ha participado como colaboradora en el proyecto Claroscuros desde su génesis. Además de la amistad que nos une, el interés de la cantante por engrosar las filas de Claroscuros ha sido, según ella misma comenta, ‘*llevar el arte de la calle a la universidad*’. Tras actuar como cocreadora en nuestro laboratorio ‘Músicas y rebeldes y fusiones flamencas’, esta cantante recibió el premio Joan Hunt en su tercera edición, otorgado por Diputación de Málaga y la empresa Cudeca a residentes extranjeros destacados de la Provincia⁸².

Suzette es bastante humilde. No alberga la ambición de convertirse en una estrella mediática devorada por la fama. Desea continuar ejerciendo con amor su profesión, en su pueblo, en su Costa del Sol, compartiendo su buena energía y transmitiendo sensaciones de bienestar al público de la vida real. Dice que Torremolinos es su zona de confort, ahí quiere estar con sus hijos, viviendo una vida más o menos discreta. Es una gran aficionada y conocedora de la música, y practica una constante escucha. No le gusta prejuzgar estilos y se cultiva en todos. Nunca ha interpretado flamenco por ahora, aunque desde niña se ha nutrido de él en la tierra malagueña y lo conoce bien. Sí que ha incursionado puntualmente en elaboraciones de música electrónica, colaborando en *Antimeditación*, del productor malagueño Gurú Jesús, como letrista y vocalista del tema “Coming from the heart”⁸³.

⁸¹ Noemi (1984) y Elmo (2004) son los hijos de Suzette, y Aitor (1994) y Pablo (2000) los míos. Cuando yo me separé del padre de mi hijo menor, Pablo, en el año 2000, viendo la difícil situación en que yo estaba, Suzette, con su proverbial empatía y generosidad, se vino durante unos meses a vivir conmigo, para cuidar del bebé y de mi hijo mayor, Aitor, que contaba seis años en aquel momento, mientras yo cambiaba de trabajo e intentaba recomponer mi vida. Mucho tiempo después, intenté corresponderle a aquel gesto, proporcionándole información para que Elmo, el benjamín de todos, pudiese obtener una plaza en la residencia universitaria Jiménez Fraud, por donde también han pasado mis dos hijos y yo misma en los últimos contratos de investigación que he disfrutado. Elmo, el hijo menor de Suzette, por ahora aún no se dedica al arte. Es estudiante en la Facultad de Estudios Sociales y del Trabajo de la Universidad de Málaga.

⁸² *Europa Press Andalucía*. Málaga 30 sept. 2024. Diputación de Málaga y Cudeca distinguen a residentes extranjeros destacados de la provincia con los premios Joan Hunt. Disponible en: <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-diputacion-malaga-cudeca-distinguen-residentes-extranjeros-destacados-provincia-premios-joan-hunt-20240930204449.html> [última consulta 20 de noviembre 2024]. Existe abundante información sobre la participación de Suzette Moncrief en numerosos eventos culturales en internet, los cuales no voy a enumerar aquí, pero les dejo el enlace de la participación de la artista en la presentación de mi libro *El feminismo natural* [...] (González, 2022), que se celebró en el salón de actos del Rectorado, en el Paseo del Parque, el 5 de mayo de 2022. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=6iMcY6yCvV0> [última consulta 6 de noviembre 2022]. Esta presentación fue dirigida por la coordinadora del Servicio de Publicación de la Universidad de Málaga, Rosario Moreno Torres y por la catedrática hoy emérita María Dolores Ramos Palomo. Esta profesora ha sido pionera en estudios de género en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de nuestra universidad y aún es directora de la colección Atenea a la que pertenece la obra, y maestra mía en los últimos años de mi licenciatura.

⁸³ Sobre Gurú Jesús, ver Canal Jesús Sánchez. Coming from the heart. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ld7zhJbl0ZM> [última consulta 21 de noviembre 2024]. Este

1.1. Autodidactismo y profesión

La formación de Suzette en la música se ha desarrollado casi completamente en el autodidactismo. Se ha nutrido de un aprendizaje natural memorizando, emulando y repitiendo a las maestras del blues negro forjado en los Estados Unidos. Afirma haber cultivado el oído desde el vientre materno, refiriendo la gran afición que su madre profesaba a la música. Nuestra cantante recuerda que su madre, Raquel Juana Hernández, todos los viernes compraba un disco, y aquella colección y la música de la radio de Nueva York (FM o AM) sonaban constantemente en su casa. Nuestra vocalista ha investigado por décadas a sus cantantes y músicos preferidos, como se investiga en el arte, intuitivamente.

Su profesión se mueve en dos líneas comerciales principales. Por un lado, su fuente estable de ingresos consiste en la animación diaria de música en directo en locales de ocio y hoteles de la Costa del Sol, interpretando versiones de los estilos de blues clásico, jazz y rhythm & blues, pop, rock o funk. Por otro lado están los eventos de mayor envergadura, movilización y caché, como participación en festivales, giras de conciertos, homenajes en teatros y salas de exhibición y eventos culturales. Su criterio de selección de bolos y contratos en la mayoría de los casos atiende a la comodidad del trabajo por encima del caché. Sobre el ejercicio de su profesión, Suzette considera un privilegio dedicarse a rendir homenaje y recrear a las divas del blues y los ritmos norteamericanos derivados de él, en cada una de sus actuaciones.

Entre las voces más recordadas por nuestra cantante está la de Billie Holiday, que –ella misma expresa– le transmitía su conmovedora realidad, haciéndola tanto reír como llorar. Raquel explicó a su hija el significado metafórico de “Strange Fruit”, tal vez uno de los temas más emblemáticos y desgarradores del blues sobre el racismo en los tiempos del Ku Klux Klan⁸⁴. Esa canción ha sido una de las que siempre ha interpretado la Moncrief con más emoción, pues su sentido y las presiones que la Holiday recibía por cantarla le fueron transmitidos por su progenitora en su niñez. Con motivo del Festival de Jazz de la ciudad en el año 2013, se celebró en el Teatro Cervantes de Málaga, con pleno total de asistentes, un Tributo a Billie Holiday en el que Suzette participó como vocalista, organizadora y co-productora, con gran satisfacción por su admiración hacia esta diva⁸⁵.

productor y dj también entretuvo dos magníficos locales de música de baile en el centro de Málaga a lo largo de más de una década, uno mediano junto a los jardines traseros de la catedral, llamado Catedral, y otro en calle Beatas, llamado Level.

⁸⁴ La letra de “Strange Fruit” está llena de alusiones y sinestesias en referencia a la función pastoral de las iglesias evangélicas entre la población negra y los linchamientos periódicos en los campos del sur de los Estados Unidos.

⁸⁵ Sobre este tributo a Billie Holiday puede accederse al artículo de prensa y a unos fragmentos de grabación del espectáculo. Artículo: ZOTANO, Jesús. 06-11-2013. Suzette se viste de satén. *La Opinión de Málaga*. Disponible en: <https://www.laopiniondemalaga.es/cultura-esp/2013/11/06/suzette-viste-saten-28685267.html>. Fragmentos del espectáculo pueden verse en: Canal La falsa realidad. Billie Holiday, Existential & Emotional tribute by Suzette

Suzette Moncrief, alias la ‘Pantera Negra’, evoca también la fruición con la que se escuchó en su hogar a los Beatles, ya que, desde el paso de los de Liverpool a Estados Unidos en 1964, se estaba produciendo el fenómeno de la desmedida fama mediática que alcanzaron y que marcó un hito y un precedente en la industria musical mundial. También anuncia haber bebido sus primeros tragos del ritmo más ligero y alegre de rhythm & blues de Etta James, y ser admiradora de las incursiones de esta clásica del soul en otros estilos como el jazz y el blues. De Etta tiene grabadas en su memoria desde su más tierna infancia los temas “Something’s Got Hold On Me”, “In the basement” o “Sugar”, en su versión con Pie DeSanto de 1966.

En sus comienzos como cantante *amatrice*⁸⁶ en The Lito Blues Band, todos los temas del repertorio de la banda eran masculinos. Un buen día, Suzette declaró al líder que ella deseaba interpretar temas de mujeres. La primera canción de blues femenino que la banda incorporó a su repertorio fue de Koko Taylor, una de las damas pioneras del blues, y apodada ‘Reina del Blues’. El primer tema de la Taylor que cantó Suzette con ‘Lito’ fue “I’m a woman”, una versión que aquélla compondría en contestación al éxito de los Muddy Waters “I’m a man”. A continuación la banda incorporaría “Hoochie Coochie Girl”, otro famoso *cover*⁸⁷ en pro de la visibilidad y el reconocimiento de las cantantes y músicas del blues, que Etta James produjo desde el original, “Hoochie Coochie Man”. Ya lanzada al estudio e imitación de las *blueswomen* legendarias, Suzette escogió para sus conciertos “I’d rather go blind”, tema que el grupo estudió tanto en las versiones de Koko Taylor como de Etta James. Tras tantear ambas, sería la de Koko la que quedaría en el catálogo de The Lito Blues Band, ya que se ceñía mejor al blues clásico que practica esta formación que la versión de Etta James, más versátil y próxima al rhythm & blues.

Suzette rememora también con cariño especial a Mamie Smith, por cronología biológica la más antigua cantante de blues que dejó registrada su voz. La Moncrief destaca el mérito de haber sido ésta la primera de las mujeres pioneras del blues que accedió a la grabación para la discográfica Okeh Records del *single* que contenía el famoso tema “Crazy blues”, en el año 1920. Por obra de la providencia, aquel disco disfrutaría un éxito de ventas jamás conocido anteriormente. Éste sería el punto de inflexión que desterró la convicción empresarial *a priori* de que la gente de color no compraba discos, y restituyó a las cantantes afroamericanas como portadoras originarias del estilo del Mississippi, que había comenzado a ser interpretado por cantantes blancas⁸⁸.

Moncrief Jazz Cube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YIN7YDqrmh4> [última consulta para ambos documentos 22 de noviembre de 2024]

⁸⁶ *Amatrice* es la forma femenina de *amateur* en francés. Respeto aquí la feminización del término en su idioma original.

⁸⁷ *Cover*: versión.

⁸⁸ Tuvimos una duda con Mamie Smith, sobre un detalle de la primera grabación que realizó de “Crazy Blues”. Para resolver la duda recurrimos a Manuel López Poy, colaborador de Claroscuros y coautor de esta trilogía. Ver: ‘She’s the first Black superstar’: The forgotten history of blues trailblazer Mamie Smith. eu.usatoday.com. Disponible en: <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/music/2022/02/14/black-history-month-trailblazers-blues-icon-mamie-smith-paved-way/9305200002/> [última consulta 25 de noviembre 2024]

Otras de las divas del blues que nuestra vocalista de adopción rememora con mayor estima son Aretha Franklin y Tina Turner. De Aretha, cantante, compositora y pianista declara admirar su papel de activista en el apogeo de la lucha de los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos durante la década de los sesenta, además de sus orígenes musicales enraizados en el góspel de las iglesias y la fusión que mantenía con su equipo, como Tina Turner. La Turner es otro de los ídolos de Suzette. De la ‘Reina del Rock’, como se la ha apodado, lo más apreciado por Suzette es su incomparable calidad como cantante, su baile y su forma de moverse, su presencia escénica y su fuerza, además de la versatilidad de sus registros vocales. Fue extremadamente popular en Estados Unidos desde 1959 y, de niña, Suzette siguió cada uno de sus nuevos lanzamientos desde antes del traslado de su familia a España en la década de los setenta, cuando la internacional diva aún actuaba con su entonces marido, Ike Turner. Más tarde, cuando se conoció la complicada historia vital de esta diva, nuestra artista se sintió doblemente atraída por su heroísmo y su perseverancia; valores que, atestiguo, la han animado en adelante.

1.2. La madre y enigma: Raquel Juana Hernández

La madre de Suzette Emilia Moncrief fue Raquel Juana Hernández de soltera, y Hernández de Moncrief de casada. De niña, Raquel Juana, vivió en una posición acomodada. El recuerdo familiar es que era una gran aficionada a la música, el teatro, el cine, el arte y la cultura en general. Fue una de las hijas que el actor Juano Hernández tuvo con su segunda esposa –Juano se casó tres veces–, llamada Haydée Bello de Hernández (Rivera, 2016, revisión de 2022: 85-86). Raquel Juana había nacido puertorriqueña y católica⁸⁹ y en su juventud, ella y una parte indeterminada de su familia viajaron desde Puerto Rico para instalarse en Estados Unidos en 1954, justo cuando se iniciaba el proceso de la lucha por los derechos civiles liderado por Martin Luther King. Raquel cursó estudios superiores y antes de cumplir veintiún años obtuvo el diploma de maestra, profesión que ejerció en escuelas de diferentes distritos de Nueva York en esta época convulsa para los no blancos. Otros miembros de la familia materna a quienes la artista ha conocido personalmente en Estados Unidos son dos de sus tíos. Una de ellas, Pamela, fue la hermana mayor de padre y madre de Raquel Juana, y también estudió en Estados Unidos, donde ejerció toda su vida como abogada. La otra tía de nuestra cantante, a la cual llegó a visitar en alguna oportunidad en su *loft* de Manhattan, era hermana de su madre solamente por línea paterna, es decir, nació de otra de las mujeres de Juano, y vivió en Nueva York durante toda su vida como reconocida artista plástica y activista lesbiana.

⁸⁹ Según Rivera (2016: 85), Raquel Juana Moncrief nació concretamente en 1934, en Santurce, Puerto Rico, en la misma ciudad que su hermana mayor, Pamela, a diferencia del benjamín de esta fraterna, el también actor Juan José Hernández, quien sería alumbrado ya en Long Island, Nueva York en 1940.

Raquel Juana tuvo, como nosotras, dos hijos de dos padres diferentes. El primogénito, Marc Moncrief, fue concebido dentro del matrimonio con un hombre de origen irlandés con apellido francés. Tras el duelo por su primera pareja, Raquel tuvo una relación con el padre biológico de nuestra cantante, un afroamericano estadounidense que abandonó a la mujer y a la bebé. Suzette ha sabido que ya falleció. La Moncrief comenta que viajar era otra de las aficiones de su madre, además de la cultura, y recuerda varias estancias en Francia y en España con ella y su hermano en períodos vacacionales. Hemos pergeñado si no hubiera sido muy posible que decidiera trasladarse a Europa sola con sus dos hijos, y recorrer con ellos los países que había visitado con sus padres en su infancia. Tal vez, también, Raquel Juana se convirtiese a la religión de los Testigos de Jehovah antes de salir de Estados Unidos, en previsión de encontrar a su llegada a Europa una comunidad que pudiese servirles de paracaídas, sabiendo que su salud estaba comprometida⁹⁰.

La madre de Suzette padecía una enfermedad neuronal degenerativa que paralizaba su musculatura. Debido a ello, siguió varios períodos de internamiento y convalecencia. Durante las primeras crisis de su dolencia en Nueva York, Raquel dejaba su hija al cuidado de una mujer puertorriqueña llamada Belén González, a la que Suzette llama ‘mi Viejita’. En esos tiempos fue cuando la enferma crónica se convirtió a la religión de los testigos de Jehovah. Cuenta Suzette que la decisión de cambio de religión de su madre y sus hijos, siendo muy niña, le afectó profundamente, porque pasó a ser alojada en hogares de dicha congregación, en contra de las voluntades de la pequeña y de su cuidadora inicial. El cambio fue aún más traumático por llevarse a cabo sin transiciones durante una de las convalecencias de Raquel. Esto provocó un momento de tensión de la niña con la madre. Desde entonces nuestra artista guarda recelos sobre los dogmatismos religiosos. Suzette ha vuelto varias veces a los Estados Unidos para visitar a aquella primera cuidadora puertorriqueña, hasta su fallecimiento en 2023.

Cuando Raquel se restablecía, volvían a resurgir sus prioridades vitales, la cultura en general y el conocimiento del ser humano. Tras los primeros viajes vacacionales de la pequeña familia por Francia y España, finalmente, la madre eligió la playa de la Carihuela en Torremolinos para afincarse. Allí se instalaron en 1975, pero Raquel volvió a enfermar y regresaron a Nueva York, donde estuvo internada por intervalos en el Bellevue Hospital de Manhattan. No sería hasta 1978 cuando Raquel y sus hijos se trasladaron definitivamente al pueblecito costero. Desafortunadamente, Raquel fallecería el mismo año. Durante los períodos que permanecieron en nuestra tierra en su condición de extranjeros, un día cada seis meses se veían

⁹⁰ Aquí nos surgió la duda de cuál sería la implantación de los testigos de Jehovah en tierras andaluzas en torno a 1975, fecha temprana que proporciona Suzette Moncrief. La artista rememora que ella y su familia asistían a sus asambleas milenarias y a los salones del reino para españoles e ingleses. En efecto, esta religión fue reconocida oficialmente en 1970, tres años después de que se aprobara la Ley de Libertad Religiosa en España. Ver: ALBOR, LAURA (22/04/2024) ‘¿Cuántos Testigos de Jehová hay en España y dónde están?’, ABC Sociedad, disponible en: <https://www.abc.es/sociedad/cuantos-testigos-jehova-espana-20240423182116-n.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> [última consulta 14 de enero 2025]

obligados a salir del país para poder renovar su permiso de residencia. Primero con la madre en vida y después solos los dos hermanos, la familia viajaba desde Torremolinos a Portugal o a Gibraltar, donde permanecían durante una jornada y una noche completas antes de regresar a su playa malagueña de acogida. Cuenta la cantante que, en 1975, aprovechando una de aquellas ocasiones, alguien allanó su morada de la Loma de los Riscos en Torremolinos y robó todos los vinilos que la madre había colecciónado en Estados Unidos. La Moncrief refiere siempre esta colección de discos en primera instancia, pues de ellos se nutrió incluso desde antes de su nacimiento. Afirma que, en el momento del robo, el valor del conjunto era alto porque algunas piezas eran muypreciadas y raras de conseguir en el mercado español.

1.3. El abuelo actor: Juano Hernández

La familia de Suzette por vía materna se enraíza en un árbol genealógico de orígenes tan diseminados y dispares, que nuestra protagonista no los conoce con exactitud. Suzette me habló por primera vez sobre Juano Hernández, su abuelo boricua, en 2016⁹¹. Sabía que había sido actor de Hollywood, pero no conservaba recuerdos personales de él. Su madre le contó que, cuando ella era un bebé, llegó a tenerla en brazos, a hablarle y a cantarle. Según los recuerdos de familia, Juano había abierto el sendero para los actores negros y latinos en la meca del cine, llegando a compartir cartel con Lauren Bacall, Kirk Douglas y Sidney Poitier. Según las informaciones de nuestra cantante, el abuelo volvió a Puerto Rico, ya maduro, como versátil actor y autodidacta, e intentó levantar unos estudios de cine, pero la iniciativa no fructificaría por falta de apoyo institucional⁹². En su país natal se dedicaría a trabajar como profesor de dramaturgia e inglés, gracias a una cátedra Honoris Causa que le otorgó la Universidad de Puerto Rico. Al cabo de varios años, renunció a su puesto y volvió a Hollywood y Broadway (Rivera, 2016: 71-80).

Cuando estábamos en plena redacción de esta historia de vida, descubrí la única monografía que sepamos que existe sobre Juano Hernández y ya he referenciado varias veces más arriba, de la periodista puertorriqueña Miluka Rivera (2016). Según la memoria familiar de Suzette, su abuela materna habría sido una zíngara española –¿gitana?–, bailarina –¿o bailaora?– natural de Toledo, pero gracias al libro sobre el abuelo hemos descubierto que esta española, debió ser, en realidad, su bisabuela, llamada Clara Chávez, la madre de Juano Hernández. Esta bisabuela sería quien se casase con el marino mercante y padre del actor, Juano Guillermo Hernández, que pudo ser un esclavo porteño manumitido, y parece que su hijo ya pudiera haber nacido libre (Rivera, 2016: 17).

Según las pesquisas de la periodista puertorriqueña, Juano Hernández fue comediante y bailarín de Broadway, cotizado actor de doblaje y radiofonía, director

⁹¹ El término boricua viene de Borinquén, nombre indígena de la isla de Puerto Rico.

⁹² Según Miluka Rivera, los estudios cinematográficos que llegó a levantar Juano Hernández estuvieron situados en unos terrenos de Trujillo Alto, conocidos como El Platanal, donde el actor también emprendió un negocio de restaurante (Rivera, 2016:79-80).

cinematográfico, y el primer actor negro en Hollywood que participó en los últimos filmes mudos e interpretó papeles coprotagonistas en los años 1940. Juano Hernández fue autor de gran cantidad de libretos de teatro y radiofonía, pero no sabemos que exista alguna antología o recopilación de sus escritos. Este actor y escritor desarrolló su carrera en las décadas de mayor virulencia del racismo en los Estados Unidos de América, principalmente en Broadway y en Hollywood. Formó parte de la generación de artistas contestatarios que fue perseguida por el Comité de Actividades Antiamericanas⁹³. Durante las décadas de extrema tensión de la guerra fría, las de 1940 y 1950, el comité desplegó una ‘caza de brujas’ sobre numerosos artistas y personal de la industria cinematográfica, que eran incluidos en una ‘lista negra’ y vetados hasta llegar a destruir sus carreras y sus vidas en algunos casos, como sucedió con el actor y productor independiente John Garfield, con quien Juano llegaría a trabajar en alguna ocasión (Rivera, 2016: 28, 29, 31, 46, 54, 59).

En 1968, año de nacimiento de nuestra cantante, se produjeron el movimiento hippie, el asesinato de Martin Luther King, y la revolución estudiantil del llamado Mayo del ’68, que en Francia estuvo a punto de derrocar a la V República⁹⁴. En aquella década se produjo el ascenso de la juventud como clase social diferenciada en el bloque capitalista. La industria audiovisual hollywoodiense se hallaba en un momento empresarial de máximo apogeo y Juano Hernández estaba aún en activo como profesional, pero llegó a esa década ya mayor, calculamos que con más de setenta años. Había dado la cara en tiempos verdaderamente peligrosos para la disidencia y pudo sobrevivir para contarlo, pero artísticamente Juano quedó desplazado por las nuevas generaciones de actores. Sidney Poitier, quien había sido discípulo de Juano, ganaría el óscar al mejor actor en 1963. En

⁹³ Comité de Actividades Antinorteamericanas es el nombre con el que se conoce popularmente a este organismo. Su nombre oficial fue HUAC o HCUA (House Un-American Activities Committee ó House Committee On Un-American Activities). Dicho comité fue creado por el senador Martin Dies en los años 1930, y hoy es considerado como el responsable del secuestro de la cultura americana a mediados del siglo XX.

⁹⁴ Durante mi estancia de investigación en Atlanta visité, junto con dos compañeros de mi departamento de acogida, Victoria Rodrigo y Óscar Moreno, el Museo Memorial Martin Luther King. El líder negro fue asesinado en la cercana ciudad de Memphis el 4 de abril de 1968, donde acababa de dar uno de sus discursos. Los espacios de este Museo Memorial se hallan en el Down Town de Atlanta y comprenden la residencia y la parroquia familiar donde el padre de éste y él mismo ejercieron sus prédicas. En el mismo lugar posteriormente, en 1974, fue asesinada a bocajarro de un disparo la madre de Luther King, Alberta Williams King, mientras tocaba el órgano durante un oficio eclesiástico. También se halla allí, en el centro de un estanque rectangular al aire libre, el mausoleo de dos tumbas donde yacen el líder negro y su esposa. En el museo se recrean documentos escritos y audiovisuales sobre la lucha de los afroamericanos en este período, además de objetos simbólicos como la humilde carreta en la que se trasladó el féretro del líder desde Memphis a Atlanta. Grabé de todo ello siete videos breves que están albergados en nuestro canal de Youtube del proyecto Claroscuros. Ver: Memorial Martin Luther King, Atlanta oct 2023, disponible en: <https://www.youtube.com/shorts/hU1M05a9pNY>; Ídem (2), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=472nYEjf248>; Ídem (3), disponible en: <https://www.youtube.com/shorts/wVV4i-TsrcY>; Ídem (4), disponible en: <https://www.youtube.com/shorts/dfp2SFdZwoE>; Ídem (5) <https://www.youtube.com/watch?v=SDBv5du0toE>; Ídem (6), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qm8F1jG8LIQ>; Ídem (7), disponible en: <https://www.youtube.com/shorts/-y4qvNvuhbk>.

algún momento de frustración, Juano debió entender que su celebridad iba a ser póstuma. Parece que últimamente en Puerto Rico aficionados de la cultura, investigadores y cinéfilos, tratan de reivindicar su figura y relevancia como artista escénico⁹⁵.

1.4. La descendencia flamenca: Noemi Moncrief

Noemi Moncrief, la hija primogénita de Suzette, nació el 29 de julio de 1984, cursó estudios oficiales de solfeo y piano en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, y estudios universitarios en la Facultad de Educación de la Universidad de la misma ciudad. Noemi ejerce como maestra, igual que lo hiciera su abuela materna. Actualmente es funcionaria en un colegio de la Costa del Sol, y, según el año, asume cargos como jefa de estudios o directora del centro. Noemi se nos está haciendo mayor y ha proseguido la costumbre de su madre de reinventarse cada cierto tiempo. De jovencita ya acompañaba a Suzette como pianista o corista en algunos espectáculos. Después de los confinamientos inició su andadura como cantante de música jazz y soul, estilos que ha vivido en su hogar cotidianamente.

Noemi es ejemplo de que en esta familia todo vuelve a confluir en el arte. Ya cumplidos los cuarenta años, sigue bellísima como siempre y se nos ha metido a estudiar cante y baile flamenco. La última vez que la vi fue durante el verano de 2024, en la Peña Juan Breva de Málaga, en la actuación de fin de curso de los alumnos del cantaor Francis Bonela, hijo del célebre Niño Bonela, quien también ha sido miembro de este proyecto Claroscuros desde el inicio, aunque este artista flamenco no haya podido presentarnos ningún texto como resultado de investigación.

2. Hija de Manhattan criada en Torremolinos

En 1978, cuando nuestra protagonista quedó huérfana a los diez años, su hermano mayor, Marc Moncrief, contaba aproximadamente diecinueve⁹⁶. El adolescente se vio afectado, además, por el fallecimiento de una novia poco después, y ambos hermanos partieron hacia Nueva York para intentar re establecerse allí. El chico consiguió forjarse una carrera profesional en el amplio mercado laboral que ofrecía la bolsa neoyorkina, donde había prestado servicios desde los dieciséis años⁹⁷. Mientras trabajaba, debía surtirse por sí mismo de la infraestructura vital que

⁹⁵ En esta síntesis apresurada no puedo ofrecerles mejores fuentes ni un estudio en mayor profundidad, ni de la obra completa de Juano, ni siquiera de la amplia filmografía en la que participó, pero me parece importante adelantarles estos apuntes, pero me alegraría mucho si el hallazgo de Suzette Moncrief, la nieta de Juano Hernández, en Torremolinos, contribuyese a restaurar y honrar adecuadamente la historia de Juano Hernández.

⁹⁶ Según Suzette, Raquel Juana murió el 25 de septiembre de 1978 en Torremolinos y fue enterrada en el cementerio de San Miguel de Málaga.

⁹⁷ El joven consiguió estabilizarse en la empresa EF Hutton en su sede de Manhattan, donde se hallaba empleado cuando ocurrió el atentado de las Torres Gemelas el 11 de septiembre del año 2001. En la misma empresa ha alcanzado su jubilación hace poco.

necesitaba, misión bastante complicada de asumir para cualquier joven. La niña Suzette volvió a estar a cargo de varias de las familias de la congregación de testigos de Jehovah a la que pertenecían. Se hizo un llamado y varias casas se prestaron a acoger a Suzette cohabitando con otras niñas de su misma edad.

El hermano iba a visitarla los fines de semana, la recogía varios días durante las vacaciones, en fin, se ocupaba de la pequeña como buenamente podía, manteniendo el vínculo fraternal. Así transcurrieron casi tres años, pero la infante empezó a sufrir de profunda añoranza por la vida en la diminuta y segura playa de La Carihuela, y se sentía mal con cualquiera de las familias que se turnaban para sostenerla. En 1981 volvieron ambos hermanos a Torremolinos. El varón estuvo con ella durante varios meses desempeñando el trabajo más estable que encontró: relaciones públicas de la sala Piper's Monsterdisco⁹⁸. Con mirada ciertamente realista a largo plazo, valoró que su futuro profesional no estaba allí y que mejores oportunidades le esperaban en Manhattan. Los hermanos acordaron que la pequeña quedase en Torremolinos, a condición de percibir la pensión que le correspondía como huérfana, y se separaron.

2.1. Adolescente, madre y cantante amatrice

El tiempo pasa rápido para una joven apenas adolescente. Suzette pronto comenzó a alternar pequeños empleos con sus estudios. Entre los trece y los quince años, a principios de los años 1980, realizaba traducciones puntuales que se terciaban, para particulares y pequeñas empresas, del inglés al español o viceversa. También, entre semana, cuidaba de los hijos de dos mujeres, dos de una española, y otro más de la ex esposa de un diplomático persa que había escapado de Irán. Los fines de semana trabajaba como animadora de baile en la sesión de tarde de la discoteca Borsalino Palace de Benalmádena⁹⁹.

Quizá sintiendo la necesidad de crear su propio núcleo familiar, la Moncrief se casó con un joven malagueño y fue madre adolescente a la edad de dieciséis años, dando a luz a Noemi en 1984, como ya dije. Hasta que este enlace se anulase, ella y su marido cofundaron y llevaron adelante una hamburguesería en la Malagueta¹⁰⁰. Tras la separación de la pareja, sobre 1991, Suzette se empleó como camarera en una pizzería del centro de Málaga, situada entre las calles Luis de Velázquez y Granada¹⁰¹. De ahí a que Paco Pascual, el artista pintor propietario del *discobar*

⁹⁸ Piper's Monsterdisco fue una macrodiscoteca emplazada en un enorme local sótano de la mediación de la Avenida Palma de Mallorca en Torremolinos. Contaba ocho pistas de baile con música diferente entre sí. La Piper's ofrecía dos sesiones, una de tarde, de cuatro a diez, donde asistíamos todos los estudiantes del Instituto Torremolinos, y otra para adultos, de diez hasta la madrugada.

⁹⁹ Borsalino Palace fue otra legendaria discoteca en la linda entre Torremolinos y Benalmádena que sirvió al ocio nocturno *costasoleño* durante varias décadas.

¹⁰⁰ La Malagueta es el barrio del centro de Málaga al pie del puerto y actualmente del Muelle 1. La hamburguesería de nuestra artista y su marido se llamaba Ñam-Ñam.

¹⁰¹ Aquella pizzería se llamaba Comepizza. No se trata del mismo restaurante ni de los mismos propietarios del actual Comepizza de Málaga, en calle Capitán, muy cerca de donde estaba el 122

Salsa, la fichase por su belleza y su personalidad para darle color al local, pasó un instante¹⁰². Hasta 2005 aproximadamente, nuestra artista alternó su carrera de cantante *amatrice* con la hostelería, locales de copas o restaurantes, generalmente de amigos artistas, con quienes acordaba de antemano que no trabajaría las noches de bolo, incluidos los sábados.

En medio de este trajín, Suzette había iniciado estudios de canto en el Ateneo de Málaga durante el curso escolar 1990-1991. Allí conoció a Nathalie Bobin, joven cantante que justo por aquel entonces estaba punto de pasar a Londres para grabar con el músico y productor Nacho Cano, afincado allí tras disolverse Mecano¹⁰³. Nathalie tenía conocimiento de que The Lito Blues Band se hallaba buscando una nueva vocalista y la puso en contacto con ellos. Ésta es una de las bandas decanas de blues y soul del sur de Andalucía, y fue fundada en 1989 por su líder, el guitarra eléctrica José Fernández Téllez, alias ‘Lito’¹⁰⁴. Entre las cantantes anteriores a la Moncrief, la que había permanecido en la formación durante más tiempo había sido Barbara L. Nelson, expareja del guitarrista y cantante desde los años 1970¹⁰⁵. En los años 1991 y 1992 esta banda grabó al socaire de la discográfica Cambayá, cuyo apelativo actual ha cambiado a Antequera Records. Esta discográfica contrató oficialmente a Suzette para que pudiera obtener su permiso de residencia permanente en España.

2.2. Vocalista profesional y Sociedad de Blues de Málaga

Suzette Emilia Moncrief debutó, pues, en el seno de The Lito Blues Band como cantante *amatrice* en torno a 1991 ó 1992, y aún hoy la Moncrief sigue colaborando puntualmente con esta banda. Desde 2012 a 2019, fue cantante solista en otra gran

antiguo local del mismo nombre. Ignoro si hubo un traspaso o si el nuevo negocio retomó el mismo nombre que el antiguo, sin ninguna relación con el mismo.

¹⁰² Paco Pascual es un artista de Málaga dedicado a la pintura, generalmente en lienzo. Tras abandonar su trabajo en la banca, montó los *discobares* Salsa y Barsovia que antes mencioné, y que en los años 1990 conocieron gran éxito. El Salsa hacía esquina con el Barsovia y en un inicio compartían un *office* conjunto. El empresario siguió fundando otros locales, algunos de los cuales continúan en funcionamiento.

¹⁰³ Suzette me dijo que había perdido la pista de esta cantante, pero encontré un canal de Youtube con su nombre y un solo vídeo, donde ella aparece en una entrevista con Nacho Cano. Suzette reconoce a Nathalie Bobin como la cantante de melena morena rizada que aparece en el vídeo de presentación del álbum *El lado femenino* del antiguo componente de Mecano. Ver: Nathalie Bobin singing for Nacho Cano from Mecano and interview. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RMZWyoH-O4> [última consulta 4 de noviembre 2024]

¹⁰⁴ Sobre el célebre músico malagueño José Fernández, alias ‘Lito’, ver la web de su banda: <https://www.litobluesband.com/jose-fernandez-lito/>, o los artículos de la prensa local que conmemoran el medio siglo de su trabajo como músico y las tres décadas al frente del grupo. Ver: BUJALANCE, Pablo. Málaga perdió el tren en los 70 porque todos tocábamos en hoteles. Diario Málaga Hoy. 1 de septiembre de 2019. disponible en: https://www.malagahoy.es/ocio/Lito-Malaga-perdio-tren-hoteles_0_1387361463.html; o LÓPEZ, Duane. Lito Blues Band: tres décadas de blues malagueño. Diario La Opinión de Málaga. 30 de agosto 2019. Disponible en: <https://www.laopiniondemalaga.es/vida-y-estilo/2019/08/30/lito-blues-band-tres-decadas-27735616.html> [última consulta 4 de noviembre 2024]

¹⁰⁵ Barbara L. Nelson trabaja actualmente como terapeuta en East Windsor, New Jersey (Estados Unidos). Ver su página web profesional: <https://barbaralnelson.com/> [última consulta 4 de noviembre de 2024]

banda de versiones del sur, la The Free Soul Band. Esta formación fue creada en 1999 y está considerada entre las mejores de soul del panorama andaluz, con un número fijo de ocho integrantes. Su repertorio abarca versiones de un amplio abanico de estilos musicales como el rock, el funk y el soul, en los que la cantante ha ido formándose y perfeccionándose a lo largo de su trayectoria¹⁰⁶. Suzette también fue cofundadora de The Southern Cats, otro grupo de música que realizaba sus performances generalmente a cuarteto, y en ocasiones a dúo o trío. En esta banda trabajó durante otra década, fundamentalmente como mánager y vocalista, aunque también como percusionista con pequeños instrumentos como pandero, sonajero, triángulo y clave cubana.

Suzette es también miembro fundadora de la Sociedad de Blues de Málaga. En 2013 participó en las primeras ideas que dieron lugar el año siguiente a esta asociación, en apoyo al bajista Javier Martín Aguilar, alias ‘el Calvo’. Este productor y organizador de conciertos y grabaciones discográficas es uno de los músicos que toca con Suzette habitualmente. Trabaja en Málaga y Costa del Sol desde los años 1970, y fue cofundador de la Lito Blues Band. Ha participado en Claroscuros como artista colaborador y coautor en esta trilogía, además de prestarse a una entrevista en la que le interrogo en profundidad sobre numerosos aspectos de la Sociedad de Blues, de su profesión, de su carrera y de sus gustos musicales¹⁰⁷.

La malagueña Sociedad de Blues tiene como propósito principal el sostén a los artistas en materia de contratación y la divulgación del blues en España. Aglutina y promueve contactos con periodistas, escritores y aficionados a este estilo musical, proporcionando materia prima e interrelaciones de éstos con músicos y vocalistas. Forma parte de la red nacional de sociedades de blues, hoy en día amplia¹⁰⁸. Entre ellas destaca la de Barcelona, la más vetusta de España. Javi Martín ha ostentado la presidencia desde su fundación hasta el cumplimiento de su primera década de existencia, y sigue siendo uno de los pilares fundamentales de la misma. Por su décimo aniversario, la Sociedad de Blues de Málaga participó en el proyecto Claroscuros con una excelente colaboración, que detallaré posteriormente.

A partir de 2018, gajes del oficio, a nuestra cantante le diagnosticaron un edema en las cuerdas vocales. Los cirujanos aconsejaban una operación quirúrgica. Suzette temió que, de no salir la cirugía como se esperaba, podría dejarla incapacitada para seguir trabajando de manera profesional, justo cuando su carrera comenzaba a

¹⁰⁶ Para más información sobre la Free Soul Band puede verse la web de las productoras Animarte y Marbella Entertainments, disponibles en: <https://animarte.es/artistas/free-soul-band/> y <https://marbellaentertainments.com/album/free-soul-band/> [últimas consultas 6 de noviembre de 2024]

¹⁰⁷ Estas entrevistas fueron grabadas y están disponibles en Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA: 1/3 Javi Martín. Sociedad de Blues de Málaga, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-LW6jqxGtU>; 2/3 Javi Martín. Sociedad de Blues de Málaga, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZMJjiFU81Q>; 3/3 Javi Martín. Sociedad de Blues de Málaga, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=N050ulooq_g [últimas consultas 6 de noviembre de 2024]

¹⁰⁸ La más vetusta de las sociedades de blues de España es la de Barcelona, con la que la de Málaga colabora frecuentemente.

despegar y, desde hacía más de una década, no había necesitado asumir otros trabajos. El riesgo era inmenso. Ante la funesta posibilidad comenzó a tomar clases especializadas de logopedia, respiración y técnica vocal profesional y dejó radical y definitivamente de fumar. Después de varios meses el edema remitió y hasta la fecha, nuestra artista no ha tenido que someterse a intervención.

2.3. Suzette & More, la pandemia y el arte local

Cuando llevaba varios años haciendo más bolos que días se cuentan, nuestra cantante se lanzó a crear su propia banda, llamada Suzette & More, que actualmente se presenta en formatos de cuarteto hasta octeto. Desde este proyecto, fijo y sostenido en el tiempo con entidad empresarial diferenciada, Suzette promueve la contratación de artistas y la producción de espectáculos suyos propios y de otros músicos. Con este grupo iniciaba un ambicioso proyecto que abarcaba todos los estilos en los que la cantante se ha especializado: blues, soul, rhythm & blues, rock, pop y funk. La formación había comenzado con buen pie su andadura y abundaron a lo largo de aquel año los ensayos para el estreno de su primer espectáculo, titulado “Beat of Love”. Pero la crisis de la pandemia por covid-19 supuso una grave dilación y la vida pareció detenerse, hasta que rescindió la etapa más severa de confinamientos y se levantaron parcialmente las restricciones sobre los cafés y establecimientos españoles. La función llegó a estrenarse, aunque con poca afluencia de público, en el Teatro Cervantes –el teatro municipal malagueño–, y en la sala La Cochera Cabaret¹⁰⁹.

Los efectos económicos de los confinamientos fueron devastadores para todos los sectores de la economía en el país, pero para un área geográfica cuyos motores económicos casi exclusivos son el sector turístico y el de la hostelería, hospedaje y entretenimiento, la vida se tornó especialmente difícil. El colectivo de artistas del espectáculo y las artes escénicas de Málaga y la Costa del Sol, se encontró en graves apuros al no contar con un régimen especial de ayudas ajustadas a la intermitencia de estas profesiones, como existe –todavía– en Francia. Tras el primer período más severo de confinamientos, el Ayuntamiento de Torremolinos anunció el aumento del número de vacantes para artistas callejeros, con el objetivo de aliviar a los profesionales que se encontraban en situación de paro técnico¹¹⁰. Suzette Moncrief, y una cincuentena más de *performers* de las artes escénicas, realizaron el trámite de solicitud. Con mayor o menor precariedad, vieja conocida del medio artístico andaluz, estos artistas habían ido saliendo adelante

¹⁰⁹ Al principio la Cochera era una pequeña salita en el pequeño local de una de las bocacalles de la calle Ollerías, en el centro de Málaga. Unos años después, este local se trasladó a la Avenida de los Guindos, arteria de gran densidad de población al oeste de la ciudad. En este último lugar fue donde estrenó su espectáculo nuestra protagonista. CORTÉS, J. Rafael. Suzette Moncrief: “No sé qué saldrá después del proyecto Suzette & More, porque vivo según voy sintiendo”. *Diario Sur*. 4 de diciembre 2020. Disponible en: <https://www.diariosur.es/culturas/musica/suzette-moncrief-concierto-20201203172350-nt.html> [Última consulta 6 de noviembre 2024]

¹¹⁰ Ver: Torremolinos Cultura. Torremolinos dobla el número de licencias para artistas, 28 de abril de 2021. Disponible en: <https://torremolinoscultura.es/noticias/detail/torremolinos-dobla-el-numero-de-licencias-para-artistas-callejeros-viwq> [Última consulta 25 noviembre 2024]

dependiendo de la contratación privada en el circuito costasoleño: hoteles, clubes, fiestas y celebraciones privadas, garitos, teatros, ferias, y festivales. Nunca habían tocado en la calle.

Suzette, alias, ‘La Pantera Negra’, en honor a su apodo, permiso en mano, compró un equipo de sonido portátil y se lanzó a su apostolado en los puntos del recorrido autorizados. A veces llevaba con ella algunos de los músicos con los que habitualmente solía trabajar, generalmente, Javier Martín Aguilar como bajista o guitarrista, y Alonso Zurera como guitarrista, partiendo siempre la recaudación a partes iguales. El grupo de artistas profesionales, convertidos eventualmente en callejeros, animó el paseo marítimo, calles, plazas y cuestas de Torremolinos, y acordó una organización de turnos, ya que no todos los puntos gozaban de la misma afluencia de transeúntes ni recaudaban la misma cantidad de beneficios. En tan desangelada tesitura, nuestra *blueswoman* y sus colegas consiguieron reconectar en directo con sus seguidores habituales, que se concentraban en los puntos del recorrido donde les tocarse actuar.

Durante aquella crisis y posteriormente, Suzette Moncrief ha expresado públicamente su agradecimiento al Ayuntamiento de Torremolinos por poner en marcha esta opción *in extremis*, que amortiguó penurias más graves¹¹¹. Doy fe de que estos amigos míos llegaron a sentir el pánico –bien real y definido en nuestro mundo– de temer que la situación financiera llegase a ser tan grave que no pudieran remontarla. A pesar de la minoración de las consecuencias, la vivencia fue dura y, además, el invierno de 2021 resultó más frío que otros. En uno de los recesos de la pandemia, en 2020, esperanzada en que por fin remitía el estado de emergencia, la Moncrief se lanzó a otra nueva empresa. Con el nombre de The All Woman Blues Band, Suzette aglutinó una formación musical compuesta solamente por mujeres, pero el momento no era idóneo y las inquietudes musicales de las componentes resultaron centrípetas; y esta banda se disolvió.

2.4. Otros proyectos sobre género y blues

Finalizadas la pandemia y las restricciones del derecho de reunión que aparejó, la vida volvía a tener pinta de algo distinto a un purgatorio para los músicos andaluces. El investigador granadino independiente, periodista, escritor y productor musical Paco Espínola, publicó su libro *Blues de Gas* (2021), que evocaba los impedimentos estructurales para las afroamericanas del blues. Con la publicación de este libro se estrenó un espectáculo del mismo nombre que estuvo girando durante casi dos años y en el que Suzette tuvo un papel protagonista en su segunda temporada. Según nuestra cantante, el enfoque estaba en la mujer y la negritud en la historia

¹¹¹ Canal Claroscuros. Suzette Moncrief. De músicos profesionales a músicos callejeros. Canal Sur TV. [minuto 5 segundo 42]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RPfZDXIaW7w> [Última consulta 26 de noviembre 2027]. Aprovecho para agradecer a Manuel Bellido, periodista y miembro colaborador del proyecto Claroscuros y al documentalista Manuel Rodríguez Morillo, ambos profesionales de Canal Sur Televisión, la búsqueda y cesión de este vídeo.

del blues. En esta línea, se incluyó como obertura del concierto el recital de la afroperuana Victoria Santa Cruz, *¡Me gritaron negra!*¹¹².

En el prolongado trienio que ha costado la recuperación del golpe financiero y profesional a este grupo de artistas debido al covid-19, un evento destacado fue la gala organizada por la Sociedad de Blues de Málaga en conmemoración de su décimo aniversario de existencia, también celebrada en el Teatro Cervantes, en junio de 2023¹¹³. Suzette Moncrief no pudo inmiserirse en esa gala porque intentaba retomar sus compromisos fijos y proyectos propios que se paralizaron con la pandemia. Sería Javier Martín, ‘el Calvo’, quien ejecutase la mayor parte de la organización y contratase al elenco que actuó en el teatro municipal malagueño en aquella ocasión, como productor y factótum de aquel espectáculo.

Unos meses bastaron para estabilizar el flujo de trabajo diario, y en diciembre de 2024, Javi Martín y Suzette Moncrief organizaron una sesión de estudio del laboratorio Claroscuros ‘Músicas y rebeldes y progresiones flamencas’ en el Palacio de Congresos de Torremolinos. A esta sesión de intercambio entre artistas locales e investigadores universitarios asistieron especialistas en estudios culturales de Estados Unidos, Gran Bretaña, Bélgica y diversas universidades de España, así como periodistas, aficionados y público local. Javier Martín había sido, durante toda una década de manera continua, el presidente de la Sociedad de Blues de Málaga hasta ese momento, cuando cedió el cargo a otro socio, y presentó el evento como el acto de clausura de las celebraciones de la Sociedad por su décimo aniversario. De entre los colaboradores de la Sociedad, participaron el renombrado guitarrista y cantante Fernando Beiztegui, la periodista Sandra Pedraja, más otros dos coautores de este libro, Manuel Bellido y Manolo López Poy, periodista y escritor respectivamente¹¹⁴.

¹¹² Unos fragmentos de este espectáculo de Paco Espínola y de la pieza deertura a la que me refiero fueron extraídos de la representación que se llevó a cabo en el Teatro Isabel la Católica de Granada, en el *teaser* producido por la editorial que publicó el libro. Disponible en: Canal Allanamiento de Mirada. Me gritaron negra - Vídeoclip: https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=me+gritaron+negra%2C+suzette+moncrief#fpstate=ive&vld=cid:eccf10b2,vid:oMVnRx_ePT8,st:0 [última consulta 11 de noviembre de 2024]

¹¹³ MÁLAGA, ENCLAVE DE BLUES. X Aniversario Sociedad de Blues de Málaga. MálagaProcultura/Teatro Cervantes/Festival de Málaga/Teatro Echegaray/Albéniz/MálagaFilmOffice. Disponible en: <https://www.teatrocervantes.com/es/genero/musica/temporada-2022-23/x-aniversario-sociedad-de-blues-de-malaga-1387> [última consulta 11 de noviembre de 2024]

¹¹⁴ Canal Proyecto Claroscuros (arte pop español) UMA. Sociedad de Blues de Málaga: De la plantación al gueto. Conferencia musicalizada. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZ4GHXFYhKM> [última consulta 6 de noviembre 2024]. Reitero nuestro agradecimiento a Margarita del Cid, actual alcaldesa de Torremolinos y a su equipo técnico, por su interés en el mismo y la cesión del espacio de este singular edificio para la realización de algunos de nuestros laboratorios experimentales, principalmente a Thalía Martín y Carlos Martínez, responsables del espacio.

3. ¿Llamado de los ancestros?

Localicé el perfil de LinkedIn de Miluka Rivera y le envié un mensaje, pero no ha contestado; tal vez no lo haya visto. Esta autora menciona una parte de los nietos de Juano Hernández, pero no aporta absolutamente ningún dato sobre la descendencia de Raquel, la segunda hija de Juano con Haydée. Por el contrario, afirma que Raquel falleció meses antes que él en el año 1970 (Rivera, 2016: 88). Pero sabemos por el testimonio de Suzette Moncrief que ese dato es erróneo, porque Raquel Juana murió en Torremolinos en 1978 y fue enterrada en el cementerio de San Miguel de Málaga. La madre de Raquel, Haydée Bello, había fallecido en 1956 con cincuenta y tres años, y posteriormente su padre había contraído sus terceras nupcias. No conocemos qué relación mantuvieron Raquel y su progenitor desde entonces, pero como ya expresé, Suzette afirma que su madre le contó que Juano conoció a su nieta siendo un bebé, es decir, en algún momento a partir de 1968 y 1970. Podríamos suponer que sus familiares en Estados Unidos y Puerto Rico no sepan sobre su existencia, o que la autora no los haya entrevistado. Alude con mayor profundidad al hijo benjamín de Juano con Haydée, llamado Juan José Hernández Bello, que siendo un niño ya actuó en Broadway y en Hollywood y manifestaba vocación por la profesión de actor; aunque parece que por oposición de su padre, finalmente marchó a vivir a Texas (Rivera, 2016: 89). Tampoco se nos ofrecen datos muy concretos sobre Pamela, la hija mayor de la fratría, ni sobre su descendencia. Sin embargo, Suzette recuerda haber vivido con esta tía suya en Nueva York cuando tenía seis años, durante alguno de los períodos en los que su madre estuvo internada debido a su enfermedad.

Siempre he dicho que los historiadores no encontramos a las fuentes, sino que son las fuentes las que nos encuentran a nosotros. Es posible que otras biografías también consigan remover a los ancestros de sus lechos y a los vivos de sus intereses y miserias. A mí Juano Hernández, el abuelo materno de mi amiga, se me ha canalizado como si fuera el mío. No puedo dejar de pensar en la importancia subjetiva que tiene nuestro árbol genealógico y el lugar que en él ocupan cada uno de sus miembros. Cuando tratamos la marginalidad las genealogías se desdibujan y disipan. Los afrodescendientes en particular, sometidos por generaciones y siglos a esclavitud, sufrieron repetidamente la separación de familias y a las madres de sus hijos. Suzette Moncrief, siendo una niña neoyorquina del siglo XX, bajo otras circunstancias, se desgajó de su ascendencia. Hemos instituido, a modo de broma entre nosotras, si no será que sus ancestros la estén buscando. Yo estoy empeñada en que viajemos juntas a Puerto Rico para investigar más y mejor, pero ella se resiste a la idea y es testaruda. Yo no desisto de mi esperanza porque en testarudez estamos igualadas.

4. Recapitulativo

Fuente y autora hemos sentido removérsenos las entrañas y el alma toda –hablando de emoción– al rememorar tanta vida que nos ha pasado ya por encima,

tantos momentos agridulces, tantos sinsabores y alegrías; y algunos períodos de separación transitoria que nunca quebrantaron nuestra amistad. Supongo que, a lo mejor, en nuestra juventud *no teníamos cabeza*, sobre todo cabeza práctica, que creo se alberga principalmente en el hemisferio izquierdo y en el hipotálamo. De hecho, una de nuestras anomalías frecuentes era que no le hacíamos caso a nadie. Supongo que debíamos parecer bastante impertinentes al grueso de la humanidad que nos cruzamos en nuestra juventud, y que alguien habrá sacado regusto a nuestros escarmientos. Pero teníamos claro que preferíamos fenercer en el intento de ser libres y obedecer a nuestras propias ideas peregrinas, antes de depender económicamente de los hombres. Y jamás dudamos en mantener unidos a nosotras a nuestros hijos, por inclemente que fuese la batalla. A la larga, no nos quedó más remedio que afinar nuestras capacidades para poner en relación todas las probabilidades de realidad visibles u ocultas y toda nuestra intuición, para salir de cada una de las encrucijadas vitales de este medio siglo de existencia. Creo que eso está regido por la glándula pineal, que debe habérsenos ido desarrollando al tiempo que íbamos aprendiendo a dominar nuestros hemisferios derechos, donde dicen que se posan, nacen y mueren nuestras emociones, sentimientos e impulsos. Tampoco teníamos mucho tiempo para estrategias o proyectos a largo plazo, ocupadas como estábamos siempre en salir adelante un día más, una semana más, otro mes y otro año. Seguramente no tuvimos cabeza, pero hemos sabido vivir la vida con intensidad y dignidad a partes iguales. Entre las dos hemos tenido cuatro hijos como cuatro soles, que hemos sacado adelante a pulso y uñas, a prueba y error, y a fuerza de grandes dosis de paciencia... por parte de ellos, fundamentalmente. Contra todo pronóstico, hemos conseguido cumplir nuestros sueños y dedicarnos, ella a cantar, y yo a escribir¹¹⁵.

5. Bibliografía

- ESPÍNOLA VAQUERO, Francisco. *Blues de gas. Enciclopedia de las mujeres y el blues + 2 CDs*. Editorial Allanamiento de mirada. 2029, 456 pp.
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. *El feminismo natural. Humor y extravagancia en María Jiménez, Brigitte Fontaine y otras divas (1960-2020)*. Uma Editorial, 338 pp.
- RIVERA, Miluka. *Genial, Juano Hernández: De vagabundo a estrella de Hollywood* (Spanish Edition). Kumaras Center for the Arts & Etiquette llc, 123 pp. 2016, y revisado en 2022.

¹¹⁵ Acerca de esta expresión *no tener cabeza*, quisiera apuntar un matiz que probablemente tenga algo que ver con ello. Suzette quedó huérfana a los diez años y yo a los veintidós. Atravesamos nuestras respectivas niñez y juventud convencidas de que no viviríamos más allá de las edades a las que nuestras madres nos habían dejado. En mi caso, no comencé a sentirme algo aliviada, hasta que no salí con margen de ese tramo. Suzette vivió un proceso psicológico parecido. Ahora tenemos la vaga sensación de que la causa de aquella aceleración sin planes a largo plazo tuvo que ver con la inseguridad que nos generaron sus pérdidas.

***Nota de la autora:**

Este biopic se terminó de redactar el 27 de enero de 2025. En el listado solamente cito los libros publicados que se referencian *ad hoc* en el texto, aunque para abordar este trabajo tuve que consultar mucha más bibliografía de la que finalmente he citado aquí. general y especializada. Mi intención ha sido realizar un texto más divulgativo que académico, completo, pero de lectura entretenida. El resto de recursos, principalmente artículos de prensa y vídeos, está citado en los pie de página del texto principal, junto con sus enlaces de internet.

8. *Xiringüelu*¹¹⁶: Encuentro danzado entre tradición y modernidad

Beatriz Serrano Ruiz

Catedrática de Danza Española

Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet (Málaga)

beita.serrano@gmail.com

Sumario

Presentación

1. Introducción y justificación
 - 1.1. Aspectos justificativos del marco normativo
 - 1.2. Gestación y justificación docente de la propuesta creativa
2. Objetivos
3. Conceptos básicos y referentes contextuales
4. Proceso creativo
5. Especificaciones de la puesta en escena
6. Conclusiones y reflexiones finales

Presentación

La danza tradicional española ha vivido dentro y fuera de sus contextos originales, bien perpetuándose como cualquier manifestación popular, o bien estilizándose para adaptarse a las corrientes de danza escénica, pero siempre con un impacto más reducido que otros estilos propiamente españoles. Esto, sumado a los prejuicios heredados de la etapa franquista en la que fue durante mucho tiempo un instrumento político más allá de sus propios valores artísticos, ha derivado en una desidentificación y un cierto rechazo del alumnado a profundizar en las realidades coreográficas más inmemoriales.

¹¹⁶ Nótese el cambio en la forma de escribir el término durante todo el texto, que se aclara aquí. Cuando aparece escrito sin mayúscula ni cursiva se refiere al nombre común del ritmo o baile; cuando aparece en mayúscula sin cursiva se refiere a la celebración de la festividad popular. Cuando aparece escrito con mayúscula y en cursiva se refiere indistintamente a la canción original de Rodrigo Cuevas y a la pieza coreográfica aquí propuesta.

Paralelamente, la música tradicional española ha encontrado una vía de renovación mediante nombres propios que han creado nuevas realidades en donde la tradición se encuentra con la modernidad gracias al uso de la música electrónica y su búsqueda de espacios alternativos. Este trabajo se presenta como una propuesta didáctica y artística con alumnas del Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet de Málaga, mediante el trabajo de la danza tradicional asturiana a partir de la canción *Xiringüelu*, del artista Rodrigo Cuevas en colaboración con el productor Raül Refree. La propuesta realizada parte de la canción para desgranar los aspectos formales de la danza tradicional asturiana y buscar la integración con formas de expresión actualizadas, sirviéndose de las nuevas corrientes de danza escénica. Este estudio se nutre de la indagación en las realidades tradicionales pero también en los trabajos de artistas que han comenzado a buscar en estas otras realidades de la danza española y que están impulsando este estilo, acercándolo no solo al propio alumnado de danza, sino al público general que vivía de espaldas al consumo de danza tradicional.

1. Introducción y justificación

Si bien a día de hoy las Enseñanzas Superiores de Danza (en adelante, ESD) aún no forman parte del sistema universitario español de manera íntegra como lo hacen otras disciplinas como las Bellas Artes o la Musicología, hay que dejar claro que forma parte del Espacio Europeo de Educación Superior y concretamente de las Enseñanzas Artísticas Superiores. Existe en la actualidad una intensa lucha por la inclusión completa de la danza dentro del espacio universitario en España, e iniciativas como este proyecto hacen que se visibilice aún más su pertinencia. Los estudios culturales no pueden entenderse sin ese clima de convivencia y permeabilidad entre disciplinas, y a menudo la danza ha jugado un papel minoritario en la vida académica; poco a poco esto ha ido cambiando gracias sobre todo a los profesionales y docentes que han impulsado su presencia en congresos, jornadas, grupos de investigación y publicaciones científicas, así como tesis (que se integran en programas de doctorado de otras disciplinas al no existir programas propios de Danza). Es por ello importante y necesario reivindicar la presencia de todas las artes y los diferentes estudios culturales en el marco de la universidad, y en las iniciativas de investigación, difusión, puesta en común, encuentro y finalmente de creación que se derivan desde el contexto universitario.

Sirvan por lo tanto estas líneas como agradecimiento al Proyecto de Jóvenes Investigadores Claroscuros del Arte Pop Contemporáneo Español¹¹⁷, y en cuyo

¹¹⁷ De manera preliminar, me gustaría agradecer mi participación a Deborah González Jurado, investigadora principal de dicho proyecto (B1-2022_41), del II Plan Propio del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga como impulsora y mentora de la iniciativa que nos reúne aquí. El congreso internacional y festival anejo se planteó como un encuentro experimental, con el fin de propiciar intercambios presenciales entre investigadores del arte y los estudios culturales, reuniéndose en él un considerable número de creadores y artistas el pasado diciembre de 2023.

Primer Congreso Internacional y Festival se me brindó la ocasión para insistir en esta honda reivindicación. Iniciativas como ésta hacen que se haga patente la conveniencia de la danza como disciplina de índole académica, y tomo mi parte en ella para acercar su papel fundamental, pues los estudios sobre la cultura actual sin ella estarían incompletos. Como no podría ser de otro modo, hay que agradecer también al alumnado con el que se ha llevado a cabo esta propuesta. Se trata de las alumnas de 3º de Danza Española de los Grados en Pedagogía de la Danza y de Coreografía e Interpretación del Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet (en adelante, CSDAP) durante el curso 2023/2024. Este conservatorio, con más de 20 años de existencia y sito en Málaga capital, es un centro público perteneciente a la Consejería de Desarrollo Educativo y Deporte de la Junta de Andalucía, y toma su nombre del reconocido y recordado maestro, bailarín y coreógrafo de la escuela bolera andaluza. Ángel Pericet perteneció a la última generación de la familia Pericet, impulsora y divulgadora desde el siglo XIX de este estilo de la danza española, que fue inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural en 2012. Actualmente, el CSDAP es el único centro que imparte las ESD en Andalucía y tengo el honor de pertenecer a su claustro de docentes desde 2014; estas alumnas participantes han sido la motivación de toda la propuesta y el motor de la pieza, por lo hay que agradecerles no solo su implicación en el proceso creativo, sino también su participación en la puesta en escena que hemos ofrecido al equipo de investigadores del Proyecto Claroscuros como parte de los experimentos de intercambio efectuados por artistas, docentes, investigadores y estudiantes. Agradezco también su compañía durante mi participación en el núcleo del proyecto como artista colaboradora y mi intervención en una de las mesas de las sesiones¹¹⁸.

1.1. Aspectos justificativos del marco normativo

Si bien el primer contacto con la iniciativa de Claroscuros fue en calidad de comunicante artística, buscando poder presentar una pequeña pieza de danza junto a una breve explicación del proceso creativo y de las especificidades de la misma, lo primero que hay que aclarar es que comparezco aquí más en calidad de docente que de artista. La palabra *artista* es muy amplia, con muchas aristas y muy respetable, y por más que el aspecto artístico invade inevitablemente mi faceta docente, insisto en el aspecto pedagógico, didáctico, investigador y divulgador de mi propuesta dentro de este marco.

El presente texto trata de exponer el trabajo creativo y pedagógico llevado a cabo durante el pasado curso 22/23, en el contexto de la asignatura Danza Española II de las ESD en Andalucía. Se trata de una asignatura obligatoria y troncal para las dos especialidades ofertadas en el plan de estudios del CSDAP (Pedagogía de la Danza

¹¹⁸ Quisiera además reconocer la labor de aquellas que solo realizaron algunas de las representaciones y que luego no pudieron continuar por diferentes razones; también la de varias alumnas de 4º curso que voluntariamente se unieron a los ensayos y representaciones posteriores sustituyendo a algunas compañeras. Precisamente, las ganas de participar de la coreografía que habían manifestado numerosas alumnas y compañeras fue lo que impulsó a abrirla a otros espacios externos al CSDAP como fue la iniciativa de Claroscuros.

por un lado, y Coreografía e Interpretación por otro). Es por tanto una asignatura de carácter eminentemente práctico, en donde se desarrollan, trabajan y perfeccionan las técnicas de danza de los tres estilos esenciales de la danza española: el trabajo de zapatilla mediante la escuela bolera, trabajo de zapato mediante la danza estilizada y, por último, el trabajo de la danza tradicional. Esta asignatura pertenece a la materia Técnicas de danza y movimiento, que según el Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tiene como descripción de contenidos:

Dominio de las diferentes técnicas de danza que conformen cada uno de los estilos, con el objetivo de perfeccionar las capacidades artísticas, técnicas e interpretativas del alumnado. Se trabajará a partir del conocimiento profundo del cuerpo desde diferentes perspectivas. La materia está basada en los diferentes estilos de danza; a su vez, cada estilo dispone de un amplio abanico de técnicas que conforman estos estilos. El trabajo del alumnado se basará fundamentalmente en la práctica de las diferentes técnicas de danza, completando su formación los principios, teorías y fundamentos corporales, así como con determinados aspectos contextuales que completen el trabajo sobre las técnicas que se estudien. Amplio conocimiento de diferentes técnicas de movimiento, complementadas con los principios filosóficos, estéticos y técnicos, así como con las teorías y fundamentos sobre el cuerpo y el movimiento que han sustentado las diversas técnicas (Real Decreto 632/2010, p. 14)

Así pues, y siguiendo el nivel de concreción curricular, aquí se exponen los descriptores específicos de la asignatura Danza Española II según el Decreto 258/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza en Andalucía:

Estudio de las capacidades técnicas que requieren la interpretación de la danza española a nivel medio-avanzado. Importancia del carácter en la interpretación. Estudio y práctica de las diferentes técnicas que engloban la danza española. La castañuela como instrumento de acompañamiento. Adaptación técnica e interpretativa a las diversas formas de la danza. Interrelación técnica entre la danza española y la danza clásica (Decreto 258/2011, pp. 44 y 61).

Una vez sentadas las bases normativas -estatal y autonómica- en las que se enmarca la asignatura en la que se ha desarrollado el trabajo, conviene destacar el siguiente nivel de la concreción curricular. Es en la forma de guía docente que elabora el departamento al que corresponde cada asignatura (en este caso, el Departamento de Danza Española y Baile Flamenco del CSDAP), y que se revisa cada curso. En los diversos apartados que constan en la misma, señalo el referido a los módulos de aprendizaje llevados a cabo durante el desarrollo de los contenidos; así pues, se desglosan diversos bloques de contenidos, siendo el Bloque III «El trabajo técnico del folclore español, atendiendo al control corporal, coordinación y matices sonoros», y en el que este trabajo se circunscribe.

Una vez todo el contexto normativo ha quedado explicitado, pasamos pues a la parte del trabajo de la propuesta en sí y su proceso de gestación y creación.

1.2. Gestación y justificación docente de la propuesta creativa

La primera vez que escuché la música que finalmente ha derivado en esta creación coreográfica fue durante el aislamiento que viví en julio de 2021 debido a la infección de COVID-19. Durante esos días confinada escuché el disco *Manual de cortejo* (2019) de Rodrigo Cuevas y Raül Refree. Tal y como aparece en la web del artista, *Manual de cortejo* «...es un disco lento; hecho sin prisas, para escuchar sin prisas, para vivir sin prisa». En otras palabras, ideal para un periodo de confinamiento, que puede permitir una cierta tranquilidad e inmersión en la escucha. De todo este disco, me llamó poderosamente la atención la pista número nueve, llamada *Xiringüelu*. Su trepidante ritmo me llevó a imaginar una futura coreografía que ilustrara de alguna manera aquellos sonidos tan puramente tradicionales por un lado, como actualizados, sugerentes, llenos de matices por otro. Esta dualidad de la canción me sugestionaba a la hora de idear una propuesta coreográfica, pues inevitablemente debía transgredir lo tradicional para tratar de acercarse a otros códigos más actuales, no solo propiamente coreográficos, sino también en cuanto a la puesta en escena de forma global.

Los referentes inmediatos para este tipo de menesteres fueron aquellos que, de manera más o menos reciente, han buscado un nuevo concepto del folclore partiendo de un lenguaje de la danza tradicional española que se entrelazaba con la danza contemporánea, de manera que la tradición y la modernidad se conjugaban con soltura y sin prejuicios. Como ejemplo de esta nueva corriente coreográfica de la danza española puede mencionarse en primer lugar el espectáculo *Electra* (2017), con coreografía de Antonio Ruz y Olga Pericet para el Ballet Nacional de España (en adelante BNE), en lo que supone el encuentro más evidente dentro del BNE del trabajo con base en la danza tradicional española pero con un aire renovado, gracias a la visión de Ruz —quien recibió el Premio Nacional de Danza en 2018 en la modalidad de Creación—¹¹⁹. También se destacan otras propuestas de compañías locales privadas, como Nova Galega de Danza (dirigida por Jaime Pablo Díaz), Aukeran Dantza (liderada por Edu Muruamendiaraz), Kukai Dantza (capitaneada por Jon Maya y que recibió también el Premio Nacional de Danza en 2017 en la modalidad de Creación), o las piezas de la compañía de Sara Cano *Vengo!* (que fue premiada con el Max a la Mejor Coreografía en 2020) o *Al son* (2022). Estos ejemplos son solo una muestra de esta tendencia que evidencia la versatilidad de los creadores e intérpretes de danza española, capaces de incorporar en su lenguaje corporal prácticamente cualquier disciplina de danza.

¹¹⁹ El BNE continuó esta línea y apostó fuerte por la hibridación (en este caso ya alejada de la danza tradicional) con el reciente espectáculo *Afanador* (2023), cuya dirección corrió a cargo del coreógrafo y director Marcos Morau y que fue coreografiado desde el prisma más contemporáneo por los creadores de La Veronal junto al bailarín, coreógrafo y asistente de dirección del BNE Miguel Ángel Corbacho. Queda patente pues que la mezcla de estilos es una realidad cada vez más asentada en el ideario de la compañía pública.

Con la inspiración tomada de la música por un lado, y de estas propuestas coreográficas por otro, me dispuse a probar el montaje de un breve pasaje coreográfico de folclore como parte del examen práctico de las pruebas de acceso a los Grados de Pedagogía y de Coreografía e Interpretación en el CSDAP en el verano de 2022. Esto fue el inicio de la propuesta en firme, pues ahí ya se comenzó a perfilar el trabajo con la música de *Xiringüelu* y se utilizaron pasos que luego aparecieron en la coreografía final. Por último, la oportunidad de llevar a público el resultado propició realizar un trabajo creativo dentro del aula de danza con las alumnas, esta vez dándole la extensión de toda la pieza musical, buscando un resultado de puesta en escena. La realización de propuestas coreográficas que luego tienen posibilidad de ser mostradas en público es algo habitual en los estudios de danza pues, aunque el fin último de las ESD es la formación de futuros/as docentes y/o coreógrafos/as, esta propuesta podía ser muy útil para ambas especialidades por aquello que desarrollaremos a lo largo de este texto. El CSDAP tiene una larga tradición de participación en la vida cultural malagueña en espacios de gran valor, como pueden ser el Centro de Arte Contemporáneo (CAC Málaga), el Museo Thyssen Málaga, o el Festival NerjaDanza, en donde se mezclan propuestas en torno a la danza contemporánea, desde diferentes prismas. Debo agradecer desde estas líneas la confianza mostrada por mi compañera, la Catedrática de Danza Contemporánea D.^a Marina Barrientos Báez, motor de estas colaboraciones culturales, para que la pieza pudiera finalmente tener su espacio en las muestras llevadas a cabo durante el curso 22/23.

Para cerrar este apartado, apuntaré que todo esto llevó a reflexionar en las siguientes cuestiones de la labor docente: inicialmente, la necesidad de establecer un nuevo formato de transmisión del folclore acorde a las nuevas tendencias coreográficas, que acerque el estilo de la danza tradicional al alumnado de una forma más atractiva. Esto llevaba al enfoque del trabajo del folclore asturiano de manera más concreta dentro del bloque III de la asignatura Danza Española II, induciendo un aprendizaje investigador por parte del alumnado. Y ya finalmente, la posibilidad de convertirlo en coreografía, con una puesta en escena adaptable a las actividades culturales en las que participa el CSDAP para proporcionar esa experiencia de aprendizaje más completa al alumnado.

2. Objetivos

El objetivo general de la presente propuesta didáctico-artística es realizar un trabajo coreográfico en el aula con el folclore asturiano como base, indagando en las nuevas tendencias coreográficas, musicales y escénicas. De este objetivo general, se desglosan diferentes objetivos específicos, que son los siguientes:

- a) Hacer más atractivo el trabajo de danza tradicional al alumnado de las Enseñanzas Superiores de Danza desde una perspectiva actualizada.
- b) Investigar sobre los procesos artísticos en las nuevas tendencias coreográficas en busca de referentes del trabajo en danza española y

específicamente en danza tradicional, que puedan a su vez inspirar al alumnado en sus propias creaciones.

- c) Participar en las actividades culturales en las que el CSDAP es colaborador, finalizando el trabajo con un resultado escénico satisfactorio.

3. Conceptos básicos y referentes contextuales

Una vez planteado el trabajo, había que adentrarse junto con las alumnas en un proceso de investigación para acercarnos al fenómeno sobre el cual íbamos a estilizar y crear.

La primera clave a desentrañar tiene que ver ya con el título de la canción escogida. Por lo tanto: ¿Qué es el xiringüelu? ¿Qué significa *xiringüelu*? Se trata de un ritmo binario, variante del baile ligero (llamado *saltón* en algunas zonas), y específico del centro y norte de Asturias (de la Puente Hevia, 2013, p. 144). También se ha definido como un baile «a lo ligero» de la zona central y costera (Cerra, 1991, p. 132). Suele situarse en Gijón y de forma más reciente en Naves. En cualquier caso, se trata de un baile donde los danzantes se han de mover rápido (*xiringar* significa moverse o agitarse), al son de la música en ritmo binario, y que solía venir precedido de un baile más reposado —a lo bajo o a lo llano—, en ritmo ternario. Es por lo tanto un baile tradicional, que se bailaba fundamentalmente en momentos festivos en el contexto de las romerías, así que tiene un componente por un lado ceremonial y religioso, y por otro lado lúdico y festivo (Cerra, 2012, p. 2 y 3).

El nombre de *xiringüelu*, además de denominar el ritmo y el baile en sí, se utiliza para denominar a una antigua romería recuperada en 1940 por las familias del concejo de Pravia, que se celebra en el Prau Salcéu, y que recientemente ha tornado en uno de los eventos más multitudinarios de Asturias, como reclamo turístico internacional.¹²⁰ Las familias vecinas se organizan en cofradías y montan casetas de madera, diferenciadas en dos zonas: una parte para comer y otra parte para beber. A pesar de que el ambiente ha ido mutando en algo cada vez menos vecinal y más global e internacional, se sigue destacando a pesar de todo el «carácter de comunidad y camaradería (que) pervive en el Xiringüelu» (*La Voz de Asturias*, 2019). Como tantas otras festividades a lo largo y ancho de nuestra geografía, a menudo vira hacia una exaltación del consumo de alcohol: «El propósito de los asistentes era sencillo. “Venimos a pillar la mayor borrachera de nuestra vida”» (*La Nueva España*, 2016). En una analogía común de lo sagrado asociado al fenómeno de los eventos de música electrónica, el dj se convierte en una especie de chamán que, mediante sus mezclas sonoras, ayuda a los asistentes a que el disfrute común se convierta en una especie de delirio colectivo (*La Nueva España*, 2023).

¹²⁰ Para más información sobre este evento, puede consultarse la página web oficial del mismo, desarrollada por el Ayuntamiento de Pravia y la propia Cofradía Xiringüelu: <https://xiringuelu.es/>

Esta unión de algo tan tradicional –que a menudo suele ser apartado por las nuevas generaciones por considerarlo añejo, caduco o desfasado– con determinadas prácticas asociadas a la juventud y la modernidad llevaba directamente a pensar en creadores musicales que se han servido de estos encuentros para que la música explore nuevos territorios y, por lo tanto, avance. Y, en ese avance, se encuentren de nuevo con el pueblo, esta vez sí más ampliamente representado al apelar directamente a las generaciones más jóvenes, que ahora ya no rechazan esa vista atrás a la tradición. La música folclórica actual ha entendido perfectamente dónde está el encuentro entre tradición y modernidad, y prueba de ello son dos artículos de prensa que se publicaron durante la gestación de esta propuesta. Por un lado, el artículo que Carlos Marcos escribió para *El País* precisamente en las fechas en las que tuvo lugar el confinamiento gracias al cual me acerqué a la figura de Rodrigo Cuevas. De ese artículo se rescatan estas palabras del artista:

Lo realmente interesante es que se vuelva a bailar, en las plazas, en las fiestas, en las cocinas, en los bares... Cada día hay más gente que baila, o que toca la pandereta, que canta... Ahí es donde se aprecia que un pueblo está vivo y se genera la diversidad del folclore, el contenido de lo que luego utilizamos en el escenario. (El País, 2021)

El otro artículo, en este caso de *ElDiario.es* (2022), se publicó solo siete meses después del anterior a colación de la final de la primera edición del Benidorm Fest, en donde se produjo la polémica en torno al éxito de público de Tanxugueiras —otras icónicas representantes de esta hibridación musical entre tradición y modernidad—. En él, destacan al grupo gallego y al propio Cuevas junto a otros nombres reseñables de esta tendencia musical de actualización folclórica, como son Baiuca, Marcel Bagès y María Arnal, Rocío Márquez junto al productor Bronquio, o Niño de Elche, entre otros.

Volviendo a la figura de Cuevas, y como cierre de este contexto musical, recogemos el concepto de *folktrónica* con el que el periodista musical Fernando Neira desde su blog *Un disco al día* denomina a esta corriente de fusión que tan acertadamente ha desembocado en *Xiringüelu*. Sobre la propia canción, en una entrevista para *Mundo Sonoro*, dice Cuevas que:

...no es una canción tradicional en sí. Tiene partes compuestas por mí, tiene partes tradicionales, pero están mezcladas. Hay melodías de diferentes canciones asturianas. (...) pero empezamos desde cero, quitamos partes, añadimos. Fue también como una investigación sobre el ritmo. Partimos sobre todo de la percusión y la voz. (Gendre, 2020)

De forma muy general, la evolución de la danza española está íntimamente imbricada con la evolución previa de la música: cuando la música busca otras nuevas formas y códigos, se estiliza (como sucedió a principios del siglo XX con los compositores nacionalistas como Falla o Albéniz), y normalmente la danza española adopta esos cambios adaptándolos a sus propios medios (como la

respuesta en danza española escénica a través de la danza estilizada que lideró Antonia Mercé “La Argentina”¹²¹).

Sobre esta relación de música y danza en lo que dio lugar a la danza escénica española a partir de la estilización, subrayamos lo siguiente:

No se trata de la modificación inevitable que sufre cualquier danza desde el momento en que se la saca de su contexto para llevarla a un escenario, sino de una operación consciente que abrió un importante camino creativo. El coreógrafo despliega toda su fantasía pero trabaja sobre un vocabulario procedente de la tradición colectiva. El resultado se percibe como manifestación castiza, regional o nacional. El paralelismo con el proceso que vive la música española del momento —la búsqueda de modos y maneras de transustanciar [sic.] y modernizar lo folklórico— no es casual. Y tampoco lo es que muchas coreografías de danza estilizada se hicieran precisamente sobre composiciones musicales de teatro o de concierto que no habían sido concebidas para ser bailadas. (Martínez del Fresno y Menéndez, 1999, p. 338)

La corriente actual de creadores musicales que mira hacia la tradición aunándola con la modernidad tiene por lo tanto, como hemos mencionado anteriormente, su respuesta desde los creadores coreográficos españoles. Hay que señalar que en los últimos años (fundamentalmente desde la pandemia hasta hoy) se han sucedido varios estrenos de piezas coreográficas que buscaban el encuentro entre tradición y modernidad desde la asimilación no ya solo con la danza contemporánea —como los ejemplos ya expuestos en el apartado 2—, sino también desde la vanguardia de la puesta en escena combinada con el uso de música electrónica. Son destacables las potentes piezas de los colectivos MuchaMuchacha, como la más reciente *Para cuatro jinetes* (2023), o Laimperfecta con su propuesta *Sudar folklore* (2022).

4. Proceso creativo

En este punto, desgranaremos cómo fue el proceso creativo de la pieza *Xiringüelu*, desde la propuesta en el aula hasta las más recientes actuaciones en las que se ha interpretado.

Inicialmente, se realizó una escucha activa de la pieza musical elegida, *Xiringüelu*, así como una investigación sobre el propio ritmo de xiringüelu tradicional asturiano y los cambios sufridos en su trasposición a la celebración popular multitudinaria con que es conocida esa denominación. Este proceso fue llevado en un primer

¹²¹ Según la coreógrafa, bailarina y maestra Mariemma, la danza estilizada es «...la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera. (...) La composición de estas danzas, si se hace sabiamente, con sensibilidad musical y con un conocimiento profundo de las tres formas básicas del baile español, (...) constituye la cuarta forma, y puede ser la más alta manifestación artística del baile español» (1997, p. 97).

momento de forma individual y posteriormente trasladado a las alumnas en clase a comienzos del curso 22/23.

Tratando de centrarnos en el aspecto puramente coreográfico, realizamos una extracción de las principales características formales de los diferentes ritmos de las danzas tradicionales asturianas, entre ellos el propio xiringüelu, la danza prima, el pericote o la giralda entre otras, destacando por un lado tanto los pasos más reiterados o representativos, como por otro los aires y sentires que le dan un carácter determinado a cada una de ellas. Una vez escogidos, de manera muy general, los pasos más característicos del folclore asturiano, las alumnas trabajaron diferentes composiciones coreográficas breves usando varios de ellos en un ejercicio de clase en grupos de cuatro.

Seguidamente, y a lo largo de varios meses, tuvo lugar el montaje progresivo de la pieza sobre el esquema estructural, generalmente en orden (es decir, haciendo el montaje según avanzaba la música con lo que le correspondía coreográficamente). Luego tuvo lugar el montaje de las partes específicas de danza contemporánea en dos pasajes musicales —que incluían el trabajo de suelo y tres cogidas diferentes en parejas—, para lo que solicitó colaboración al coreógrafo y docente de danza contemporánea Daniel Torres Trimállez, compañero del claustro de profesores del CSDAP. Su aportación incluyó el montaje y asesoramiento en dos breves extractos: uno de dos series de 8 compases, y otro correspondiente a la parte musical más libre en donde se suprime el aspecto rítmico por sonidos más abstractos (por lo tanto más propensos a ser bailados en ese estilo). Torres dio pautas necesarias del trabajo específico de suelo y de cogidas, sobre todo para evitar daños y/o lesiones en las alumnas. Las partes de dúo fueron trabajadas por varias parejas, con la premisa de que fueran compañeras que se comunicaran muy bien entre ellas, y con físicos más parecidos en altura, para facilitar la labor.

Tras todo esto, vino el trabajo de la parte central de la coreografía. La imagen del dj de la fiesta del Xiringüelu asimilado como una especie de chamán sugería el estado alterado de conciencia que algunas danzas de giro, circulares y/o espirales pretendían con su práctica, como la de los derviches turcos¹²². Por ello, ese aspecto sagrado, de consagración común, se vio apropiado para aparecer en la propuesta coreográfica de manera clave, mediante el uso de dibujos escénicos circulares y en espiral. Concretamente en esta parte, los pasos y disposición están tomados de la danza prima asturiana, una danza muy característica de la zona y de la que Cerra nos dice lo siguiente:

A la danza prima se le han buscado remotos orígenes y se ha olvidado cómo funciona dentro de la sociedad tradicional. En su último estadio la danza se realiza en torno al eje festivo o en estrecha contigüidad: la hoguera de la noche de San Juan, el árbol de mayo, el campo de la iglesia. Y representa un momento importante de la

¹²² «...la danza divide los límites naturales de la posición humana y la moción. En el vértigo, el danzarín pierde la sensación del cuerpo y del yo; relevando del cuerpo, conquista el vértigo». (Sachs, 1944, p. 54).

festividad. (...) Por el contrario la danza sirve de aglutinante, se hace al final de toda celebración festiva, una vez acabados los oficios litúrgicos, la romería o la verbena y en ella participa todo el pueblo. De modo que no se trata de unos danzantes esencialmente adiestrados para ello, ni unas parejas atentas a sus propios juegos de seducción, sino la comunidad entera, en estrecha solidaridad, unidos de las manos y reafirmando su identidad. Ese es el momento de la danza. (Cerra, 1991, pp. 109-110).

Al tener un número elevado de danzantes (20 inicialmente), se decidió disponerlas en dos coros concéntricos, y realizar el trabajo rítmico dual: el corro interior en tiempo binario con ciclos de dos pasos hacia delante y dos hacia atrás, y el corro exterior en tiempo ternario, con ciclos de tres pasos hacia delante y tres hacia atrás. Esta parte tan interesante supone un momento sosegado y calmado en la música; para interpretarlo, se iba apoyando verbalmente con ideas como el encuentro entre vecinas o entre amigas, con un fin común: adorar al sol y a la tierra, agradecer sus frutos, disfrutar de la compañía mutua y bailar todas juntas en igualdad. Esta igualdad se consigue mediante la disposición circular, que propicia la participación y favorece la visión de todos los ejecutantes.

La parte a montar a continuación fue el estribillo. Aquí hay una subida musical en cuanto a la intensidad y, sobre todo, haciendo mucho hincapié en la parte rítmica —más cercana al *techno*; por lo tanto, coreográficamente debía ser algo que trajera de nuevo la esencia a lo actual. La idea era ir subiendo la intensidad de la energía, de manera progresiva como sucede en las *raves* de música electrónica, durante las cuatro repeticiones de los versos del estribillo. La letra dice así:

*Ximielga la saya
Ximiélgala que no la veo
Ximielga la saya
Baila el xiringüelu¹²³*

Por lo tanto, la letra también pedía algo muy movido. Para favorecer el contraste con el misticismo de la parte anterior, y para enfatizar la energía de ésta, se decidió agrupar a las intérpretes en una piña central, donde todas bailaran al unísono, aunque con ciertas diferencias de tiempos al girarse. En las cuatro repeticiones se ejecutaban los mismos movimientos, pero aumentando la energía y variando levemente el tiempo en el giro (a tiempo y a contra): se basa esta parte en el esquema compositivo de forma básica y variación (Pérez y Vera, 2009, p. 64). Para aumentar la energía, se les dio la libertad para que aparecieran gritos, gestos y otras particularidades personales. Se trataba de reflejar la libertad y espontaneidad de los momentos festivos, sin prejuicios ni límites, dando rienda suelta al frenesí de la danza colectiva.

Llegó entonces el término del montaje, siguiendo la pauta de buscar mediante movimientos circulares en los diferentes dibujos escénicos sucesivos, hasta

¹²³ *Mueve la falda / muévela que no la veo / mueve la falda / baila el xiringüelu* (traducción propia).

encontrar la figura final, que genera una espiral. Esto sí lo tenía muy claro: el final debía tener una espiral como dibujo, debido a dos razones. La primera es el significado asociado a ese símbolo que representa la evolución, el cambio. Para una pieza en la que se busca precisamente eso, una evolución en la forma de ver y trabajar la danza tradicional se trataba de algo muy pertinente. Seguidamente, aunque la espiral puede interpretarse como diferentes líneas que se van alejando del centro sucesivamente, se buscaba aquí todo lo contrario: un foco total en el centro, en el punto de partida, como homenaje a la raíz de la que todo parte. En este caso, la figura del centro de la espiral estaba conformada por dos chicas que alzaban en hombros a una tercera, que se eleva sobre las demás, levantando su brazo hacia arriba como buscando la trascendencia, lo mágico, lo etéreo, lo místico, mientras las demás la rodean, como adorándola.

Una vez alcanzado el montaje de la pieza completa, le siguieron sucesivos ensayos, puliendo bien tanto los pasos como los dibujos y las trayectorias y transiciones entre ellas, hasta llegar a los ensayos previos y el estreno de la pieza tal y como se había concebido: esto es, en espacios no convencionales y sin efectos de luz (se especificará esta cuestión en el siguiente apartado).

Xiringüelu se presentó por primera vez el 21 de abril de 2023 en el CAC Málaga, teniendo una siguiente representación el 21 de mayo de 2023 en el patio del Museo Thyssen de Málaga. Posteriormente, han tenido lugar algunas adaptaciones coreográficas necesarias, como una ligera reducción de elenco (pasando de 20 a 19 intérpretes) con los consiguientes cambios de posiciones; también algunos cambios coreográficos según el espacio (por ejemplo, en el Congreso de Innovación Educativa celebrado en el Palacio de Ferias de Málaga, en donde se sustituyeron los movimientos de arrastre en el suelo por cambios al mismo nivel, debido a la reducción del espacio) y el propio cambio de espacio escénico en sí, modificando la idea inicial de buscar espacios no convencionales para su representación (como eran los museos) a su interpretación en un teatro a la italiana. En este caso se añadió pues el componente de la iluminación escénica, gracias a los compañeros técnicos de Teatro Cánovas. Esta variación de la idea se trabajó para su puesta en escena en el Acto de Apertura del curso 23/24 del CSDAP, que tuvo lugar el día 24 de octubre de 2023 en Sala Gades, espacio alternativo del Teatro Cánovas, perteneciente también a la Junta de Andalucía y que está situado en el edificio del conservatorio. Tras ella, tuvo lugar la puesta en escena en el marco del I Congreso Internacional y Festival Claroscuros de la UMA, en la sesión del viernes 15 de diciembre, y que tuvo lugar en el hall de la nueva Facultad de Psicología (situada en la Ampliación del Campus de Teatinos) para clausurar la serie de muestras culturales celebradas a lo largo del mismo.

5. Especificaciones de la puesta en escena

Como anteriormente se ha comentado, esta pieza fue concebida para ser representada en un espacio no convencional (tendencia que se viene repitiendo

con frecuencia en los últimos años en los trabajos de diferentes iniciativas coreográficas de danza española), con una vista frontal y lateral, incluso también picada (como sucedió en las representaciones del Museo Thyssen y en el Claroscuros), y el público circundando cercanamente a las intérpretes. Idealmente representada al aire libre si las circunstancias climatológicas y de espacio lo permiten, se busca con ello reivindicar así el contexto original de la danza; de ahí que se buscara para las puestas en escena una iluminación lo más natural posible en la pieza si las condiciones del espacio y del evento concreto lo permiten. Como ya se ha adelantado, posteriormente se buscó la adaptabilidad de la pieza a su representación en un teatro a la italiana, en donde la vista del espectador es únicamente frontal. En este caso, dispusimos de la iluminación escénica con los recursos expresivos que esta aporta; ésta consistió en una luz cálida, con luz de calles y cenitales amplios, que variaban de intensidad con la música, y con un breve cambio a luz cenital central en tonos blancos fríos, que se acentuaba con un parpadeo en el clímax del estribillo, para volver a la calidez de la atmósfera al cerrar la pieza.

En cuanto a la indumentaria de las intérpretes, se basaba del mismo modo en el contraste de la tradición con lo actual, por lo que de entrada se rechazó el esquema de la indumentaria tradicional asturiana o cualquier apariencia que recordara no solo a la danza tradicional sino también a la danza española escénica para hacer algo actualizado. Hay un predominio del uso de tonos cálidos (marrones, caldera, mostaza, kakis, granates), simbolizando la tierra, y que se unificaba en un mismo pantalón ancho a media pierna de color beige amarronado para todas, cambiando solo la parte superior en donde se dio libertad a las intérpretes para que buscaran la que prefirieran. El look debía estar inspirado en los festivales veraniegos, con camisetas de diferentes formas y larguras, y con diferentes mangas y colores (dentro de la gama de tonos cálidos ya descrita). La elección del calzado era importante por dos razones: por un lado, debía permitir flexibilidad y amortiguación por el tipo de movimientos, pero por otro debía dar el toque actual, por lo que se optó por un calzado deportivo tipo Converse o Vans, preferiblemente en tonos neutros.

De manera general, las bailarinas de danza española van peinadas con moño bajo, pero en este caso debíamos también actualizar la apariencia manteniendo un guiño a lo tradicional. Esto se consiguió con el uso de coletas y trenzas, peinados muy utilizados en entornos tradicionales, pero con diferentes formas y combinaciones, siempre variados y de estilo atrevido: coleta alta de la que salen varias trenzas, dos trenzas boxer a los lados, moñitos en alto, etc. Como maquillaje, se utilizaron tonos neutros en las sombras de ojos (beige, marrones, grises, ahumados) y la gama de marrones oscuros y granates para los labios. El toque festivalero lo dieron los brillantes corporales y purpurina de colores en ciertas zonas como el contorno de los ojos, el entrecejo, la raya del pelo o el escote, para recordar el ambiente que se vive en algunos festivales míticos como Coachella, Glastonbury y otros similares a nivel nacional. Por supuesto, los piercings y tatuajes visibles eran bienvenidos: no

podemos —ni queremos— vivir ajenos a la realidad de que las modas actuales pueden impregnar el paradigma estético de la danza española.

6. Conclusiones y reflexiones finales

De todo lo expuesto anteriormente, son numerosas las reflexiones de las se pueden extraer varias conclusiones. En primer lugar, la consecución del objetivo general planteado, pues se ha llevado a cabo la puesta en escena de una pieza en donde se combinan lenguajes coreográficos (escénicos, en definitiva) que medien entre códigos tradicionales y contemporáneos. Este acercamiento, no ya solo hacia algunas técnicas que forman parte de la danza contemporánea, sino a toda una propuesta que orbita en torno a la fiesta (entendida como algo actual, asociado a la juventud), permite al alumnado vislumbrar otros enfoques en su formación como futuros docentes, coreógrafos/as y/o intérpretes desde una perspectiva más acorde con su realidad contextual.

La danza española se nutre de la música española, y en este caso toda la propuesta parte de una canción en la que ya encontramos elementos tanto tradicionales (el uso del *asturianu* y los temas cotidianos y rurales en la letra, el fraseado de los versos, el ritmo binario del *xiringüelu*, los instrumentos musicales como los panderos) como contemporáneos (la música electrónica con bases fundamentalmente *techno* y efectos en la voz). Se consigue un clima que apela, por un lado, a la tradición y la raíz, pero que de la misma manera y con solvencia conquista rápidamente a audiencias a las que, por sí misma, la música y sobre todo la danza tradicional quizá no llegarían.

Todo en la propuesta fluye en torno a la celebración, a la fiesta, que no pertenece solamente a la juventud, ni mucho menos se limita simplemente a la búsqueda del disfrute, la desinhibición, el desprejuicio o, en definitiva, el desfase. La fiesta es todo un fenómeno que implica socialmente, y que nos lleva ineludiblemente a lo comunitario, a la necesidad de compartir con el otro, sea a partir de la creencia, de la celebración, de las ganas de compañía, de conocer y de ampliar nuestro entorno, de trascender.

Hasta el momento de escribir estas líneas, la pieza se ha representado cinco veces, entre abril y diciembre de 2023, en diferentes espacios: CAC, Museo Thyssen, Sala Gades, Claroscuros y el Congreso de Innovación Educativa. La respuesta del público en las diferentes representaciones ha sido muy positiva. La cercanía del público en la mayor parte de esas representaciones ayuda a que el espectador se sienta dentro de la celebración que trae la pieza. De hecho, tras las representaciones, los comentarios de diferentes espectadores, tanto de dentro como de fuera del mundo de la danza, han coincidido en algo: al verla, dan ganas de bailarla. Y con ello, el propósito original de la danza tradicional se cumple: apetece incluirse en el grupo, luego hay esperanza. La danza tradicional sigue viva.

En tanto que estudiantes jóvenes, las alumnas con las que esta propuesta escénica ha sido trabajada han podido comprobar cómo la fuerza rítmica de la canción se canalizaba a través de movimientos a tierra, saltados con acento, y en definitiva a través de movimientos a los que están más o menos habituadas. Pero en este caso tenían la libertad de poder buscarse (corporal e interpretativamente hablando) en elementos más expresivos que las sacaran de lo ya conocido y les permitiera trabajar en otra línea, en la que de manera general no se suelen trabajar los contenidos de danza tradicional en las enseñanzas oficiales de danza —puesto que no se trata de una danza estrictamente tradicional, sino de una estilización—; esto las acerca a las nuevas corrientes coreográficas, en donde diferentes nombres propios de la escena de la danza española y contemporánea se han labrado un espacio que debe ser tanto reconocido como perpetuado. No solo ha sido una manera de conocer el trabajo de estas diferentes compañías y sus propuestas, sino también el tener referentes para poder abrir nuevos caminos en sus futuros oficios, tanto en el ámbito de la docencia como en el de la creación coreográfica o la interpretación.

Lo cierto es que los conservatorios de danza preservan y mantienen los cuatro estilos de danza española —danza tradicional, escuela bolera, baile flamenco y danza estilizada—, cuando la realidad de la programación escénica no devuelve cuantitativamente lo que el alumnado practica en el aula. Durante unos años se vivió una cierta desconexión de la danza escénica española de todos los estilos que no fueran el baile flamenco, sea por cuestiones económicas, de interés del público u otras. Si bien la escuela bolera está viviendo un nuevo momento de esplendor gracias a su renacimiento dentro de los tablaos flamencos¹²⁴, la danza tradicional ha venido a ocupar un espacio en convivencia con otras manifestaciones escénicas que lo devuelven o acerca a su estado natural de disfrute colectivo. Replicar las sensaciones comunitarias que la danza tradicional proporciona puede hacerse incluso cuando se buscan nuevas vías de expresión escénica. Si el contexto natural muta, la representación de la tradición —ya pues descontextualizada— puede mutar también.

La hibridación entre la danza tradicional y la danza contemporánea es una realidad tan tangible en la escena española que ser ajeno a ello supondría una merma en las capacidades creativas de nuestro alumnado. Y la propia danza española debe también apostar por su propia evolución. No se debe pretender solo la conservación de danzas, sino la proyección más allá de las realidades, de la misma forma que el propio contexto en donde el xiringüelu original —si es que de alguna manera podemos determinar un xiringüelu original— ha ido mutando en otra realidad propia de los tiempos actuales.

Involucrar al alumnado en la tarea previa de investigación logró conectarle a la realidad del trabajo en el aula y de la propia investigación performativa: un creador coreográfico no es ajeno a la investigación, aunque para ello utilice métodos que

¹²⁴ Para ampliar sobre esta cuestión, ver el recientemente publicado artículo de Susana Checa Torregrosa y referenciado en la bibliografía final.

son propios de su materia y que difieren en parte de la investigación teórica al uso. La búsqueda de información, tanto bibliográfica como necesariamente audiovisual, se realizó de forma individual y colectiva, con un trabajo de puesta en común que comenzaba ya a apuntalar la necesidad del trabajo colectivo desde el primer estadio del proceso para que la consecución del fin fuera exitosa.

La danza es efímera, solo sucede cuando se practica. Los usos y prácticas de la danza tradicional han cambiado, porque los contextos han cambiado, porque las sociedades han cambiado. Y aunque nosotros cambiamos con ello, y por tanto la danza cambie con ello, hay algo que nunca cambia: la imperiosa necesidad del ser humano de bailar.

7. Referencias

Las referencias utilizadas para este trabajo se dividen en tres categorías

7.1. Bibliografía

- CERRA BADA, Yolanda, *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (IDEA), 1991.
- CHECA TORREGROSA, Susana, «Nueva visiones de la escuela bolera en los tablaos», *Revista de Flamencología*, vol. 32 (2023), pp. 97-128. URL: https://ia903107.us.archive.org/15/items/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-32-2023.pdf
- DE LA PUENTE HEVIA, Fernando M., *Reflexiones sobre la naturaleza del baile y la danza*, Oviedo, La Fábrica de Libros, 2013.
- MARTÍNEZ DEL FRENO, Beatriz Y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, «Siglo XX», en Amorós, A. y Díez Borque, J. M. (coord.) *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Ed. Castalia, 1999, pp. 335-372.
- PÉREZ GARCÍA, Mª. Matilde Y VERA FERNÁNDEZ, Mª. Dolores, «La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática», *Danzarate: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, nº 5, 2009, pp. 62-70. URL: <https://www.csdan zamalaga.com/wp-content/uploads/2022/02/danzarate05.pdf>
- SACHS, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos aires, Centurión, 1944.

7.2. Normativa

Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 137, de 5 de junio de 2010, pp. 48501-48516.

Decreto 258/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza en Andalucía. BOJA, 164, de 22 de agosto de 2011, pp. 18-68.

DEPARTAMENTO DE DANZA ESPAÑOLA Y BAILE FLAMENCO, Guía docente *Danza Española II*, curso 22/23, Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet (Málaga).

7.3. Otros recursos

- A.I./J.M.R., «Declaración de amor al Xiringüelu», *La Nueva España*, 8 de agosto de 2016. URL: <https://www.lne.es/verano/2016/08/08/declaracion-amor-xiringuelu-19514831.html> [12-12-2023].
- CERRA BADA, Yolanda, «La tradición de los bailes a lo suelto», Biblioteca Digital de la Red de Museos Etnográficos de Asturias, (2012). URL: https://redmedabibliotecadigital.s3.eu-de.cloud-object-storage.appdomain.cloud/cerra_2012_tradicion.pdf [22-03-2024]
- CUEVAS, Rodrigo, *Manual de cortejo*. URL: <https://rodrigocuevas.sexty/manual-de-cortejo/> [10-12-2023].
- GENDRE, Marcos, «Los que vivimos en el pueblo somos la resistencia», *Mondo Sonoro*, URL: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/rodrigo-cuevas-entrevista/> [03-12-2023].
- MARCOS, Carlos, «El orgullo de lo popular revoluciona la música española», *El País*, 17 de julio de 2021. URL: <https://elpais.com/cultura/2021-07-17/el-orgullo-de-lo-popular-revoluciona-la-musica-espanola.html> [02-12-2023].
- N.G.R., «De romería familiar a fenómeno de masas: así se ha internacionalizado el Xiringüelu», *La Voz de Asturias*, 1 de agosto de 2019. URL: <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/asturias/2019/08/01/romeria-familiar-fenomeno-masas-internacionalizado-xiringuelu/00031564657674818280911.htm> [12-12-2023].
- NEIRA, Fernando, *Un disco al día: «Manual de cortejo»* (2019). URL: <http://www.undiscoaldia.com/rodrigo-cuevas-manual-de-cortejo-2019/> [03-12-2023].
- P.T., «El increíble vídeo que muestra lo que siente el Dj en el Xiringüelu: “A la altura de grandes festivales”», *La Nueva España*, 7 de agosto de 2023. URL: <https://www.lne.es/asturias/2023/08/07/increible-video-muestra-siente-dj-90735615.html> [12-12-2023].
- VINUESA, Pablo, «El folk recibe un revulsivo gracias a jóvenes artistas», *ElDiario.es*, 6 de febrero de 2022. URL: https://www.eldiario.es/cultura/musica/folk-recibe-revolcon-gracias-jovenes-artistas_1_8719818.html?fbclid=IwAR0AfnD7oqfGYUAn2XDDDKlsSxN7gdkxfctf8D9cDDfV0H-q_7T5rSXZWI [02-12-2023].

9. El método y el oficio

Nieves Rosales

Coreógrafa y directora de la compañía Silencio Danza

info@nievesrosales.com

“El éxito no se logra solo con cualidades especiales. Es, sobre todo, un trabajo de constancia, método e investigación”.

Víctor Hugo

No sé si catorce años de trayectoria son suficientes para asentar las bases metodológicas de un proceso de trabajo. Con SilencioDanza, he venido desarrollando el oficio de manera comprometida y desde la búsqueda de la honestidad y la verdad como lugar al que volver siempre. Como dice el maestro Calonge, “se necesitan muchas dudas para tener una certeza” y yo de dudas estoy llena. Así, en ese mar de incertidumbres que es el teatro vengo naufragando con más o menos acierto hacia una manera de hacer que tiende a elevar el trabajo del bailarín hacia el intérprete y a aunar las figuras del coreógrafo y el director, entendiendo la danza y el teatro como las dos caras de la misma moneda.

El teatro, vivir el teatro como oficio, supone la aceptación de muchas renuncias. Incluso la renuncia del “yo”. En ese reto que supone la labor escénica hay que hacer una elección de vida; un trabajo que deje constancia de hacia dónde se dirige la labor del coreógrafo, cómo se puede trabajar la danza desde un concepto más intelectual, la necesidad de la dramaturgia para los procesos creativos dancísticos y, sobre todo, la importancia de la figura del intérprete como artista capaz de aunar al bailarín y al actor en una misma persona.

En el acto de la creación, hay dos elementos fundamentales: el interés y el valor. Es sencillo. Para modelar el barro, el escultor tendrá que saber al menos en un primer boceto, qué quiere modelar. Así es en todas las disciplinas, entre ellas, la danza. Apuesto por descubrir siempre hacia dónde ir, qué necesito contar y por qué. En la mayoría de los casos, como decía Picasso, esa primera idea acaba convirtiéndose en otra cosa, pero justo ahí se encuentra el secreto que encierra el acto creativo.

Para llegar a hacer realidad un proyecto coreográfico hay que empezar por sentir o descubrir qué nos mueve los centros. Sin duda, la pasión es parte fundamental de todo este entramado de luces y sombras que es el teatro. Inspiración, curiosidad y experimentación, son también valores esenciales en este oficio nuestro.

En las actuales propuestas de danza, es fácil encontrar una ausencia total de profundidad cuando lo realmente importante de todo esto es descubrir de dónde partir para llegar a un conflicto, apurarlo, deshacerlo. Huyo de esta manera vacía, en pos de la búsqueda de un mensaje “codificado” para llegar al espectador.

El gran reto de la danza hoy pasa por el compromiso ético, estético y/o técnico; mancharse las manos en la hondonada de un mensaje, perderse sin darse cuenta de que ese es el camino; que es en el barro de las ideas donde se encuentra el enigma. Es necesario alejarse del artificio en pro de una línea más clara, más cercana a lo teatral bien entendido, para lanzar el mensaje de manera más directa. Traspasar la cuarta pared que nos separa del público y poder hablar sin palabras porque cualquier cuerpo en acción, es una escritura.

SilencioDanza, nació con la intención de buscar lo perdido, de encontrar respuestas y esperanza, sin la pretensión de marcar fronteras sino de ir más allá de ellas: saltar la barrera de lo establecido. La idea de una danza de vanguardia basada en el silencio, la técnica y la interpretación son el eje principal de mi compañía, que intenta buscar nuevos horizontes en cada propuesta. Por ello, me desvío de la ortodoxia para dar la bienvenida a la incertidumbre de lo nuevo y volar en busca de una danza que permita trabajar en la dramaturgia del gesto, sin ataduras y sin límites.

Creo que nunca he pensado si soy flamenca o contemporánea, etiquetar siempre me ha parecido de mal gusto, pero tenemos la extraña necesidad de hacerlo; es nuestra manera de situarnos frente y en el mundo. Etiquetamos todo para creernos la falsa realidad de que todo tiene un orden como si fuésemos libros de una biblioteca que se ha quedado antigua. En algunos medios de comunicación han denominado mi técnica dancística con el término *flamenco conceptual* referido al trabajo desde el propio concepto del baile flamenco; a partir los elementos de la danza que lo caracterizan en sí mismo, como el zapateado o el movimiento de las manos viajando hacia otras líneas técnicas de diferentes estilos. Trabajo la danza desde un flamenco de vanguardia que camina en la fina línea que lo separa de la danza contemporánea y me apropié de aquel término para definirme y casi pedir disculpas a los flamencos más ortodoxos.

Para mí, la danza y el teatro han ampliado sus dominios. No entiendo frontera, límite o dogma que se haya revelado insuficiente o inútil. Así creo que, el bailarín y el actor, más que nunca precisan ensanchar sus miras y demostrar un pensamiento activo y flexible, integral.

La línea que los separa hoy es sumamente estrecha y ambos necesitan beber de la expresividad y presencia escénica del otro. Sin distinción, el trabajo corporal de ambas disciplinas recorre los mismos caminos. La proyección del cuerpo y el manejo de los silencios, así como la exhaustiva técnica corporal y la libertad de movimiento son los requisitos que me planteo en cada una de mis propuestas. El

cuerpo como disciplina, control y equilibrio para sujetar todo el trabajo técnico que demando, la percepción y el uso del espacio, el manejo del tiempo y el movimiento, la pausa, el silencio, el camino hacia el impulso, suponen que no busque específicamente un actor o un bailarín sino la figura que los aúne a ambos: el intérprete.

Mi compañía nace de la necesidad de trabajar un lenguaje propio, ecléctico y poético. He querido siempre que la línea de trabajo de SilencioDanza se caracterizase entre otras cosas, por la utilización de pocos elementos que juegan con el simbolismo escénico, una puesta en escena sobria y un espacio casi diáfano que deje libre el movimiento del bailarín/intérprete y, además, deje lugar a la imaginación e interpretación del público que es parte esencial del montaje porque completa el pensamiento del coreógrafo; hacer que el espectador sea parte activa del ritual al que asiste.

Todos mis procesos surgen de un texto. No concibo la creación a partir de una idea abstracta. La escritura sustenta claramente el trabajo coreográfico porque no me es difícil perderme a lo largo del camino y la letra me hace volver a la senda para ir retomando en qué momento contextual y escénico me encuentro, esto me ayuda a tomar de nuevo las riendas de la creación.

Hablo con timidez y respeto de una manera de hacer que repito desde hace ya más de diez años. La palabra método me queda tremadamente grande, pero la RAE lo define como:

1. Modo de decir o hacer con orden.
2. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.

Y la historia es que, yo vengo redundando en esa manera que divido claramente en dos periodos: un primer periodo en solitario donde asiento las bases de lo que será más tarde la propuesta y un segundo estadio de encuentro y trabajo con los intérpretes. Puedo, además, distinguir distintas fases antes de comenzar con el trabajo de mesa.

Mi trabajo lo copan referentes del mundo teatral casi más que del mundo de la danza. Pina Bausch, Eugenio Barba o Kantor me pusieron en la pista de lo que es hoy todo esto que cuento. Considero que existe un linaje de directores a los que todo coreógrafo/bailarín, debiera conocer. Directores-creadores que tienen como objetivo no representar un texto para seguir a pies juntillas las acotaciones del autor, ni un texto realista sino crear una propuesta escénica original, innovadora. Todas mis pretensiones están concentradas en esta idea, pero nada tendrá entidad si no es el cuerpo quien justifica la existencia de cada uno de estos elementos, es mi cuerpo quien debe convertirse en escritura escénica y ser leído.

10. Claros y oscuros

Rafael Torán Marín
Director de escena e investigador
rafaeltoran@gmail.com

Romero Esteo fue para algunos un loco visionario, para otros, solo un loco. Para muchos, es un creador literario y pensador adelantado a su tiempo, o una persona con una extrema capacidad para leer los signos de su época, saber interpretarlos, valorarlos y responder a ellos. A veces sus respuestas pudieron ser entendidas como excéntricas, provocadoras, incómodas, estentóreas, nada ajustadas al entorno, nada complacientes, nada fáciles. Así era él.

Murió en el 2018 y nació en 1930. Huyó como pudo de niño de la guerra civil, también lo intentó de la pobreza, de la mediocridad, de lo corriente. Se apuntó a la excepcionalidad, aunque esta habitara en este país, por regla general, en los campos de la marginalidad, el ninguneo, el usted quién es.

La enorme curiosidad y capacidad por aprender le llevó por terrenos sorprendentes. Estudió Periodismo y Ciencias políticas, también Teología y Musicología, escribió en prensa sobre los mejores y por aquel entonces apenas conocidos poetas, pensadores, arquitectos, novelistas, músicos, un listado de más de doscientos setenta nombres que terminaron siendo la base de nuestra cultura de los 70, solo por citar algunos tenemos a los músicos Xenakis, John Cage y Bob Dylan aunque este último en su faceta de escritor, lo mismo que Burroughs, Günter Grass, Allen Ginsberg, Peter Handke, Norman Mailer, al filósofo Edgar Morin, al director de escena Peter Brook, y así una larga lista en la que no podían faltar desde arquitectos a dramaturgos.

Alentó y aconsejó a jóvenes poetas, jóvenes escritores, jóvenes actores y directores de teatro, jóvenes, jóvenes, jóvenes que tenían apellidos de futuro. Abriendo siempre grandes ventanales y empujándolos al vértigo de los horizontes más lejanos, más atrevidos. De niño acogió a Dios y cuando conoció su imperio lo vomitó con una arcada impresionante, cargada de dolor, rencor y asco. Clamó venganza y la cumplió.

Escribió de todo ello y lo hizo con originalidad. Supo aplicar la metodología musical a la escritura más literaria y barroca. La obra fue sorprendente y la crítica demoledora. Empezó a quedar para pocos. Escritor inclasificable. Por etiquetarlo se le puso la gabardina de “teatro antifranquista”, pero él compuso piezas musicales, escribió poesía y relatos, ensayos y novelas. Todo iba más allá de una

etiqueta. Lo metieron en el “Nuevo Teatro Español” y ahí lo dejaron, lo dejamos. Cuando íbamos a buscarlo, no estaba. Había saltado en el tiempo y se encontraba por tierras remotas y arcaicas. Se codeaba con los tartesios y se inventó su lenguaje para darles entidad. No se creía lo de los fenicios, no le cuadraba nada. Cada vez sospechaba más que el origen cultural de Europa, bien podría encontrarse en el suroeste peninsular.

Dejó de escribir comedias y se obsesionó con las tragedias de los orígenes. Nos descubrió una nueva poética. Grande, desbordante. Estaba a la altura de sus míticos gigantes. Así se lo reconocieron las instituciones dándole los mayores reconocimientos.

La entidad cultural Miguel Romero Esteo trabaja con la prudencia que requiere un legado de este tipo. Da a conocer su poesía, su música, sus ensayos literarios e historicistas, su periodismo, su narrativa y su teatro. Lo edita, lo estrena (recientemente su primera obra teatral “De lentejas y garbanzos”), recuperando para los escenarios un autor que cayó en el olvido de la escena española. Protege su obra hasta donde se le permite. Hace que exista y que su nombre no quede en la cuneta como la de tantos otros autores y autoras de este país de olvido.

Miguel era transversal porque su enorme conocimiento le permitía encontrar la relación entre las materias, relacionarlas y disponer de una visión holística. Su poesía fue un desorden. Después se pudo ir clasificando y poniendo fechas aproximadas y encontrar las claves de su evolución y ordenación. Desde los poemas contra Dios a las hierofanías de las cucarachas, o desde la rebelión contra el dolor al lirismo de los mares.

Esto fue lo que se hizo en el congreso. Un paseo por los diferentes temas y estilos de la poesía de Miguel Romero Esteo, siempre con la generosa colaboración de los participantes en los talleres de poesía y teatro de la universidad malacitana.

Acercamos un ataúd lleno de polvo y arena para entre todos meter los dedos y las lenguas en la poesía sorprendente y desconocida de este creador. Un autor tipificado como maldito. Un término ganado a pulso por quien busca estar en las periferias, aunque él siempre fuese el centro.

Y yo, siendo muy joven, me encontré un día solo en un aula de San Agustín con un señor que, pese a las calores malagueños, vestía con unas botas campestres y pantalón de pana. Y me vociferaba conceptos novísimos sobre la puesta en escena y yo me maravillaba y tomaba nota y me lo aprendía y después lo contaba y terminé viviendo de ello. Me inoculó una pasión y decidí dejarme llevar por ella.

Las peripecias de nuestras vidas y nuestra relación fueron enormes, pero en su última etapa pude estar mucho más cerca de él y de proteger su obra. Esto último, objetivo que nos trazamos algunas amistades suyas. Y en ese vaivén de horas y de huecos en estanterías, de cajas y carpetas y folios amarillos mecanografiados sin

respetar orden alguno, empezaron a aflorar versos como hallazgos inesperados, poemas con presencia absoluta, folios grapados con intención de futuro libro que nunca fue.

De todo esto se hizo la selección de poemas que fueron leídos algunos, vomitados otros, susurrados, masticados, entonados, ... Ahora ya se ha podido editar “Los milenios” y “contradiós”, que se unen a las “Hierofanías” y al “Romancero de la mar y los barcos”. También se ha editado y presentado públicamente su libro de prosa poética “Estampas”. Esto se suma a los libros anteriores dedicados a MRE como por ejemplo “ESENCIAL MRE” que alberga cinco estudios indispensables sobre su vida y obra; también “Sónico” que recoge sus treinta partituras compuestas para teatro y otras de compositores actuales dedicadas al maestro.

Cuando me dediqué a la docencia, encontré que Romero Esteo era un desconocido, que no figuraba en los planes de estudio. Un nombre con un premio Consejo de Europa o un premio Nacional o un Luís de Góngora... daba igual. Era desconocido.

Cuando trabajé como director de teatro y produje un par de obras suyas, encontré que la mayoría de los programadores del país no sabían quién era Romero Esteo. Quienes lo recordaban lo hacían por anécdotas nunca por el valor de su teatro.

Por todo ello y porque nos duele este país que entierra a sus ilustres sin miramientos, estamos trabajando con los “Otoños Romero Esteo” en los que damos a conocer su obra poética, musical, ensayística, periodística, investigadora, ... junto a otros nombres y siempre contando con las mejores personalidades en esos temas que están a nuestro alcance.

11. Principios de Teatro Digital

Beatriz Cabur

Dramaturga y directora de escena

beatrizcabur@gmail.com

El contenido de mi colaboración con el congreso claroscuros versa sobre el Teatro Digital, medio en el que he desarrollado parte de mi actividad creativa y docente desde el año 2012.

Comenzamos con una parte teórica y de presentación de obras y experiencias previas para continuar en una segunda parte con un taller práctico de creación. En la parte teórica defino diferentes modos y maneras de crear Teatro Digital, se pueden encontrar en mi página web¹²⁵.

En ese archivo se establecen las variaciones posibles, que podemos decidir apriorísticamente, y en las que nuestro trabajo escénico digital se verá enmarcado. Cada configuración es una manera diferente con sus idiosincrasias particulares, y de ese modo nos enfrentaremos a la puesta en escena o al análisis del trabajo escénico de otros.

En mi intervención vemos como las experiencias escénicas digitales que he dirigido pertenecen a una categoría u otra, cómo se afronta el trabajo y qué conocimiento y lecciones se pueden extraer de cada experiencia, y cómo las he aplicado posteriormente. Esta parte de la intervención se puede consultar también en mi web¹²⁶, en el caso de que se desee profundizar más en el tema hay una sección llamada Recursos Educacionales en los que se tratan diferentes temas, siempre relacionados con la creación digital¹²⁷.

En la segunda parte de mi intervención se dan posibilidades a la audiencia sobre los trabajos que podemos desarrollar, desde la escritura de una obra de teatro digital hasta su puesta en escena. En esta parte práctica se aprender a utilizar herramientas de inteligencia artificial para crear un texto dramático profesional. Trabajamos en cómo diseñar “prompts” y cómo trabajar sobre los borradores de texto que la inteligencia artificial genera, para que el texto final se acerque a nuestro objetivo y tenga sentido escénico.

¹²⁵ Ver: <https://beatrizcabur.com/wp-content/uploads/2022/10/8-CIRCUNSTANCIAS-Y-16-CONFIGURACIONES.pdf>

¹²⁶ Ver: <https://beatrizcabur.com/digital-theatre-workshop/>

¹²⁷ Ver: <https://beatrizcabur.com/workshops-and-oer/>

La experiencia general en el Congreso Claroscuros fue muy positiva y enriquecedora como ponente y la respuesta de la audiencia entusiasta y cálida. Un placer poder participar en ella.

Florencia, 29 de mayo de 2024.



12. Entre la memoria y el imaginario: Un breve análisis de *Cantos Insumisos* y su representación de la dictadura argentina

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

El jueves 14 de diciembre de 9 a 11 horas, el Espacio Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga fue el escenario de una notable proyección cinematográfica promovida por el proyecto Claroscuros: el documental "Cantos Insumisos". Dirigido por Alejo Moguillansky y producido por Philippa Page, de la Universidad de Newcastle, y Cecilia Sosa, de la Universidad de Nottingham, como parte del proyecto de investigación "Screening Violence" de la Universidad de Newcastle, esta obra destaca por su inmersión en los imaginarios sociales y culturales de la dictadura argentina (1976-1983). Ambas profesoras componen una pareja de investigación y suelen redactar sus trabajos a cuatro manos, ambas han formado parte como mentoras, como Nick Morgan, del proyecto Claroscuros desde los primeros meses de su génesis, concretamente desde octubre de 2022, durante la estancia de investigación en Newcastle de la investigadora responsable de Claroscuros, Deborah González. En el momento de la proyección del documental en la Universidad de Málaga, éste solo había sido exhibido una sola vez dos semanas antes, a principios del mes de diciembre de 2023, en su estreno en primicia en Newcastle, como parte de la Memory Studies Conference anual en su séptima edición que lleva a cabo la MSA (Memory Studies Association)¹²⁸.

Sobre la intrahistoria de este documental, las investigadoras cuentan que pudieron negociar con Moguillansky un precio especial que pudiesen asumir con su parte del presupuesto del proyecto de investigación, muy por debajo de su caché artístico, gracias a la generosidad del realizador y su interés por el proyecto. Además de la exhibición en primicia en España del documental con motivo del laboratorio Claroscuros sobre artes del audiovisual “Cine y Caleidoscopía”, Philippa y Cecilia presentaron una interesantísima propuesta para el laboratorio en la que realizarían un experimento que consistía en proyectar un film de Pedro Almodóvar frente al público (estudiantes, investigadores y artistas) que aglutinaría el proyecto

¹²⁸ Memory Studies Association 7th Annual Conference, Newcastle University: Communities & Change. Disponible en: <https://msa2023newcastle.dryfta.com/>

Claroscuros para la ocasión. En dicha misma sesión, tras la proyección del film español, estas investigadoras expertas en recepción filmográfica y memoria histórica, recabarían datos sobre el proceso de memoria histórica sobre la guerra civil española. Desafortunadamente, por cuestiones de salud de una de las investigadoras, la pareja no pudo asistir al encuentro, motivo por el que Nick Morgan se hizo cargo de la muestra de *Cantos insumisos*.

El representante del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, Jesús Bonill ha presidido la mesa de discusión que se presentó como un espacio académico relevante, donde se abordaron las complejidades históricas y culturales representadas en el documental. El prof. Nick Morgan, de la Universidad de Newcastle, con su presencia aportó un enfoque internacional al análisis de la película, destacando su contribución al estudio transnacional de los imaginarios de posconflicto. En su abanico de conocimientos destaca su enfoque etnográfico y el análisis del discurso. Es un investigador que lidera el Centro de Estudios sobre América Latina y el Caribe en la Universidad de Newcastle, Reino Unido. El análisis del nacionalismo en Colombia ha sido el enfoque que más ha prevalecido en su distinguida labor académica junto a las narconovelas y la participación ciudadana. Su interés por la exploración urbana y la comprensión de las complejidades socioculturales de América Latina se pudo poner en acto durante su docencia en la Universidad de los Andes en Bogotá. Su esfuerzo investigador ha integrado el trabajo documental con la investigación de los imaginarios del conflicto, considerándolos una herramienta vital para capturar las realidades de las comunidades latinoamericanas.

El documental “Cantos Insumisos” es una atenta inmersión dentro de los imaginarios sociales y culturales que rodearon la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983)¹²⁹ en la cual el espectador queda sumergido. No se limita a llevar a cabo una narración de los eventos de manera tradicional, sino que su arquitectura creativa logra capturar la complejidad de estos imaginarios a través de una elaborada superposición de capas, ciclos y fragmentos que devuelven el sentido más íntimo de los cantos. En este escrupuloso entramado, toman formas los ectoplasmas que vuelven de forma impertinente del pasado como: la violencia, los afectos y las nuevas formas de afiliación, proporcionando así una clave de lectura armónica que nos coge por las manos y nos lleva a conseguir una comprensión más profunda y matizada de la experiencia histórica durante la dictadura argentina. Además, en esta aguda narración el director del documental incorpora una innovadora técnica de sobreposición de imágenes y juegos cromáticos, particularmente con el azul cobalto, que contribuyen a la creación de una atmósfera visualmente rica y evocadora.

Estos fragmentos de experiencia, que evocan la visión de Benjamin sobre la intersección entre el sueño y la realidad, añaden una dimensión onírica y subjetiva

¹²⁹ Véase a este propósito el interesante artículo «Argentina, el abismo permanente». *Nueva Sociedad*, No 308, noviembre-diciembre de 2023. Disponible en: <https://www.nuso.org/revista/308/argentina-el-abismo-permanente/>

al relato, profundizando aún más en la complejidad de los imaginarios representados. Destaca especialmente la activación feminista y su entrelazamiento con los imaginarios de la violencia dictatorial, ofreciendo una visión multifacética de ese período turbulento de la historia argentina. Desde su papel como hijas, madres, alumnas o simplemente mujeres; todas ellas brindan su punto de vista desde su propia perspectiva. Entre las figuras destacadas que participan en el documental se encuentran Alejandra Naftal, museóloga y ex directora del Museo Sitio de Memoria ESMA; Liliana Furió, documentalista y co-fundadora de "Historias Desobedientes" y "Asamblea Desobediente"; Julie August, diseñadora gráfica y curadora alemana; y Mariana Dopazo, psicoanalista y ex hija de Miguel Etchecolatz uno de los militares de la cúpula de la dictadura de Videla. Cada una de estas voces aporta una perspectiva única y profundamente personal sobre los eventos y las experiencias vividas durante aquellos años de represión y resistencia.

Es esencial subrayar que, conforme se apuntó en la introducción, "Cantos Insumisos" se sitúa dentro del marco del proyecto de investigación *AHRC Screening Violence. A Transnational Study of the Local Imaginaries of Post-Conflict*¹³⁰, bajo el auspicio de la Universidad de Newcastle en el Reino Unido. La finalidad del proyecto abarca el análisis de los imaginarios de la violencia surgidos en diversos países tras períodos de conflicto, envolviendo diferentes países desde Indonesia hasta Argentina. Desde esta perspectiva, la película se convierte en una pieza fundamental y se configura como herramienta para la comprensión y reflexión sobre los procesos de posconflicto en distintos ámbitos culturales y geográficos, ofreciendo una perspectiva erudita y exhaustiva sobre los laberinticos significante inherentes a estas vivencias históricas.

Alejo Moguillansky, bajo cuya dirección se desarrolla el documental, trasciende la mera exposición de hechos históricos construyendo una estructura narrativa paralela que acompaña el entramado central. No es solo una secuencia narrativa de eventos, sino que consigue capturar la fluidez de los imaginarios a través de una sucesión de fotogramas o mejor dicho a través de cantos bien articulados que revelan los oscuros entramados de violencia, afectos y nuevas formas de filiación que caracterizaron aquel período. Este enfoque cinematográfico deja sin respiro, pero sin ahogarte, pertenece al ámbito del cine independiente, pero también representa una forma de resiliencia cultural y una herramienta para preservar la memoria histórica.

La película hace hincapié en la importancia de lugares simbólicos como la Plaza de Mayo, los cuales representan la memoria colectiva según el concepto de "lieux de mémoire" de Pierre Nora. Estos lugares engloban archivos, monumentos y eventos conmemorativos que reflejan la identidad de una sociedad. Una de las intenciones del director era devolver la palabra a aquellos que sufrieron la dictadura en cada simple acto de la vida cotidiana. Se observa cómo la historia, a pesar de su intento

¹³⁰ Traducción: Proyecciones de la violencia. Un estudio transnacional sobre los imaginarios locales del posconflicto.

por ser precisa e imparcial al documentar los eventos que moldean la vida de un país, comunidad o ciudad, tiende a seleccionar y diferenciar, excluyendo ciertos puntos de vista. La parcialidad de la historia se refleja predominantemente dentro de la perspectiva de la parte dominante de la sociedad la cual redacta los libros de historia (Halbwachs, 2004), seleccionando y construyendo los acontecimientos históricos según la necesidad de construcción de una narración involucrada, y transmitiendo modelos culturales que se ajustan a su ideología. Además, la película muestra cómo las generaciones jóvenes se comprometen con la memoria histórica y la lucha por la justicia, junto con sus padres. La proyección de "Cantos Insumisos" brindó una oportunidad significativa para explorar el pasado reciente de Argentina y sus efectos en el contexto actual. Por medio de un profundo análisis crítico del documental en un entorno académico que a su vez ha querido mantener tonos informales para conservar un cierto nivel de fluidez expresiva, se resaltó lo fundamental del cine como una poderosa herramienta de resiliencia que ayuda a comprender y comunicar la complejidad de las experiencias humanas en períodos de conflicto y represión.

En mi papel como moderador del evento, me encargué de facilitar un diálogo enriquecedor entre los participantes y los expertos presentes, así como fomentar el debate que tuvo lugar después de la proyección, la cual tuvo como referente principal al profesor Morgan, uno de los responsables del proyecto que produjo el documental. Las observaciones y el debate que se suscitaron en presencia de este especialista han girado en torno a la transición hacia una reconciliación entre las dos partes del país, la impunidad de los perpetradores de las barbaries durante la dictadura y la voluntad de evitar que la mayoría de Argentina caiga en el olvido, subrayando la necesidad de indagar sobre el imaginario de una determinada comunidad en relación con la dictadura y la participación en las manifestaciones para ser testigos activos, veraces y auténticos, no cristalizados ni institucionales. Asimismo, el documental destaca el sonido de la guitarra, una cuerda que vibra como el alma de quienes rememoran, de los manifestantes y testigos, e incluso de las jóvenes generaciones. Se hace mención a la escalera y las escaleras que descienden al abismo de las torturas, al límite de la conciencia humana, evocando fragmentos de la experiencia que evocaban las reflexiones de Benjamin. Este aspecto resalta la relevancia de los elementos culturales en la comprensión y transmisión histórica, así como en la forja de una narrativa colectiva que trascienda las limitaciones temporales y espaciales.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Traducción de R. Vernengo. Barcelona: Planeta Agostini, pp.189-211, 1986.
BENJAMIN, W. «Borradores sobre novela y narración». *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.

HALBWACHS. Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sachos-Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

NORA, Pierre. « Mémoire collective ». En Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel, *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, pp. 398-401, 1978.



Fotograma de la cinta (malograda y perdida) de la sesión de visionado colectivo del documental *Cantos insumisos*, dirigido por Alejo Moguillansky, y cedido al proyecto Claroscuros para su estreno en España por cortesía de las investigadoras Philippa Page y Cecilia Sosa. De izquierda a derecha, Cristian Troisi, Nick Morgan y Jesús Bonill.

13. Memorias de la Transición: narcos, polis y Netflix

Francisca López
Bates College
flopez@bates.edu

Sumario

Introducción

1. La Transición que nos cuentan: La ficción de la verdad / la verdad de la ficción
2. Entre la verdad histórica y las leyes del mercado
3. Bibliografía

Introducción

En enero de 2019, *El País* publicaba en su sección cultural un artículo titulado “La ficción española sobre el narco despegue”. Su autor Juan Carlos Galindo, constataba el considerable número de libros y series de televisión sobre la cuestión aparecidos en los últimos años y especulaba sobre las razones posibles de este despegue. Enfatizaba las interconexiones entre narrativas textuales y televisuales, y el hecho de que la mayoría de estas historias están ancladas en la realidad. Citaba a Manuel Rivas (autor de la novela corta, *Vivir sin permiso*) y a Nacho Carretero (autor del ensayo de investigación periodística, *Fariña*), que notaban a su vez, la falta de atención prestada con anterioridad a este tema en la ficción y coincidían en que estas historias deben contarse porque son parte integral de la historia de España. Por su parte, expertos como el guionista Aitor Gabilondo y la estudiosa de televisión Concepción Cascajosa, comentaban la coincidencia de esta temática con un nuevo interés de las cadenas españolas en tratar particularidades locales y filmar fuera de Madrid, lo cual aporta según ellos “autenticidad” al producto final.

Ciertamente, las cuatro series con este tema que se hacen en España entre 2018 y 2019 (*Fariña*¹³¹, *Vivir sin permiso*¹³², *Hache*¹³³ y *Brigada Costa del Sol*¹³⁴) validan estas observaciones. Todas están filmadas fuera de Madrid e incorporan en diferentes medidas particularidades lingüísticas, sociales y culturales de la zona en la que se desarrolla la acción en cada una de ellas. Todas, salvo *Vivir sin permiso*, que es una adaptación de la novela de Manuel Rivas del mismo título, constatan en los créditos de cada episodio estar basadas en hechos reales e incorporan acontecimientos y personajes relacionados con el narcotráfico. De acuerdo con la recomendación de Rivas y Carretero –que estas historias “deben contarse” porque son “parte integral de la historia de España”– todas dialogan con el discurso político-cultural de la memoria histórica. Y, aunque esto no se enfatiza en el artículo al que me vengo refiriendo, todas se relacionan directamente con Netflix.

En este trabajo, me propongo demostrar que el “despegue” del tema narco en la ficción televisiva española de 2018-2019 se relaciona con una tendencia transnacional impulsada por Netflix, (tal vez) más que con un interés genuino en narrar episodios desatendidos de “nuestra historia” nacional. Para ello me centro en el análisis de dos de las series mencionadas arriba, *Brigada Costa del Sol* y *Fariña*, que conectan específicamente con el interés especial que en la década pasada se prestó a revisar la memoria de la Transición.

Tanto *Brigada* como *Fariña* presentan muchas de las características señaladas por Galindo en su artículo. Ambas se desarrollan en torno a acontecimientos históricos –ocurridos, en este caso, a finales de 1970 (*Brigada*) o en la década de 1980 (*Fariña*)– e incluyen observaciones sobre el ambiente político, económico y social del momento. Y ambas reconocen su deuda con documentos a los que les confiere legitimidad bien la investigación periodística (caso de *Fariña*, que se basa en el ensayo del mismo título de Nacho Carretero), o bien la autoridad que se le supone al testigo (caso de *Brigada*, que se inspira en los testimonios de los que formaron parte de la brigada histórica, recogidos en el documental de Antonio Moreno para Canal Sur, *Los que caminan solos*¹³⁵). E incluso desde el punto de vista formal, se usan en ambas estrategias similares, tales como la narración en off característica del género documental y referencias abundantes a los medios de comunicación y la cultura popular coetáneos a los hechos narrados.

¹³¹ Producción de Bambú Producciones para Atresmedia. Una temporada (2018) de diez episodios. Dirigida por Carlos Sedes y Jorge Torregrossa.

¹³² Coproducida por Alea Media y Mediaset para Telecinco. Dos temporadas (2018 y 2020), de trece y diez episodios respectivamente. Guión de Aitor Gabilondo y Manuel Rivas.

¹³³ Drama creado por Verónica Fernández y producido por Weekend Studios para Netflix. Consta de dos temporadas (2019 y 2021) de ocho y seis episodios respectivamente.

¹³⁴ Producida por Warner Bros. International Production España para Mediaset. Una temporada de trece capítulos (2019). Creada por Pablo Barrera, Juanjo García y Fernando Bassi.

¹³⁵ La deuda con este documental se reconoce también desde dentro de la ficción por boca de Bruno, el protagonista, que afirma: “Ahora somos los que caminan solos”.

1. La Transición que nos cuentan: La ficción de la verdad / la verdad de la ficción

Fariña narra la transición del contrabando de tabaco al tráfico de cocaína en la Galicia de la década 1980, usando como marco narrativo la Operación Nécora, un operativo liderado por Baltasar Garzón que se llevó a cabo entre 1989 y 1990. Para ello, hilera limpiamente realidad y ficción, oscureciendo la línea de separación entre ambas. Especialmente relevantes en este sentido son las dos secuencias de la redada policial con las que se abre el episodio primero y se cierra el noveno.

En la primera (5 minutos y 21 segundos), una proyección de imágenes de archivo sobre pantalla en negro se expande poco a poco hasta ocupar la pantalla completa. Estas imágenes incluyen alijos de drogas, guardias civiles realizando detenciones de madrugada, los juicios de la Operación Nécora y manifestaciones de *Érguete* (asociación de mujeres gallegas contra la droga, fundada en 1986). A la vez, un narrador en off reminiscente de los documentales y noticiarios de principios de los 80, resume la trama mientras las imágenes de los protagonistas históricos empiezan a mezclarse con las de los actores que hacen su papel. Sendas inscripciones consecutivas señalan que la serie se basa en el libro de Carretero y que la acción se sitúa en la “Audencia Nacional de Madrid, 1990”. Salto a la ficción. Una toma de medio plano muestra al Garzón ficticio (Miquel Fernández) de espaldas mirando su tablón de trabajo, y un acercamiento de la cámara enfoca un recorte de *El País* con la foto de Javier Rey como Sito Miñanco. Tomas sucesivas alternan imágenes de Galicia y Madrid: redada policial en la Rías Baixas, una mano anónima que va quitando del tablón de trabajo las fotos de los que van siendo detenidos, la llegada de Garzón a la región y la casa de Miñanco con un enorme retrato suyo que muestra cierto parecido entre éste y Pablo Escobar. Tras los créditos, una nueva inscripción sitúa el comienzo de la historia en “1981: Nueve años antes”.

En la secuencia paralela al final del capítulo nueve (de cuatro minutos y medio), la voz en off es sustituida por inscripciones que informan del futuro de los personajes principales, otra estrategia del género documental. Estas inscripciones aparecen sobre una pantalla dividida que muestra al personaje histórico en una mitad y al actor que hace su papel en la otra. Cuando empiezan a rodar los créditos, la pantalla en negro alterna con metraje real de noticias en televisión coetáneas al tiempo de producción, como el arresto de Sito Miñanco en 2017 o el secuestro del ensayo de Carretero en 2018. Una última inscripción informa que todas las citas de *El País* son ficticias y que algunas escenas y personajes han sido “dramatizados”. Más allá de estas dos secuencias que enmarcan la historia, la mezcla de lo real y lo ficticio está presente a lo largo de la serie, con citas directas de periódicos, radio y televisión en todos los episodios menos el segundo. Estas estrategias formales confieren a ratos una cualidad casi documental que oscurece las diferencias entre realidad y ficción, a pesar de su cinematografía, típica de las narcoseries contemporáneas.

Tal oscurecimiento de la línea que separa ficción y verdad histórica tiene consecuencias importantes. La más obvia es que invita a aceptarlo todo como verdadero, incluyendo lo que es en realidad ficticio. Es decir, crea una ficción de verdad. Una “verdad” que, en *Fariña*, reproduce las ideas más comúnmente aceptadas sobre la Transición. Se trata de la narración triunfalista y oficial, de acuerdo con la cual, en la década de 1980 se fortaleció la democracia, se consolidaron las instituciones del estado de derecho, se plantaron las bases para la integración en Europa¹³⁶ y creció la economía.

De particular importancia en este sentido es la decisión de subrayar la relevancia de la Operación Nécora al usarla como marco narrativo. Este acontecimiento histórico es valorado por el narrador como “la respuesta decisiva” y “sin precedentes” del Estado a la actividad criminal y como “un antes y un después de la lucha contra la droga en España” (e. 1). Irónicamente, la Operación Nécora no fue el éxito que tales palabras sugieren. Algunos de los traficantes más notorios (como Sito) no fueron detenidos; de entre los que sí lo fueron, muchos quedaron libres porque la policía no logró reunir pruebas suficientes contra ellos; y tal vez lo más importante, el negocio de la cocaína continúa gozando de buena salud.

Por otra parte, el enfoque en la Operación Nécora, además de celebrar la labor del Estado español en su persecución de la actividad criminal, asocia a los gobiernos locales y autonómico –así como a la mayoría de los gallegos– con negocios ilegales, corrupción o, en el mejor de los casos, con prácticas paternalistas propias de la dictadura de Franco (Terito)¹³⁷. Es en este sentido relevante la presencia de Érguete en Madrid en el último episodio (en apoyo de la Fiscalía y de Baltasar Garzón) porque connota simbólicamente la función “maternal” (protectora) del estado-nación, especialmente en su contraste con otras escenas a lo largo de la serie que muestran la incapacidad (o simple falta de voluntad) para proteger a las madres por parte de las autoridades locales.

Brigada Costa del Sol cuenta la historia de la formación del Grupo Especial de Estupefacientes Costa del Sol, el primero en España en operar fuera de Madrid. Como señalaba antes, comparte con *Fariña* un narrador en off que introduce y cierra todos los episodios. Comparte también el uso de imágenes de archivo y multitud de referencias a personajes históricos, a la situación política y a la cultura popular de su momento de producción. Pero, al contrario que *Fariña*, *Brigada* enfatiza en todo momento su carácter ficticio y la subjetividad de su narrador, Bruno López (Hugo Silva). En contraste con el carácter histórico de los hechos que enmarcan la acción en *Fariña*, el marco narrativo en *Brigada* lo provee una experiencia ficticia: las aproximadamente 12 horas en las que, tras recibir un tiro en

¹³⁶ Cuando el Juez Beigbeder intenta convencer al ministro de Justicia de la importancia de criminalizar el contrabando de tabaco, razona: “La ley tendrá que cambiar tarde o temprano si queremos entrar en la Comunidad Económica Europea” (e. 3).

¹³⁷ Del mismo modo que *Narcos* celebra la victoria de la FDA (Drug Administration Agency) de EEUU contra el Cartel de Medellín y la corrupción de la policía local en Colombia, *Fariña* celebra la victoria del estado-nación sobre la actividad criminal consentida y apoyada por los gobiernos locales.

el estómago, el protagonista se debate entre la vida y la muerte. Y al contrario de la voz desencarnada y supuestamente objetiva del narrador en *Fariña*, la de Bruno es en los primeros once episodios la de un cuerpo herido inmerso en la evaluación de su propia verdad individual (de la que no está particularmente orgulloso).

En la secuencia que introduce la serie, de aproximadamente dos minutos, Bruno ofrece su visión personal del Torremolinos de noviembre de 1977. Tras las primeras tomas que muestran al personaje recién herido, empiezan a aparecer imágenes de archivo con bordes en negro que sugieren su emisión en un televisor. Estas incluyen una señal antigua de bienvenida a Torremolinos, pescadores trabajando, playas y biquinis, rascacielos, discotecas, turistas bajando de un avión, partes de las campañas de UCD y PSOE, y a Felipe González y Adolfo Suárez votando en las elecciones del 15 de junio de 1977¹³⁸. A mitad de la secuencia, la voz en off advierte de las diferencias entre realidad y representación –“Pero apaga la tele y sal a la calle”– y las imágenes de archivo son sustituidas por las de la ficción¹³⁹, en las que se superponen la Carihuela –con jóvenes que trapichean y huyen de la Guardia Civil– y Torremolinos, donde otros jóvenes consumen libremente en calles y discotecas. Y un nuevo comentario del narrador sobre la creación de la brigada da pie a la introducción de nuevas imágenes de archivo, que consisten ahora en recortes de periódico con fotos de alijos de hachís y armas requisados por la policía junto a otras de traficantes detenidos. Otro corte nos devuelve al personaje narrador herido en el suelo. Aparece la cabecera, ruedan los créditos y una inscripción sitúa el principio de la historia en “Junio de 1977. Seis meses antes”.

Más allá de esta secuencia introductoria y de una esquemática trama secundaria sobre conspiraciones contra la democracia naciente, las referencias a la realidad histórica son frecuentes pero casuales. Hay menciones de Franco, la ETA (Euskadi Ta Askatasuna), el GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre) y de manifestaciones por la derogación de una ley o por la futura aprobación de otra¹⁴⁰. Estas referencias comparten espacio con otras igualmente casuales a la cultura popular de la época, que incluyen el partido de clasificación para el mundial Argentina '78 entre España y Yugoslavia (e. 10), grupos musicales y cantantes como

¹³⁸ Tales imágenes se acompañan de la siguiente narración: “No me extraña que esto le guste tanto a la gente. Cómo ha cambiado todo. Cuando yo era niño, Torremolinos era un pueblito a las afueras de Málaga. Ahora sigue siendo chico, pero todo es distinto. Rascacielos, discotecas, estrellas de Hollywood, jipis, mariquitas... todo es nuevo, como en el resto del país. Ahora somos una democracia. Lo que viene siendo elegir entre un guaperas castizo y un guaperas andaluz. Pero apaga la tele y sal a la calle”.

¹³⁹ Estas se acompañan con la siguiente narración: “Verás que este país sigue siendo el mismo. Trileros, burlangas, mochuelos. Todos buscándose la vida como pueden. Los de abajo lo pasan muy mal. Y los de arriba lo pasan muy pero que muy bien. Así que imaginarse lo que quieren los de abajo. Soy policía y puedo asegurar que por aquí corre la misma mierda que antes con el Generalísimo. Bueno la misma mierda no. Ahora hay algo que nadie conocía, el tráfico de drogas”.

¹⁴⁰ En los dos primeros episodios, que llevan la acción a junio de 1977, aparecen varias veces carteles de la campaña electoral en las calles (todos de UCD, PSOE, menos uno, de Alianza Popular). Hay también un par de referencias al 18 de julio (e. 3), a una huelga feminista para despenalizar el adulterio y a la devaluación de la peseta (e. 4), a la ley de peligrosidad social (e. 8), a la ETA y el GRAPO (e. 8 y 11), y a la futura ley de legalización del divorcio (e. 13).

los Bee Gees y Demis Roussos (e. 7) y la película *El Padrino II* (1974, e. 13). Pero sobre todo destacan las referencias a series policíacas de EEUU como *Starsky y Hutch* (1975-1979, e. 4), *Los hombres de Harrelson* (S.W.A.T., 1975, e. 6), *Colombo* (1968-1978, e. 8) y *Sandokán* (1976, e. 8). De hecho, tanto la cabecera como la filmografía y el tratamiento de las imágenes recuerdan a las de algunas de esas series, especialmente a *Starsky y Hutch*, con la que comparte también ciertos aspectos de la caracterización de los personajes principales. Es decir, *Brigada*, a pesar de las referencias históricas, afirma constantemente su carácter de ficción televisiva a través del tipo de narrador y de sus paralelismos formales con las series estadounidenses de los años 1970.

La verdad de *Brigada* es la que puede deducirse del telón de fondo sobre el que se inscribe la ficción. Y esa verdad cuenta una Transición bastante más problemática que la que vemos en *Fariña*. Desde el punto de vista económico, lo primero que se nota ya en la escena que introduce la serie es la continuidad con el régimen anterior. Las imágenes del Torremolinos de los rascacielos, las discotecas y el turismo extranjero, superpuestas a las de la picaresca local e hiper presencia de la Guardia Civil en la Carihuela, llaman la atención al desarrollo desigual generado por la política económica del tardofranquismo. Y la voz en off del narrador constata su persistencia:

Ahora somos una democracia. Lo que viene siendo elegir entre un guaperas castizo y un guaperas andaluz. Pero apaga la tele y sal a la calle. Verás que este país sigue siendo el mismo. Trileros, burlangas, mochuelos. Todos buscándose la vida como pueden. Los de abajo lo pasan muy mal. Y los de arriba lo pasan muy pero que muy bien. Así que imaginarse lo que quieren los de abajo. Soy policía y puedo asegurar que por aquí corre la misma mierda que antes con el Generalísimo.

Más allá de los comentarios sobre la economía, que incluyen también una referencia a la devaluación de la peseta (e. 4), una trama secundaria recuerda “el ruido de sables” que terminaría en el golpe militar del 23-F en 1981. Y las referencias a la ETA (e. 8) y el GRAPO (e. 11) traen a la memoria de quienes vivieron el momento la violencia resultante de ideas opuestas y, en algunos casos, irreconciliables sobre lo que debía ser la organización política del nuevo Estado.

2. Entre la verdad histórica y las leyes del mercado

Obviamente, las diferencias entre la “historia” de la Transición que cuenta una y otra serie se relacionan directamente con el periodo de tiempo específico en el que se sitúa la acción en cada caso. Las incertidumbres de finales de los 1970 dan paso a las certezas triunfalistas de principios de los 1990 y, en ese sentido, tanto *Brigada* como *Fariña* reflejan cierta verdad histórica. Pero también es cierto que la verdad histórica no parece ser lo más importante ni para una ni para otra, a pesar de las distintas estrategias formales que apuntan a lo contrario.

Y es que a la hora de entender el despegue de las series sobre narcotráfico en España en 2018-2019 es importante tener en cuenta el efecto Netflix. La plataforma estrena *Narcos*, su primera narcoserie de producción propia, en 2015. El éxito es tal y tan inmediato que le siguen dos temporadas más en 2016 y 2017, seguidas a su vez por la derivada *Narcos: Mexico* con otras tres temporadas (2018-2020). Por otra parte, está el fenómeno global que deviene *La casa de papel* después de que Netflix comprara los derechos de distribución en 2017 y produjera dos nuevas temporadas. Y por si esto no fuera bastante, tanto *Narcos* como *La casa de papel* logran además el reconocimiento de la crítica con premios de gran prestigio, como el *British Academy Television Award for Best International Programme (Narcos)* y el *International Emmy for Best Drama Series (La casa de papel)*.

Sin duda, Netflix estaba ya en el radar de los creadores y productores de ficción televisiva en España para el momento en que la compañía estableció su primera sede de producción europea en Madrid en 2019. Y no parece aventurado pensar que el potencial comercial del mercado hispanohablante estuviera también en el radar de Netflix. De hecho, la noticia de prensa sobre la apertura de esta sede señala que la corporación “está invirtiendo significativamente” en productos españoles¹⁴¹. Esta inversión servía además, aunque esto no se menciona en la noticia de prensa, para cumplir con una de las obligaciones legales que conllevaba el establecimiento de tal sede: acatar la Ley General de Comunicación Audiovisual, de acuerdo con la cual el 30% de su catálogo debe ser producción europea y la mitad de ese 30% tiene que estar en una de las cuatro lenguas oficiales del Estado español (Wayne y Castro 7).

Esta feliz confluencia de circunstancias explica, tanto como el interés en la memoria histórica, el “despegue” de las narcoseries en España. Para los profesionales españoles, el acceso a un canal de distribución global para su trabajo y la promesa de la corporación de ofrecer “nuevas oportunidades para el increíble talento creativo en España” (“Netflix Establishes Its First European Production Hub in Madrid”) son lógicamente tentadoras. Y Netflix apoya los proyectos sobre narcotráfico, especialmente tras el éxito apabullante de *Narcos*. No es por casualidad que las cuatro series españolas de 2018 y 2019 con esta temática fueron producidas total o parcialmente por Netflix y son parte de su catálogo.



¹⁴¹ Cita completa: “Netflix recently announced an overall deal with Álex Pina, the creator of the worldwide phenomenon *La Casa de Papel (Money Heist)*, the most watched non-English language show on Netflix. Netflix is also investing significantly in licensed and co-produced titles created by Spanish broadcasters and producers. This includes a recent agreement for first-option access to drama series from Atresmedia, with *Fariña* and *La Catedral del Mar* among the upcoming titles launching on Netflix globally.” (“Netflix Establishes Its First European Production Hub in Madrid”).

3. Bibliografía

- CABRERA LOBATO, José. *Vivencias de un policía: Tráfico de drogas en la Costa del Sol, 1976-1992*, Málaga, Grupo editorial 33, 2009.
- CALVO, Kerman y ÁLVAREZ, Iago. «Limitaciones y exclusiones en la limitación de la indignación: Del 15-M a Podemos», *Revista Española de Sociología*, 24, 2015, pp. 115-122.
- CARRETERO, Nacho. *Fariña*, Madrid, Libros del K. O., 2018 (decimoquinta edición).
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Donato. «La crisis económica española: Una gran operación especulativa con graves consecuencias», *Estudios internacionales (Santiago en línea)*, 48 (183), 2016, pp. 119-151, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07193769201600100005&lng=es&nrm=iso.
- GALINDO, Juan Carlos. «La ficción española sobre el narco despegó», *elpais.com*, 8/01/2019, https://elpais.com/cultura/2018/12/14/actualidad/1544781089_566529.html.
- «“Narcos gallegos”, con Nacho Carretero, autor de *Fariña*», YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=d5RMJW9fszk>.
- «Netflix Establishes Its First European Production Hub in Madrid», *about.netflix.com*, <https://about.netflix.com/en/news/netflix-establishes-its-first-european-production-hub-in-madrid>.
- PASTOR VERDÚ, Jaime. «El Movimiento 15-M. Un nuevo actor sociopolítico frente a la “dictadura de los mercados”», *Sociedad y Utopía. Revista de ciencias sociales*, 38, 2011, pp. 109-124.
- SANTOS, Danilo, VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa y URGELLES, Ingrid. «Introducción: Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental», *Mitologías hoy*, 14, 2016, pp. 9-23.
- SOLÀ GIMFERRER, Pere. «Ella es quien corta el bacalao en Netflix y decide las series que veremos (y las que no)», *lavanguardia.com*, 7/12/2019, <https://www.lavanguardia.com/series/netflix/20191207/472081836691/ver-onicafernandez-netflix-directora-de-contenidos-hache.html>.
- PASCUAL, Francisco. «Una jueza ordena el secuestro del libro *Fariña* sobre el narcotráfico gallego», *elmundo.es*, 2/21/2018, <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/02/20/5a8c8629e5fdeaba238b466d.html>.
- WAYNE, Michael y CASTRO, Deborah. «SVOD Global Expansion in Cross-National Comparative Perspective: Netflix in Israel and Spain», *Television & New Media*, 2020, pp. 1-18.

14. Desfases ochenteros, pop y cambio social. Propuesta abierta para el estudio de una «movida» local

Francisco Luis Aguilar Díaz
Universidad de Almería
francisaguilar@gmail.com

Sumario

Introducción

1. Estudios en torno a la Movida Madrileña. Punto de partida
2. Acerca del estudio de las movidas periféricas
 - a. Algunos ejemplos comentados
 - b. Algunas particularidades de este ámbito de estudio
3. A modo de balance
4. Referencias bibliográficas

Introducción

El objeto principal de este capítulo es el movimiento contracultural conocido como «La Movida», y en la apertura cultural experimentada por España en la última etapa de la transición a la democracia. Partiendo de investigaciones desarrolladas en torno a este movimiento en perspectiva local, tomando como referencia la ciudad de Almería, abordaremos un relato abreviado de fenómenos estudiados, y un acercamiento a planteamientos metodológicos y líneas de trabajo desarrolladas, fijando también la atención en estudios existentes en este campo, tanto en perspectiva general como desde la óptica de los estudios locales.

El presente texto centra su atención en el movimiento contracultural conocido como «La Movida», surgido en España a finales de los años setenta del siglo XX, de la mano de la apertura democrática experimentada por el país, y la llegada de referentes renovadores internacionales, como el punk y la *new wave*, entre otros, a los ambientes culturales urbanos. En un principio circunscrita a Madrid, y más

tarde extendida a numerosas ciudades españolas, esta corriente proponía una expresión de la creación y la socialización más centrada en lo lúdico, la provocación y una cierta superficialidad estética, que en la reivindicación explícita o la idea de trascendencia, más característicos del periodo inmediatamente anterior de la Transición.

Empezando por acercarnos conceptualmente este movimiento, recuperamos la visión de Héctor Fouce (2002, p. 26), que parte de la negación de unos límites estrictos en cuanto a lo que es o no «movida» para proponer algunos rasgos identificables, y el relato de unas circunstancias que, en un principio aisladas, y más tarde conectadas, puede ofrecernos algo de claridad acerca de la naturaleza y el recorrido de estos fenómenos. Fouce destaca, respecto a esta nueva generación, un estado general de cambio ideológico en estructuras culturales y público, unido al rechazo a la militancia política entendida bajo la óptica «progre», un cierto descreimiento respecto a las utopías y un impulso hedonista que anima a vivir el presente, así como a «experimentar la libertad recién conquistada». Ello implica procesos de cuestionamiento de la moralidad heredada, rechazo a las imposiciones tradicionales en cuanto a costumbres, comportamiento y vida sexual, una «nueva memorización de la cultura», y la resignificación de códigos y valores expresivos bajo la influencia de la Cultura Pop, «lenguajes, formas de vestir y de expresión, códigos visuales y musicales (...), van a ser desarrollados de otra manera».

Entra en juego también el contexto político de un país que se encuentra consolidando su proceso democratizador y reconfigurando sus espacios de convivencia a nivel normativo, integrando un modelo socialdemócrata y recibiendo la influencia de otros países más avanzados. En esta línea, cabe destacar el caso del Ministerio de Cultura francés, y la figura singular de su responsable del momento, Jack Lang (ministro entre 1981 y 1986 y entre 1988 y 1993), con un modelo de integración y gestión participativa, que constituiría para sus homólogos en España una referencia de «atracción que se convirtió en imitación» (Quaggio, 2014, p.189).

El entorno de efervescencia y ebullición de la Movida toma forma en Madrid y se replica por numerosas ciudades españolas, a la vez que su naturaleza evoluciona desde un planteamiento marginal a una proyección mucho más ambiciosa, conectando rápidamente con sectores de la intelectualidad y el arte, y una cierta conciencia individualista de la modernidad, que es también la que solemos identificar con la «postmodernidad», introduciendo color, exceso e histrionismo a la expresión creativa de su tiempo. Jóvenes artistas, músicos, ilustradores, editores de fanzines, responsables de espacios expositivos emergentes, etc., constituyen algunos los principales focos de acción cultural en el Madrid de finales de los setenta, adoptan unas formas novedosas de crear, relacionarse y disfrutar de su tiempo libre y ejercen una suerte de «intermediación pasiva» (Sánchez Sánchez,

2001)¹⁴², dando visibilidad y contribuyendo a normalizar visiones disruptivas del consumo cultural, y «ensanchando los segmentos de las minorías intelectuales» (Cabrera y Petri, 2010, p. 9). Su influencia no solo contribuiría a la renovación de las industrias culturales, el ocio nocturno urbano y la cuestión artística, sino que también actuaría como un poderoso motor de cambio de mentalidades e imaginario social respecto a modos de vida y prácticas de socialización.

Iría también, desde sus inicios, generando sus propias redes productivas y de comunicación, sellos discográficos independientes, nuevas salas de conciertos alternativas, galerías y espacios de performance, etc. Cómics, música de inspiración punk y *new wave*, fanzines, performance, la reinterpretación de referentes, el collage, el reciclaje de materiales, la cultura de la colaboración, la ocupación de la calle y los bares, o la utilización del propio cuerpo como laboratorio de experimentos constituirían efectivos vehículos expresivos a través de los que canalizar la influencia de nuevos referentes e ir configurando una forma novedosa de comunicar y socializar, aprovechando también un entorno tecnológico que hacía, respecto a etapas anteriores, más sencillo y accesible crear, consumir y difundir ideas y contenidos artísticos y culturales.

En las siguientes líneas plantearemos un acercamiento a la literatura existente en torno a la Movida Madrileña, así como acerca de escenas o «movidas» locales de ciudades españolas, un espacio temático que en los últimos años se viene activando, principalmente a través de estudios divulgativos. Mencionaremos algunos proyectos y estudios desarrollados en este ámbito, a la vez que propondremos un resumen respecto dinámicas narrativas, tendencias metodológicas, articulaciones, controversias, vicios o conexiones habituales en investigaciones de este tipo. A su vez, tomando como referencia el estudio realizado en torno a una Movida local periférica (Almería), desarrollado por este autor (Aguilar, 2019), propondremos también un resumen de su recorrido como escena, destacando también hechos reseñables y algunos aspectos relevantes del proceso de investigación.

1. Estudios en torno a la Movida Madrileña. Punto de partida

El ámbito temático de la Movida madrileña, como fenómeno destacado de la cultura contemporánea española, viene siendo objeto, sobre todo en las dos últimas décadas, de numerosos estudios y publicaciones, tanto desde el entorno académico como desde la divulgación periodística y el ensayo. Disciplinas como la Sociología, los Estudios culturales y de Comunicación, la Musicología o la

¹⁴² SÁNCHEZ SÁNCHEZ (2001, pp. 201-224) planteaba esta idea acerca de la influencia del turismo en el proceso de apertura de la España desarrollista, mediante la simple observación de la vida cotidiana de los turistas en destinos vacacionales. Entendemos que un proceso similar tiene lugar con estas nuevas prácticas de socialización hedonistas y desenfadadas de la Movida, cuya observación e integración por parte del público terminaría ampliando ese hipotético «umbral del espanto», y naturalizando conductas y mecanismos anteriormente vistos con miedo o recelo.

Historiografía, con cierta frecuencia proponen nuevos enfoques analíticos y debates en torno a este tema, ya desde artículos, mesas temáticas en congresos, tesis doctorales o trabajos de fin de estudios.

Sirva, como ejemplo de esta dinámica, destacar los exhaustivos trabajos de tesis doctoral (Fouce, 2002; Del Val Ripollés, 2014) en torno a la Movida y el rock español, así como otros valiosos trabajos, también en tesis, sobre la cultura en la Transición (Tanto, 2010; Labrador, 2017), y estudios de referencia como los de Giulia Quaggio (2014) o Teresa Vilarós (1998). Otra aportación importante en este campo es el proyecto *Rock around Spain* (Viñuela y Mora, 2013), más centrado en la historia del rock español, su industria, sus principales escenas y entorno mediático. Trabajos como los de Juan Manuel Lechado (2013), Salvador Domínguez (2002), Pedro Pérez del Solar (2013) o García Contreras (2024) ofrecen también acercamientos documentados y rigurosos al espacio de la Movida.

Otro indicador de la relevancia de estos temas es su seguimiento más allá de nuestras fronteras, que podemos constatar en ejemplos como el trabajo de Nichols y Song (2014), en hechos como que la revista *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* les dedicara un espacio en su volumen nº. 13 (2009, p. 132), sobre el cambio cultural español en los ochenta, o que la Universidad Alberto Hurtado, de Santiago de Chile, promoviera en 2014 el ciclo de conferencias *Escenas musicales: La Movida Madrileña*, dentro de su programa *Magíster en Musicología Latinoamericana*, invitando a profesores españoles a analizar paralelismos entre los modelos de renovación cultural español y chileno.

En un sentido más crítico respecto a estas corrientes y sus posibles trasfondos, destacamos aportaciones también reseñables y útiles de cara a alcanzar una perspectiva más amplia, como son las de Guillém Martínez (2016), José Luis Moreno Ruiz (2016), más cercanas a las tesis del «Régimen del 78», o la de Víctor Lenore (2018), que confronta la excesiva mitificación de este fenómeno. Se trata de trabajos que cuestionan o directamente niegan la idea de avance cultural asociada a la Movida, y pueden muy bien servirnos para complementar esa visión quizás demasiado idealizada de un periodo de cambio y apertura.

Blanca Algaba (2020) proponía un ejercicio de estado de la cuestión «A propósito de la Movida madrileña», en el que alertaba de una cierta distorsión existente en este ámbito de estudio, derivada de concebir habitualmente a estos movimientos como una suerte de iniciativa de élites, y centrar más la atención en la labor de los artistas, gestores, políticos o empresarios, que en las prácticas sociales del público. De cara al futuro, la apertura a estudios «desde abajo» respecto a estas corrientes puede ofrecer, de manera parecida a como creemos que ocurre con la perspectiva local, una vía bastante certera de cara a aportar novedad en este ámbito temático.

Hablamos de enfoques y propuestas consolidadas como material de consulta respecto al fenómeno de la Movida, cuyos relatos acerca de su naturaleza y

evolución han contribuido a situar a este tema como una materia relevante a la hora de estudiar la evolución experimentada por la sociedad española durante el proceso de transición a la democracia y los años ochenta. Asimismo, constituyen un marco teórico diverso, y una magnífica guía metodológica de cara a afrontar estudios más localizados, como los que aquí proponemos, a la hora de buscar preguntas adecuadas, elegir materiales efectivos con los que ir configurando relatos consistentes, poner en común hechos destacados ocurridos en el espacio local, proponer o descartar paralelismos, y desarrollar un criterio para el análisis de fenómenos o la identificación de prácticas en hipotéticas «movidas locales».

2. Acerca del estudio de las movidas periféricas

A lo largo de la investigación en torno a Almería y su modelo fuimos también descubriendo la existencia de libros, artículos, guías, monografías o iniciativas culturales desarrolladas en torno a temáticas comunes a las de nuestro trabajo, movimientos juveniles, cambio cultural, músicas modernas, ocio nocturno o vida cultural en diferentes ciudades españolas en los años ochenta. Respecto al ámbito específico de estos movimientos planteados en perspectiva local, se trata de una opción que cuenta acercamientos abundantes y de procedencias diversas, sobre todo desde el ámbito de la literatura divulgativa, el ensayo o los proyectos de rescate de datos, lo que constata su condición de foco temático recurrente y valorado, si bien la atención que recibe desde la investigación académica parece ser menor, no existiendo demasiados trabajos de tesis, fin de estudios o artículos publicados en esta línea.

Hablamos del relato de las «movidas» de las ciudades, y de procesos en los que, necesariamente, habían de confluir tanto las influencias y la llegada de nuevas inspiraciones en cuanto a culturas y socialización y los ruidos producidos por lo que estaba pasando en Madrid, como las circunstancias concretas de cada espacio en el que surgen movimientos. Es en este sentido, a la hora de proponer un acercamiento a estas escenas, es necesario enriquecer el marco teórico previo con contribuciones científicas de carácter más local, que permitan fotografiar el contexto concreto, y contar con las particularidades que van a afectar al desarrollo de estos fenómenos. En el estudio relativo a Almería, estas particularidades vendrían determinadas por el aislamiento geográfico y cultural y la evolución política, social y económica durante la etapa inmediatamente anterior al periodo de estudio.

La lectura de varios de estos trabajos resultó muy útil como herramienta orientativa y referencial o punto con el que proponer perspectivas comparadas. Destacamos que, aunque a menudo plantean acotaciones temporales más amplias o coincidentes solo en parte con los ochenta, o abordan la labor investigadora sin la profusión y el rigor del estudio científico, conocer acerca de la manera en la que se desarrollaron estos fenómenos similares en otros espacios localizados, y cómo los autores e investigadores locales se van acercando a este tipo de temas, nos ayudó,

y nos sigue ayudando, a comprender más ampliamente la naturaleza de nuestro objeto de estudio.

3. Algunos ejemplos comentados

Proponemos a continuación algunos ejemplos de proyectos que nos han resultado interesantes, y ciudades que han visto revisadas en los últimos años sus respectivas «movidas», escenas contraculturales o procesos de renovación cultural recientes en interesantes proyectos de investigación, ensayos o ediciones divulgativas. Se trata de relatos que suelen vertebrarse alrededor de la historia de una figura relevante, un colectivo de creadores, un conjunto u escena de grupos de creadores, espacios geográficos determinados (regiones, provincias, municipios, barrios), una zona de bares, un bar en concreto, salas de conciertos o espacios expositivos relevantes, recorridos cronológicos de iniciativas o actividades reseñables o ejercicios de testimonios y memoria sentimental.

La movida musical en Granada en los años 70 (Álvarez, 2013) se nutre de relatos y peripecias en primera persona de un personaje pintoresco, el fotógrafo, escritor, editor y propietario de un sex shop, por cuyo estudio pasaría buena parte de la nueva intelectualidad y arte de la Transición. Otra propuesta de lo más interesante respecto al bullicio contracultural granadino es el proyecto de relato coral de protagonistas de la época, en torno a la historia de la sala Planta Baja (VVAA, *Planta baja...*, 2015), uno de los espacios de referencia de la ciudad desde 1983 hasta la actualidad.

Un relato también coral a destacar puede ser *Cita en Sevilla*, coordinado el profesor y gestor cultural Miky Mata (2015), y patrocinado por la Fundación Cajasol, que propone un recorrido por acontecimientos relevantes, nombres propios y experiencias vividas en el entorno de la Sevilla más vanguardista, tomando como periodo de referencia el comprendido entre 1984 y 1991, con importante trabajo de recuperación de gráfica y memorabilia de la época.

La propuesta de *Historia oral de la música de baile en Valencia* de Luis Costa (2016), recoge un resumen de cientos de horas de entrevistas mantenidas con personajes destacados del ambiente musical valenciano de los años ochenta y noventa. Valencia cuenta con la particularidad de haber sido el principal nodo de conexión con las escenas centroeuropeas de baile, música electrónica y marcado el inicio de lo que entonces comenzaba a denominarse «cultura de club», una práctica que excedía lo estrictamente musical para abordar nuevas formas de socialización y gestión del ocio, hasta desembocar, a finales de los ochenta en lo que conocemos como «Ruta del Bacalao».

También desde la Comunidad Valenciana, el proyecto editorial *Gracias por estar aquí. Historias de la movida alicantina* (Esteban, 2019), promovido por el Instituto Alicantino de Cultura en colaboración con Universidad de Alicante, propone una crónica de las escenas locales de rock y pop de la segunda mitad del siglo XX, con

especial atención a las décadas de los ochenta y noventa, centrándose en la labor de artistas, grupos y promotores, y en la recuperación del anecdotario y la memoria sentimental.

Respecto a Vigo, el trabajo desarrollado por el periodista Emilio Alonso, recupera, en un ejercicio principalmente enfocado en la música y la labor de las principales figuras musicales del momento, como *Siniestro Total*, *Golpes Bajos*, *Aerolíneas Federales* o *Los Cafres*, y otros menos conocidos, así como en un recorrido por los principales locales y salas de conciertos. Cabe destacar que, en su momento, ya sería muy conocida la escena viguesa, a través de sus figuras musicales e iniciativas como *Madrid se escribe con V de Vigo*, en 1986, el curioso caso del «Tren de la Movida»¹⁴³.

En *Málaga y la Nueva Ola: música y vida nocturna 1979-1985* (2010), el escritor y genealogista José Luis Cabrera y el fotógrafo Lutz Petry destacan en su obra conjunta las singularidades de una escena en la que la tradición cosmopolita de la Costa del Sol y el turismo actúan como factores determinantes que permiten entender la fluidez y prontitud con que el sector de los músicos locales, los bares y principales salas de ocio nocturno integraron en su ideario las influencias de la *new wave*, y planteamientos estéticos rompedores como los de las culturas *mod* y *new romantic*.

Perdidos en los 80 (VVAA, 2014), recupera parte de la memoria, principalmente musical, de la Zaragoza vanguardista del momento, pasando revisa a sus grupos musicales, locales de moda, radios, fanzines y citas más recordadas, mediante un relato coral en el que de diferentes autores vuelcan recuerdos, memorabilia y relatos compartidos de una época marcada por la reconversión industrial.

Llama la atención la profusión de relatos referentes a ciudades y municipios que han sido menos conocidas en cuanto a su actividad artística de vanguardia a nivel nacional, como pueden ser Algeciras, Cáceres, Montijo o Burgos, entre otros. En cuanto a esta última ciudad, destacamos el relato de Jesús Toledano, que propone un recorrido nostálgico por muchos de los locales de música, fiesta y ambiente nocturno, en su mayoría ubicados en las zonas de Las Llanas de Burgos, Fernán González y La Flora.

El proyecto *La cultura alternativa en la Algeciras de los años 80 y 90* (Garrido y González, 2011), recupera un importante volumen de memoria gráfica y relatos del momento en la localidad gaditana, utilizando el formato de fanzine autoeditado, tomando como principales aspectos a desarrollar el entorno de la comunicación alternativa, el circuito de bares nocturnos y musicales, y los grupos de rock y pop.

¹⁴³ Un «hermanamiento entre movidas» promovido por la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Vigo. Se suele hablar de este momento como el de la confirmación de que la Movida, como fenómeno, se había convertido en un «circo subvencionado», y perdido la chispa e impulsividad contracultural iniciales para ser «acogotada» por la política (Lechado, 2005, p. 332).

Respecto a Cáceres, el libro *La movida cacereña: 80-90s*, promovido desde la Universidad de Extremadura, traza el relato de una ciudad en vías de modernización en el que estas nuevas formas de socialización y concepción del arte y la cultura se iban también abriendo paso, a modo de extensión de lo que pasaba. En Madrid. El proyecto cuenta con la participación de numerosos autores procedentes de la comunicación, la cultura, la política y la intelectualidad local.

En esta línea, *Cuando la juventud ocupó la calle* (Molano, 2013), propone, de manera similar a como enfocamos nosotros nuestro estudio, una serie de rasgos e hitos relevantes de estos movimientos a nivel general, para después buscar un paralelismo o extensión local en el entorno más cercano, ya sea el espacio autonómico extremeño, sus principales centros urbanos, y, de manera más específica, el municipio de Montijo. Su propuesta pasa revista a grupos musicales, locales musicales, tendencias de vanguardia, proyectos y figuras relevantes, o prácticas de socialización del público juvenil, con la calle y el ocio nocturno como epicentro.

Relatos como los propuestos a continuación, referentes a las escenas alternativas de Murcia (Sánchez Urrea, 2019) o Santa Cruz de Tenerife (El Cuarto Gato, 2019), centran su atención en aspectos más específicos, como el género *indie*, en el primer caso, y la cultura punk, y su llegada a las islas, en el segundo. Ambos pasan revista a la evolución de sus respectivos estilos bajo una perspectiva local, y a la relevancia y recorrido de sus principales figuras a partir de los años ochenta.

Las modalidades de recuperación de estas historias también son diversas. Si bien la tipología de proyecto habitual es la edición de un libro o un texto publicado vía web, también son destacables iniciativas expositivas retrospectivas desarrolladas en Elda¹⁴⁴, Benidorm¹⁴⁵ o León¹⁴⁶. El desarrollo de proyectos de este tipo, sobre todo si dependen de la administración o son apoyados con fondos públicos, con frecuencia contempla una fase de difusión o presentación en sociedad, consistente en la celebración de eventos de presentación, inauguración de exposiciones o encuentros entre autores y público en los que no es extraño contar con contenidos audiovisuales, actuaciones musicales, reuniones de grupos de la época, *showcases*, etc. Son iniciativas que valoramos como de gran interés, pero que, por su naturaleza, a menudo no pasan de constituir propuestas efímeras, o no terminan de aportar, legar, un conocimiento organizado, accesible y duradero para la investigación. Una excepción a esta norma la encontramos en el proyecto *Hagamos ruido de Málaga*, que buscaba recuperar documentos y relatos de la

¹⁴⁴ En mayo de 2023, el Museo del Calzado de Elda (Alicante), promovió la exposición *Elda, la Movida de los 80*, con apoyo del Ayuntamiento de la localidad.

¹⁴⁵ En enero de 2016, el festival musical *Pipus Pest*, organizó en Benidorm la exposición *Historias de Skombro (30 años de grapas)*, muestra de fanzines y memorabilia de la Movida valenciana de los ochenta.

¹⁴⁶ En diciembre de 2017, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León Acción organizó la exposición *Acción, redacción y creación. Música papel y grapas*, incluyendo muestra de publicaciones y memorabilia de la escena mod leonesa.

escena alternativa de los ochenta y los noventa¹⁴⁷, mediante un documental audiovisual y un catálogo digital enfocados a rendir homenaje a los espacios de convergencia de la cultura alternativa de la ciudad. La inclusión de una iniciativa como la creación de un portal web ad hoc en el que recibir y alojar contenidos multimedia accesibles, dota al ejercicio divulgativo de mayor continuidad y capacidad de aportar conocimiento.

Otras opciones interesantes son las cartografías, que recuperan la memoria de actividad de una disciplina en una zona acotada durante un periodo determinado, mediante la inclusión de mapeo y datos de ubicación de espacios o eventos relevantes de estas escenas, o ejercicios eminentemente gráficos, que recuperan contenidos a través de catálogos o galerías web de fotografías, como fase posterior a un proceso de búsqueda y digitalización de materiales¹⁴⁸.

Volviendo a nuestro estudio y a Almería, destacamos la iniciativa del Instituto de Estudios Almerienses, que dedicó una sesión de su ciclo *Las Tardes del IEA* a la Movida almeriense, con una charla coloquio en torno a nuestra investigación, y un concierto en el que reunió a músicos de los años ochenta al objeto de recuperar un poco de la memoria sonora del momento¹⁴⁹. Actividades de este tipo nos están siendo muy útiles para movilizar público, ganar visibilidad para el proyecto, y establecer contactos para potenciar la investigación.

4. Algunas particularidades de este ámbito de estudio

Respecto a la procedencia y origen de este tipo de iniciativas, destacamos que se suelen desarrollar, bien de una manera más reglada, a través de proyectos promovidos por concejalías de cultura, diputaciones, entidades de estudios locales, colectivos o agentes culturales, o mediante ejercicios más disruptivos, procedentes de la autogestión, actividad de investigadores locales, grupos de nostálgicos, protagonistas del momento que se encuentran reorganizando sus recuerdos o escribiendo sus memorias. Otra vía interesante de creación de este tipo de proyectos proviene de periodistas, coleccionistas o comunidades organizadas alrededor de un portal web una red social, de las que surgen textos de autoría colectiva o espacios dispuestos para compartir documentación y memorabilia¹⁵⁰.

Una dificultad bastante persistente la ha constituido el acceso a estas obras. Es tristemente frecuente que este tipo de contenidos tan específicos se publiquen en tiradas muy limitadas, formatos de autoedición, proyectos de impresión sin registro

¹⁴⁷ Proyecto promovido por la productora audiovisual Peripheria, con apoyo de la Universidad de Málaga.

¹⁴⁸ Un ejemplo de esta dinámica es el proyecto *Sonido y Ciudad: cartografías sonoras del Jaén contemporáneo* (SS. XIX-XXI), desarrollado por la Universidad de Jaén entre 2020 y 2022.

¹⁴⁹ Evento celebrado el 20 de octubre de 2022.

¹⁵⁰ Un ejemplo de esta dinámica es el canal *Yo tambien pille de lleno los 80's en Almeria.... pero tengo lagunas*. www.facebook.com/groups/295008843903344

ISBN, a veces incluso sin autoría específica, o iniciativas promovidas desde consistorios, sin contemplar en el proyecto la contratación de servicios de edición, o una fase de distribución más allá del acto público de presentación. Eso lleva a que, pasados unos meses de su publicación, desaparecen del mercado.

Para este autor, algunas adquisiciones y accesos a estas obras, sobre todo las más antiguas, han requerido de contactar a los responsables por redes sociales, pedir el favor a un bibliotecario local de que nos escaneara un libro, realizar compras en mano, acceder a trueques o realizar viajes exprofeso teniendo que hacer unos cuantos cientos kilómetros para consultar las obras en bibliotecas públicas, por encontrarse las obras descatalogadas.

En cuanto a fuentes y planteamientos metodológicos, la búsqueda de registros sonoros y audiovisuales, colecciones particulares de fanzines, carteles, *flyers* y memorabilia diversa o casetes y videos domésticos deben constituir espacios claves para la búsqueda. Cabe destacar que este tipo de documentos y ejercicios de comunicación alternativa recogen a menudo visiones o análisis respecto a estos movimientos efectuados desde dentro mismo de sus estructuras. Para nuestra investigación, encontrar propuestas de autodefinición procedentes de dentro de la escena nos ha ido reforzando en la hipótesis inicial de que realmente existió una «movida» local.

Asimismo, la consulta a diarios de información local generalista y la documentación que pueda conservarse en emisoras de radio y televisión puede servir también como una efectiva vía en diferentes sentidos: por un lado, son «testigos de lo que estaba sucediendo e impulsores del devenir» (Quirosa-Cheyrouze, 2017), por otro, un efectivo contrapunto para contrastar relatos y documentos de procedencia menos reglada, al objeto de determinar el nivel de trascendencia social de hechos determinados, cotejar datos y contribuir, mediante la puesta en común, a neutralizar las amenazas del sesgo de la nostalgia o la «memoria sentimental»¹⁵¹.

Mención aparte merece la búsqueda de fuentes orales, testimonios de personas que vivieron los procesos objeto de estudio, y su integración en la investigación mediante entrevistas y organización de encuentros. Esta vía es la más seguida en este tipo de proyectos y, pese a los sesgos potenciales de la fuente oral, constituye un gran valor de cara a establecer causalidades, relaciones o progresiones cronológicas, así como la fuente principal en fases de estudio previas a la búsqueda de documentos.

¹⁵¹ Es bastante probable que el testimonio de personas que se encuentran abordando el recuerdo de sus años de juventud y de rebeldía, lo haga con una sensación de nostalgia, evocación o épica que puede constituir un sesgo a tener muy en cuenta, por lo que recalcamos la necesidad de poner en común con otras fuentes. Para afrontar estos y otros problemas ha sido de gran ayuda la propuesta de Vallés (1999, p. 198) acerca del uso combinado de técnicas.

5. A modo de balance

Factores como la distancia geográfica, equipamientos e infraestructuras, la existencia de instituciones universitarias, la movilidad estudiantil, tradiciones culturales, clima, turismo, contexto económico, tejido empresarial, etc., habrían de determinar la manera en que estas corrientes y nuevas visiones culturales de los ochenta se abrían paso en provincias y municipios de toda España durante los años ochenta. Respecto al modelo almeriense, podemos decir que no fue una excepción a esta regla. A este respecto, un planteamiento metodológico, entendemos, efectivo, para trazar el relato de estas escenas en ámbito local, puede ser la búsqueda y análisis de relaciones y correspondencias entre ideas y relatos planteados en estudios más generales, para determinar la existencia o no posibles reflejos y proyecciones en el ámbito local, y en caso afirmativo, indagar en el alcance de estas conexiones y proponer una tipología de movimiento, o una relación de causalidad o extensión.

De esta manera, nuestro trabajo se ha centrado en el análisis y puesta en común de aspectos que hemos interpretado como reflejos de un marco de referencia general de este movimiento, como son la existencia de grupos iniciáticos de jóvenes creadores carismáticos, el recorrido desde la marginalidad hasta la oficialidad, la utilización de referentes internacionales y corrientes artísticas vanguardistas del momento, los referentes punk y new wave, la integración de prácticas heterodoxas en conductas y socialización, la colaboración interdisciplinar, la predominancia de la música frente a otras disciplinas, la capacidad para el desarrollo de estructuras productivas y de comunicación propias, fanzines, radios pirata, autogestión, la consecución de apoyo oficial y de élites intelectuales, el consecuente alcance de un mayor seguimiento, e incluso la manera de llegar a ese cierto estancamiento y cambio de ciclo inmediatamente después del momento de máxima popularidad.

Más allá del relato de hechos y eventos culturales, cabe, en este punto, llamar la atención acerca de la importancia de estos movimientos, dentro de los cambios experimentados por la sociedad española de los años 80. Estos jóvenes, integrados en corrientes culturales heterodoxas, aparentemente no políticas ni ideológicas, que desarrollaron militancias yivismos como mecanismo para disfrutar su tiempo libre, profundizar en inquietudes, o proyectarse estéticamente de forma diferente a la corriente generalizada, fueron también pioneros en prácticas de socialización avanzadas, convirtiéndose en generadores y transmisores de una nueva mentalidad, dando visibilidad y espacio a minorías, fomentando la diversidad y, en definitiva, contribuyendo a una mayor apertura en la conciencia colectiva.

6. Referencias bibliográficas

AGUILAR DÍAZ, Francisco Luis. *Pop, contracultural y Sociedad en Almería en los años ochenta. Historia de la Movida almeriense*, Almería, Universidad de Almería,

2019.

- ALGABA PÉREZ, Blanca. A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia, *Pasado y memoria*, 21, (2020), pp. 319-329.
- ALONSO, Emilio. *Vigo a 80 revoluciones por minuto*, Vigo, Xerais Crónica, 2011.
- ÁLVAREZ, José. *La Movida Musical En Granada. Años 70*, Granada, Patxi, 2013.
- Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, (2009).
- BLANCO MARTÍN, Miguel Ángel. *Cultura, periodismo y transición democrática en Almería. (1973-1986)*, Almería, Universidad de Almería, 2014.
- CABRERA, José Luis y PETRY, Lutz. *Málaga y la Nueva Ola. Música y vida nocturna, 1979-1985*, Málaga, Alfama, 2010.
- COSTA, Luis. *¡Bacalao! Historia oral de la música de baile en Valencia, 1980-1995*, Barcelona, Contra, 2016.
- DEL VAL ROPOLLÉS, Fernán. *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- DOMÍNGUEZ, Salvador. *Los Hijos del rock. Los grupos hispanos 1975-1989*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002.
- ESTEBAN, José María. *Gracias por estar aquí: Historias de la Movida alicantina*, Alicante, Institut Alacantí de Cultura, 2019.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor. *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural en España: Madrid, 1978-1985*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- GARRIDO GARCÍA, Antonio y GONZALEZ AMAYA, Antonio. *La cultura alternativa en la Algeciras de los años 80 y 90*, Cádiz, Kristal, 2011.
- LABRADOR, German. *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.
- LECHADO, José Manuel. *La Movida. Una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005.
- LENORE, Víctor. *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*, Madrid, Akal, 2018.
- MARTÍNEZ, Guillém (coord.). *CT o Cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2016.
- MATA, Miky (coord.). *Cita en Sevilla*, Sevilla, Bargueño, 2015
- MATUTE, Fran G. *Días de viejo color. Testimonios de una Andalucía pop (1956-1991)*, Sevilla, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2018.
- MOLANO, Juan Carlos. *Cuando la juventud ocupó la calle. La movida montijana en los años 80*, Badajoz, Juan Carlos Molano, 2013.
- MORA, Kiki y VIÑUELA, Eduardo. *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Lleida, Universidad de Lleida, 2013.
- MORENO-RUIZ, José Luis. *La Movida Modernosa. Crónica de una imbecilidad política*, Madrid, La Felguera, 2016.
- NAVARRO, Vicenç. *Bienestar insuficiente, democracia incompleta. Sobre lo que no se habla en nuestro país*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro. *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana, 2013.

- PINILLA, Alfonso y LOBO, Paco. *La Movida Cacereña*, Cáceres, Universidad De Extremadura (Uex), 2021.
- QUAGGIO, Giulia. *La Cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, Rafael. «Debates en torno a la transición. Una aportación desde el Sur», en Rafael Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, y Mónica Fernández Amador (eds.), *Movimientos sociales e instituciones locales en la Transición. La lucha por la democracia en la Andalucía rural*, Madrid, Libros de la catarata, 2017, p. 17.
- ROSISONG, H. y NICHOLS, William (eds.). *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*, Lanham, Maryland, USA, Fairleigh Dickinson, 2014.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, María Esther. «El auge del turismo europeo en la España de los años sesenta», *Arbor*, 669, (2001), pp. 201-224.
- SÁNCHEZ URREA, Victoria. *Murcia Loves Indie*, Cartagena, Calblanque, 2023.
- TANGO, Cristina. *Política y Cultura durante la transición democrática: 1975-1986*, Ginebra, Suiza, Universidad Genève, 2010.
- TOLEDANO, Jesús. *Si te dicen que salí*, Burgos, Gran Vía, 2013.
- VALLÉS, Miguel S. *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid, Síntesis, 1999.
- VILARÓS, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Vv.AA. *Perdidos en los 80*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2014.
- Vv.AA. *Planta baja 1983-1993. Una visión de Granada en una época movida a través del relato colectivo del Planta*, Granada, Cien-gramos, 2015.

15. «¿Quién maneja mi barca?»: España «a la deriva» en el festival de Eurovisión

José Luis Panea
Universidad de Sevilla
jpanea@us.es

Sumario

Introducción

1. La marca España en Eurovisión
2. La España del Desarrollismo : de la cantante de copla a la chica yeyé, pasando por el crooner
3. Primer gobierno socialista, la marca España y el folclore andaluz
4. El final y el comienzo de un nuevo siglo : Del *latin lover* a la arquera empoderada
5. Conclusiones
6. Bibliografía

Introducción

En el contexto de las publicaciones académicas sobre el Festival de la Canción de Eurovisión, desde los ámbitos de la Antropología, la Sociología, los Estudios Culturales o la Historia, predominan ciertas «cuestiones de identidad cultural», parafraseando el clásico libro de Stuart Hall y Paul du Gay (2011), que atañen tanto a la identidad étnica y/o nacional como sexual y/o de género. Por un lado, este es un concurso en el que participan *televisones estatales* a través de *canciones* (Bolin, 2010, p. 131), lo cual permite evidenciar las estrategias que los estados participantes emplean para su autorrepresentación a nivel internacional. Por otro lado, una gran parte del público del Festival pertenece al colectivo LCTBIQ+ (Palma-Martos, Miquel-Romero y Morano de Eguino, 2023), con lo que muchos mensajes que tienen que ver con él son plasmados en Eurovisión con frecuencia, deviniendo un altavoz de gran alcance para dicha comunidad (Aston, 2013, p. 167). Ambas cuestiones sintonizan con la celebración de ciertos valores, promovidos desde

instancias europeas, en este caso la Unión Europea de Radiodifusión, en torno al respeto y la visibilización de la diferencia (EBU, 2023, p. 1). Es muy significativo, en efecto, tener en cuenta en este sentido cómo las banderas de la diversidad sexual (la del arcoíris o la bandera trans) así como la de ciertos pueblos sin estado o con reconocimiento limitado (los sami los aborígenes australianos, Palestina), ondean frecuentemente en aquel escenario, como si fueran un país concursante más (Baker 2019, p. 185, p. 190).

En este sentido, la mayoría de los autores que se dedican al estudio académico del Festival de Eurovisión, como se ha apuntado, han trabajado este «choque de imaginarios», permitiéndome aquí un cierto maridaje de las teorías de Samuel Huntington (*El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*, original de 1996) y Benedict Anderson (*Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, original de 1983). El concurso, si bien es fundado por las televisiones de los países centro-europeos pertenecientes a la Unión Europea de Radiodifusión, desde los años noventa a la actualidad viene a expandirse a otras latitudes: hacia los márgenes de Europa (Bourdon, 2007, p. 278). De hecho, son los países que integraban el antiguo Bloque del Este (que durante la época soviética no podían participar en Eurovisión) los que tienen una mayor presencia desde entonces, incluso ganando el concurso en diversas ocasiones desde 2001 a nuestros días. Por este motivo, es tan relevante tener en cuenta dicho tránsito, pues implica con ello un cambio radical en semejante proyecto, como apunta Phillip V. Bohlman (2004, p. 288). Un cambio que viene a cuestionar los límites mismos del concepto de Europa ante la imposibilidad de encontrar una definición última de esta entidad supranacional, y menos aún de la variedad de pueblos que la conforman.

El gran interés de dicho tema, sin embargo, no se ha trasladado a otras posibles investigaciones sobre el concurso, tampoco se ha nutrido de ellas. De hecho, las principales aportaciones de los *Eurovision Studies* han pasado por alto otro de los aspectos que también atañe a las cuestiones identitarias mencionadas: la estética del concurso. Es decir, apenas se han dirigido a Eurovisión en tanto producción audiovisual, analizando, por ejemplo, los vestuarios, la caracterización, las escenografías o la realización en directo (Panea, 2020, p. 2022). Hay que tener en cuenta que el escenario es el centro mismo del Festival, y en él se vuelca todo el despliegue audiovisual de dicho proyecto. Del mismo modo, y aunque este motivo no sea *a priori* tan positivo, su imagen, la imagen del certamen, ha ido progresivamente opacando a la música, su música, a lo largo de toda su historia. De hecho, constantemente es señalada la gran distancia entre la sofisticación espectacular del concurso (la realización en directo, el escenario, la interpretación de las candidaturas) y la música que es interpretada, la cual mayoritariamente se inscribe en el pop hegemónico del momento (Pajala, 2022, p. 192). Además, desde 1999 solo la voz del intérprete es interpretada en directo, con lo que la autenticidad de Eurovisión como concurso de canciones entra en cuestión, pudiéndose calificar así como un «gran karaoke» (Panea, 2020, p. 37). Por estos motivos, he tratado de contribuir a este incipiente línea de investigación desde un diálogo entre áreas

como la Estética o la Comunicación Audiovisual, tarea que también han trabajado autores como Catherine Baker, Mari Pajala o Patricio Pérez-Rufí.

En las líneas que siguen, vamos a ir desgranando cómo el concepto de *marca España*, en línea con las prácticas de *nation branding* implementadas desde mediados del siglo pasado con el auge de las telecomunicaciones, fue concebido desde el franquismo como una estrategia estético-política para blanquear la imagen del país y promocionarlo como un destino turístico *a la altura de los tiempos*. Pese a las enormes coyunturas políticas del momento, ya en los sesenta la campaña *Spain is different* incentivaría la llegada de visitantes, principalmente europeos, a una España exotizada y calificada bajo epítetos como «la reserva espiritual de Occidente» (Viñuela, 2010, p. 514). Pero las estrategias de diferenciación convivirán con estrategias de igualación, tratando de alinear al país con las naciones modernas. Estamos ante una *modernidad a la española* en la que la progresiva presencia de ciertas instituciones estatales en festivales o competiciones internacionales será crucial, como es el caso de los *media events*, como exponen Dayan y Katz (1992) o Kyriakidou *et al.* (2017). El más conocido, tanto por su longevidad como por su audiencia, será el Festival de la Canción de Eurovisión, en el que RTVE participa desde 1961 hasta la actualidad de manera ininterrumpida. En esta investigación estudiaremos las candidaturas de RTVE que han acudido a la *marca España* desde las estereotipias de lo español, siendo constantes las problemáticas alusiones al flamenco y, en general, a la cultura andaluza en tanto sus representantes más identificables. Debatiremos la influencia de estas aportaciones a lo largo de toda la historia de RTVE en el concurso desde el análisis performativo y escenográfico, siguiendo a autores como Pajala (2022) o Pérez-Rufí y Valverde-Maestre (2020), para calibrar cómo este tipo de propuestas dialogan con los imaginarios que predominan en el extranjero sobre España en un marco de enunciación sin parangón como es Eurovisión.

1. La marca España en Eurovisión

¿Por qué tiene relevancia estudiar a «España» en Eurovisión? Para tratar de responder a esa cuestión hemos de comenzar preguntándonos qué significa «España» en Eurovisión. En primer lugar, hemos de apuntar que no define a ninguna entidad nacional, sino que en Eurovisión «España» es sinónimo de RTVE. En el Festival, de hecho, no participan países o naciones, pese a que en el marcador final aparezcan sus nombres junto a sus banderas correspondientes (Baker, 2019, p. 176). Participan sus televisiones estatales que, si bien pueden estar vinculadas a sus gobiernos, no tiene porqué ser necesariamente así. En segundo lugar, ni siquiera es Europa, en términos estrictos, la que es convocada al espectáculo. Como el certamen es organizado por la Unión Europea de Radiodifusión, y su área de cobertura excede el propio continente, numerosas áreas de otras regiones cercanas, como Asia Occidental o el norte de África, también pueden concursar (Allaston, 2007, p. 92). Marruecos llegó a participar en una ocasión, y zonas tan remotas de lo que podríamos denominar el «centro» de Europa como Azerbaiyán o

Armenia también concurren habitualmente en nuestros días, siendo el caso de Israel uno de los que históricamente ha atraído más la atención al participar desde 1973 (Raykoff, 2007, p. 2). También, desde tiempos más recientes (2015) y de manera excepcional concursa Australia, dado el enorme e inusual seguimiento que este país profesa hacia el Festival desde los ochenta (Kyriakidou *et al.*, 2017, p. 604).

Pero más allá de la pregunta acerca de la identidad más o menos «europea» de estas regiones, cuestión debatible en un mundo globalizado como el actual, lo que aquí interesa es que este es, ante todo, un evento público, que pone sobre la mesa cómo los entes públicos que compiten se desenvuelven en el terreno de la cooperación internacional (Bourdon, 2007, p. 265). En este sentido, España, o RTVE (utilizaremos indistintamente ambos términos), lleva participando en el certamen desde 1961 a la actualidad. Tenemos, entonces, más de sesenta años de historia en Eurovisión. Por tanto, puede entenderse la presencia de RTVE en Eurovisión como el correlato audiovisual de la historia de España, máxime teniendo en cuenta que durante mucho tiempo esta fue la única emisora de televisión en el país. Dada la gran importancia de la misma en la modernización del Estado en el periodo de la Transición, un análisis de sus aportaciones enviadas al evento puede proporcionarnos un mapa bastante preciso de aquel tiempo, de los imaginarios de aquel tiempo, como mantienen, entre otros, Teresa Fraile Prieto (2019, p. 94). Un análisis de dichas aportaciones, especialmente las de los inicios, nos permitirá arrojar luz, por tanto, al transcurso de la dictadura a la democracia. Encontramos, no obstante, una escasa bibliografía específica al respecto, lo cual motiva esta investigación, a la par que disfrutamos hoy de una gran accesibilidad a los archivos de RTVE, que en los últimos años se han ido haciendo cada vez más y más disponibles al público general. Todo ello pone en valor el estudio de este tema.

Dicho esto, resulta interesante pensar cómo el conjunto de imágenes mencionadas (las candidaturas de RTVE en Eurovisión) aportan un avance significativo en la construcción de la *marca España*. Seguimos, entre otros autores, a Göran Bolin y Per Ståhlberg (2010), quienes definen el concepto de marca país (*nation branding*) como la reducción estereotipada de las imágenes que, se supone, han de representar a un país de cara al extranjero, para una «audiencia externa» (p. 95). Si el nacionalismo se enfoca en un «nosotros» homogéneo, centrándose siempre en un pasado compartido, el concepto de la marca país se dirige a un «otro», diverso, y tiene una visión de futuro, de porvenir (p. 95). Pero la marca país encaja en Eurovisión no solo por su dimensión competitivo-representacional a causa de la presencia en él de banderas y todo tipo de recordatorios del «mundo de las naciones», siguiendo el clásico *Nacionalismo banal* de Michael Billig (2014, p. 24). También es bastante reveladora la propia estructura y mecánica del Festival ya que en él participan numerosos países (en torno a los cuarenta, de los que 26 pasan siempre a la gran final). Esto fuerza a que todas las canciones interpretadas deban ser breves, durando un máximo de tres minutos reglamentarios (Allaston 2007, p. 93), lo cual permite una adaptación muy adecuada a las políticas de la atención propias del lenguaje publicitario (Hindrichs, 2007, pp. 49-50). Así, sus mensajes han

de ser muy reducidos, comprimidos y simplificados. Este es un factor crucial pues las canciones de Eurovisión, por tanto, se atienen a unos condicionamientos muy concretos. Suelen seguir una tipología muy específica, habiéndose debatido mucho en torno a su composición y puesta en escena ideal, «aplicando técnicas que tienen como objetivo seducir y fascinar al espectador» (Pérez-Rufi y Valverde Maestre, 2020, p. 28). En esencia, podemos corroborar que han de ser canciones muy apelantes y llamativas, que impacten en una primera escucha. Pero, sobre todo, en un primer visionado. De la misma manera, en tanto estrategia publicitaria, la marca país opera bajo unas características similares.

2. La España del Desarrollismo: De la cantante de copla a la chica yeyé , pasando por el crooner

RTVE, España, comienza a participar en el Festival en 1961. Justamente 1961 es el año en que el país entra en la OCDE (Vuletic, 2019, p. 87) luego de haber ingresado en otros organismos internacionales a finales de los cincuenta como la ONU o el FMI (Viñuela 2008, p. 507). Sin embargo, dictaduras como la portuguesa o la española aún serían excluidas de algunas instituciones como el Consejo de Europa (Vuletic, 2019, p. 87). Por este motivo, formar parte de estos foros suponía una oportunidad de integración económica y cultural única, teniendo en cuenta la precaria y aislada situación del país tras la Guerra Civil. Pero en aquel momento las imágenes de España no eran tan bienvenidas en el extranjero ya que su promoción (alegre, festiva, sugerente) era vista por la comunidad internacional como una maniobra de distracción para encubrir la situación real de represión y pobreza que se vivía en el país (Gutiérrez Lozano, 2012, p. 13). Tratar de blanquear la dictadura en el seno de una institución audiovisual que precisamente es el espacio de enunciación por excelencia de los valores de la Unión Europea (Lampropoulos, 2013, p. 140; Bourdon, 2007, pp. 266-267) resultaba una operación osada. Pero no se cejó en el intento. Siendo en aquellos momentos director de RTVE Jesús Aparicio Bernal, en las primeras candidaturas enviadas a Eurovisión se apuesta por la construcción de una imagen de España exótica, donde las estereotipias de lo español se ligan férreamente al folclore andaluz, lo cual nos lleva a pensar en Andalucía como sinéctico de la imagen de España en el extranjero (Party, 2020, p. 522). Así mismo, advertimos, desde el Ministerio de Información y Turismo presidido por Manuel Fraga, el esfuerzo del régimen por dirigirse ya no solo a las instituciones, sino a los mercados internacionales (Gutiérrez Lozano, 2012, p. 12). En esta ocasión, en los primeros años del certamen la cantante de copla Conchita Bautista es seleccionada para participar en el concurso hasta en dos ocasiones. En 1961 interpreta el tema «Estando contigo», de Antonio Guijarro y Augusto Algueró, posteriormente popularizado por Marisol, y en 1965 defiende «¡Qué bueno, qué bueno!», de Augusto Figueroa Egea. El baile flamencado y el vestido de gitana –con bata de cola y mantilla en la primera de las actuaciones– reforzaron la imagen cliché de la mujer española, femenina y temperamental. A pesar del tímido acercamiento a estilos musicales internacionales, ya que el primer tema es en esencia un swing (eso sí, flamencado), estas composiciones no terminarán de calar en los jurados

de Europa (O'Connor, 2007, p. 19). En ambas ocasiones Bautista quedará en malas posiciones, incluso sin llegar a estrenar el marcador en el caso de la segunda. Ya no solo las imágenes, sino la música española, asociada al flamenco, parecía no tener connotaciones muy positivas en el extranjero.

RTVE cambia de estrategia y entonces decide acudir a la imagen y a la música del *crooner* norteamericano con intérpretes masculinos trajeados como Víctor Balaguer (1962), José Guardiola (1963) y Raphael, quien también llegará a concursar en esta época por partida doble (en 1966 y 1967). De nuevo estamos ante propuestas de escaso éxito a excepción de este último, que pese a dar hasta entonces las dos mejores posiciones para España, solo logrará situarse hacia la mitad de la tabla (un séptimo y un sexto puesto respectivamente), pasando sus dos candidaturas de manera desapercibida en el certamen, no así posteriormente de cara al mercado europeo y latinoamericano (Party, 2020, pp. 510-511). Únicamente será a partir de la participación del Dúo Dinámico en calidad de compositores y de la suscripción de lo que en ese momento está teniendo éxito en Europa, la cultura yeyé, procedente de Francia (Fraile Prieto, 2019, p. 88), que España comience a ser tenida en cuenta en el Festival. Era preciso recoger de algún modo dicha cultura, asumirla, y esto fue encarnado en la figura de la cantante Massiel. Además, será un movimiento *ad hoc* de última hora tras el conocido rechazo de Joan Manuel Serrat (Raykoff, 2007, p. 2). Así mismo, como la propia cantante expresa, cambió radicalmente su estilo, hasta entonces orientado a la canción protesta (Memba, 2006, p. 103), y compró un vestido de la firma francesa Courrèges para ir a tono con los gustos del momento y con el espíritu de la canción. En este caso, con un tema sencillo como «La, la, la», muy alegre y optimista, completamente alejado de la situación sombría y convulsa que vivía el país, en especial ese mismo 1968 (Gutiérrez Lozano, 2012, p. 14). A raíz de su primer puesto comienza la etapa dorada de RTVE en la competición. Como escribe Daniel Party, «en lugar de artistas o estilos en particular, el apoyo del régimen se enfocaba en concursos de música» locales e internacionales: «su meta era impulsar el turismo y promover el consumo de la música nacional» (Party, 2020, p. 517).

Tras la victoria de Massiel, el Festival se celebra en el Teatro Real de Madrid en 1969 en un momento especialmente sensible para el país, solo cuatro días después de la derogación del estado de excepción decretado a causa de las revueltas estudiantiles del año anterior (Lorente Fuentes, 2006, p. 31). A pesar de ello, fue un éxito organizativo coincidiendo con «la consolidación de TVE como empresa» (Iturbe Tolosa, 2018, p. 176) y las políticas del desarrollismo, que comienzan a dar sus frutos en aquellos años, aumentando a la vez el nivel adquisitivo medio de los españoles. La corporación sigue apostando fuertemente en Eurovisión. Los años siguientes envía al concurso actuaciones que conseguirán una gran repercusión tanto dentro como fuera de este, como las de Karina en 1971 o Mocedades en 1973. Siempre se tratará de temas de la así entonces conocida como «música ligera», ajenos tanto a cualquier posible politización como a toda mención a España o al folclore español. De hecho, el único tema que hará referencia a ello, la rumba de Peret titulada «Canta y sé feliz», finalizará en una posición deslucida (puesto nueve

de diecisiete) en la edición de 1974 para un cantante entonces acostumbrado a vender millones de discos, incluso en el extranjero (Zapata, 2023, 37'38"). Reparando, además, en uno de los versos del tema, encontramos que su acogida en el resto de Europa no tenía porqué ser del todo agradable (Vuletic, 2018, p. 170), ya que pecaba de un chovinismo un tanto despectivo: «Si al sol no puedes tumbarte y en paz tomar una copa, decir que estás en Europa no sirve de na'».

En este momento lo español, sin embargo, en lugar de en sus músicas, preferirá ser mostrado por el ente audiovisual en las imágenes de las canciones presentadas a la competición. Y este es el punto más interesante aquí. Las imágenes de España son representadas en los videoclips promocionales de las canciones que se llevan al Festival, los cuales comienzan a popularizarse gracias también a la multiplicación de cadenas de televisión y a una naciente industria del videoclip (Sedeño Valdellós, 2002, pp. 34-35). Por ejemplo, lo vemos en el videoclip de Karina, donde tiene lugar una surrealista carrera de carritos de bebé dirigidos por sus madres en el paseo marítimo de Alicante. En ella atisbamos alusiones claras al *baby boom* del momento (Viñuela, 2008, p. 515). Estas imágenes remiten constantemente a los paisajes españoles, a menudo costeros, como vemos en el videoclip del conjunto vasco Mocedades (1973), rodado en Castro-Urdiales. Comienza a ser habitual que estos se filmen en localizaciones próximas a los orígenes de estos intérpretes. Es el caso también de Peret (1974), quien es retratado en el parque Güell de Barcelona, mientras que por su parte encontramos a Miki (1977) en las playas de Ibiza y a José Vélez (1978) en Gran Canaria. En estas dos últimas piezas audiovisuales el cuerpo de la mujer aparece como reclamo publicitario, ligado al tropo de la sueca en las películas del destape de Mariano Ozores y Fernando Esteso. Estas imágenes aluden, como vemos, al turismo de sol y playa, un turismo muy «kitsch» (Allaston, 2007, p. 94) que ya es la primera industria del país a finales del desarrollismo. El último de estos videoclips, filmado en Palma de Mallorca, es el de Betty Missiego, intérprete que logrará un segundo puesto para España en 1979 con «Su canción» y supondrá el cierre a una etapa irrepetible para la corporación televisiva en la competición musical europea.

3. Primer gobierno socialista, la marca España y el folclore andaluz

Una vez llegados a los años ochenta, la trayectoria de RTVE en el Festival se resiente y esto nos lleva a plantear la paradoja de que en Eurovisión probablemente sean más exitosos los países que se encuentran en situaciones coyunturales a nivel político. De hecho ha ocurrido, por ejemplo, con Ucrania en la actualidad, ganador en 2022 (Carniel 2024, p. 12) y con muchos países del Este de Europa, que han participado en el concurso obteniendo un éxito notorio en momentos bastante delicados de su historia (Kyriakidou *et al.* 2017, p. 606). En los años setenta Israel se suma al concurso tan solo meses después de la Masacre de Múnich, obteniendo excelentes posiciones y hasta cuatro victorias. A finales de los ochenta asistimos a la época dorada de Yugoslavia en Eurovisión, ganando el certamen en 1989, poco antes de su desmembración. Más recientemente, Turquía se lleva el triunfo en 2003

en plenas negociaciones acerca de su entrada en la Unión Europea, suscitando intensos debates hasta su final paralización en 2016. El Festival resulta así una oportunidad para los países que quieren formar parte de la Unión Europea o estrechar lazos con ella. Por tanto, a través de este concurso buscan su reconocimiento internacional. De este modo, con la llegada de la democracia, a lo largo de los ochenta España vivirá a su vez un momento de creciente florecimiento a nivel político, social y económico (Quiroga y Archilés, 2018). Por este motivo, participar en Eurovisión ya no tiene tanto interés pues España ya es Europa.

En un año tan importante para este país como es 1982, RTVE lleva al Festival a Lucía, una joven cantante de copla anteriormente conocida como La Ruina, quien interpreta el tema titulado «Él», obra de dos reconocidos autores flamencos como Paco Cepero e Ignacio Román. Aún sigue en el gobierno la «línea más dura» de la UCD, con Carlos Robles Piquer a la cabeza de la corporación, y por ese motivo el mensaje de esta canción sería mirado con lupa a causa del posible interés político subyacente a su selección (Gallardo, 2022). Aunque en las imágenes del videoclip y en la actuación del tema parezca que la actuación es una sevillana –el baile y el vestido en la actuación final lo corroboran, pero también el videoclip rodado en localizaciones como Sevilla y Jerez de la Frontera–, una vez la escuchamos realmente reparamos en que se trata de un tango. Esto, además, ocurre justo en el momento en el que el concurso se celebra en el Reino Unido (Harrogate) y este país se halla inmerso en la guerra de las Malvinas con Argentina (Raykoff, 2007, p. 3). En este caso el mensaje lanzado es un apoyo al país sudamericano y a la vez implica una problemática hibridación con la cultura española. Pero este no solo fue el único de los debates que la canción suscitó. La Ley española del divorcio había entrado en vigor tan solo unos meses antes, el 9 de agosto de 1981, causando una gran controversia. Desde sectores más conservadores se criticó que la letra de la canción, en la que es una mujer la que debate su futuro sentimental entre dos amantes, apoyaba subliminalmente aquella medida (Gallardo, 2022). Algo que, de hecho, ya había sucedido años antes en Eurovisión. Fue en 1974, con la propuesta de Gigliola Cinquetti por Italia, titulada «Sì» y que incluso sería censurada por la RAI (televisión pública italiana) al interpretarla como una apología de dicha ley (Vuletic, 2018, p. 55). Finalmente, el discreto resultado de Lucía en la clasificación (puesto diez de dieciocho) marcaría a su vez su carrera discográfica, la cual pudo desarrollar con relativo éxito los años sucesivos al concurso, pero después en una escala más local hasta su retirada de la música en 2006.

En 1983, en la España post-Naranjito, es interesante comprobar cómo ya con la llegada del socialismo al gobierno y siendo uno de sus bastiones principales Andalucía, como sevillano es Felipe González, de nuevo se vuelve a optar por una cantante flamenca procedente de la capital andaluza. Sin embargo, el mensaje lanzado al resto de Europa se desligó completamente de cualquier vínculo transnacional para evitar los problemas del año anterior. José María Calviño es el director de RTVE y para seleccionar la candidatura al Festival se organiza un proceso de selección interno (Redacción ABC, 1983a, p. 87), por otro lado duramente criticado por su opacidad (Redacción ABC, 1983b, p. 93), en el que se elige a

Remedios Amaya como representante. La cantante será la primera mujer gitana en acudir al concurso. Un dato crucial, ya que los medios harán continuas referencias a su identidad étnica para debatir en torno a la actitud del gobierno, atenta hacia los colectivos minoritarios. Si Lucía llevó al concurso un tango aflamencado, en esta ocasión se trata de una rumba de base electrónica, en línea con el *tecnopop* imperante. A diferencia de todas las ocasiones anteriores, donde se había concursado siguiendo un patrón muy claro de lo que podía gustar en Eurovisión (Hindrichs 2007, pp. 58-59), esta sí que podría ser una primera imagen representativa de lo español o de la cultura española dado que es la música que se estaba haciendo actualmente. La canción, «¿Quién maneja mi barca?» no fue pensada para la competición, y se extrajo de su disco «Luna nueva», publicado en ese año y se integra claramente en su trayectoria, vinculada al así denominado «nuevo flamenco» (Bertrán, 2015). La canción fue compuesta por Isidro Muñoz y José Miguel Évoras y tuvo una gran repercusión en nuestro país. A día de hoy es, de hecho, una de las más recordadas de la historia del Festival. Pero no en ese momento. Es más, no llegó a conquistar a los jurados internacionales. A ninguno de ellos.

En cuanto a su promoción, el videoclip vuelve a hacer alusión al turismo de sol y playa, y por tanto podemos inferir que estaba dirigido a la audiencia europea, la cual suele escoger mayoritariamente dichas localizaciones como su destino vacacional. Fue filmado en la playa de Mónsul en el Parque Nacional de Cabo de Gata de Almería, y Remedios Amaya protagoniza dicha cinta apareciendo en escena con un vestido que será el que emplearía también en la actuación final. Se trataba de un kaftán con estampado de rayas de color blanco y azul y dispuestas en diagonal que remite a las olas del mar (Gallardo, 2023). Mar en el que, presumiblemente, navega la barca mencionada. Sin embargo, ya en Múnich, sede de aquel año, sorprende cómo la promoción se paralizó ya que la cantante no contaba con intérpretes con los que comunicarse pues no sabía ni leer ni escribir, ni mucho menos hablar inglés o francés. Amaya relata así con pesar el abandono en el que se halló: «Yo estaba solita [...]. Yo... en fin, como no sé hablar francés ni nada no me entendía con nadie. A mí me dejaron allí en un camerino solita y yo mirando pa' un lado y pa' otro» (Pardo, 2005, s. p.). Ello se sumó al hecho de que la canción no encajara musicalmente en el formato orquestal del concurso de entonces a causa de su marcada percusión electrónica. Como dijimos antes, se trataba de un tema de «nuevo flamenco», estilo poco difundido en el resto de Europa, y sus arreglos en la orquesta en directo sonaban muy distintos a los de la versión en estudio, perdiendo su esencia. La falta de sintonía por parte de los jurados hacia un tema tan atípico en Eurovisión (Björnberg, 2007, p. 19) condenó a «¿Quién maneja mi barca?» al mayor de los extravíos. Como ya le ocurriera a Conchita Bautista en 1965, no obtuvo ningún punto, lo cual situó a este tema en la última posición. Como suele ocurrir en este tipo de concursos, dichos resultados fomentan a la vez sentimientos de vergüenza, una vergüenza de alcance nacional al haber sido mostrado dicho fracaso ante los ojos del mundo y quedar filmado para la posteridad. Esto nos da que pensar acerca del «poder afectivo que el Festival de Eurovisión ha adquirido a lo largo de las décadas como un símbolo del

reconocimiento europeo» (Pajala, 2007, p. 82). En efecto, tuvo que pasar mucho tiempo para que la cantante regresara a la música. Fue en 1997 y de la mano del productor Manuel Ruiz (Queco) quien, paradójicamente, años después acabará involucrándose también en Eurovisión.

4. El final y el comienzo de un nuevo siglo: Del *latin lover* a la arquera empoderada

A lo largo de los noventa encontramos algunas candidaturas exitosas en lo tocante a la *marca España*, especialmente la de Azúcar Moreno con el tema «Bandido» en 1990, compuesto por José Luis Abel, Raúl Orellana y Jaime Stinus. En este caso será el contraejemplo de la canción popularizada por Remedios Amaya, pues tras lograr un quinto lugar en el concurso supuso el arranque de la carrera musical del dúo a nivel internacional. Aquí la percusión de *acid house* de la tecno-rumba es ya pregrabada y eso consiguió trasladar apropiadamente el ambiente de la propuesta. Las hermanas Salazar, también gitanas como Amaya, se presentarán en este caso como unas «gitanas modernas», «de Armani» que visten a la moda y se muestran sensuales en el escenario (Córdoba, 2019). Además, estamos en el contexto eufórico previo a la Expo de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992, que consolidaron a España como destino internacional *a la altura de los tiempos* y justo el año en que se celebra el Año Europeo del Turismo (Lampropoulos, 2013, p. 146). En los años sucesivos, otros momentos de celebración en lo referente a las estereotipias de lo español en el concurso son 2001 y 2004, con las rumbas-pop con toques latinos de David Civera –«Dile que la quiero», obra de Alejandro Abad– y Ramón del Castillo –«Para llenarme de ti», compuesta por Kike Santander–. Estas propuestas nacen en la «España va bien» de Aznar, en el contexto de la introducción del Euro como la moneda oficial de la Eurozona, de la burbuja inmobiliaria y discográfica poco antes del estallido, casi a la par, de ambas crisis. En concreto estamos hablando de la compañía discográfica Vale Music, con el auge primero de los discos de recopilatorios de canciones veraniegas, y después con el lanzamiento musical de los cantantes de Operación Triunfo (Savini 2016, p. 12).

Si bien tanto las candidaturas de Rosa (2002) y Beth (2003), que nacieron de dicho *talent show*, tuvieron su acogida en Europa, realmente el público internacional estaba ávido de cantantes al estilo *latin lover* como David Bisbal, corista de Rosa en 2002 e incansable embajador de la *marca España* (así como de la marca Andalucía, citando constantemente a su Almería natal), quien arrasó en el mercado discográfico en estos momentos justo antes de la eclosión del reggaetón. La cara más sombría de esta tendencia durante los noventa y los primeros dos mil es protagonizada por Antonio Carbonell en 1996 con «Ay, qué deseo», tema compuesto por Ketama, la banda clave del «nuevo flamenco» más comercial. También por las dos canciones de Queco, «Brujería», interpretado por Son de Sol en 2005 y «Bloody Mary», por Las Ketchup en 2006 (Ramírez Baum, 2019), quien en 2002 también compuso el famoso éxito «Aserejé», popularizado por estas últimas. Al margen de la calidad de estas canciones, muy cuestionada por el público

eurofán, tanto el parco trabajo de realización, escenográfico y de vestuario como la poco atinada interpretación en directo mermará la recepción de dichas propuestas. Finalmente, un apunte a la idea de lo que, se supone, representa a España o lo español en Eurovisión (de nuevo acudiendo estereotipias del folclore andaluz), nos lleva a la actualidad con la cantante Chanel, representante de RTVE en 2022 y Blanca Paloma en 2023. Ambas precisamente surgidas de un contexto en crisis –no solo la crisis sanitaria a nivel global, sino en cuanto a la crispación política respecto al tema de Cataluña–, pero también especialmente interesante para el estudio de la marca *España*: la revitalización y «estilización» (Panea, 2023) del arcaico formato del Festival de Benidorm (Escudero Musolas 1968, p. 21) en tanto preselección nacional para Eurovisión.

La primera propuesta, «SloMo», es una canción que entraña en el género de la música urbana y el electro latino, e incorporó *ad hoc* algunos rasgos del folclore típicamente reconocido como español, tanto en la música, con el sonido de un clarín sampleado remitente a su vez a la tradición taurina, como en la puesta en escena, con la agitación de un abanico en el puente de la actuación por parte de la cantante. Todo ello en una escenografía donde predominan las luces de color rojo y amarillo que nos trasladan a la bandera española (Pérez-Rufí, Aragón Manchado y Cruz Elvira 2022, pp. 200-2001). El vestuario, diseñado por Palomo Spain, compuesto por una «torerita» (p. 195) reforzó esta idea. La letra, en *spanglish*, conseguía expandir el mensaje de la canción a un público internacional, sobre todo latino, situando también a la cantante en conexión con sus orígenes, Cuba. El tema venía a exhibir con orgullo la sensualidad de la cantante, tanto en su letra como en su baile. Lo interesante es que su recepción internacional fue reconocida como una propuesta *muy española* (las reacciones del público eurofán coinciden en esta definición), alcanzando además un tercer lugar en la competición (p. 192). La propuesta de Blanca Paloma al año siguiente, «Eaea», fue radicalmente diferente, pues estamos ante una canción cuya base rítmica es una bulería mucho más acorde con la tradición del folclore andaluz. La letra, enteramente en español, no se dirige a un público internacional, tampoco es especialmente pegadiza. Además, sus referencias vanguardistas, especialmente en la puesta en escena, no tratan de vender un producto claro, sino que su ambigüedad hacen de esta una aportación poco comercial. Su caracterización, como «arquera empoderada» transmitía una imagen de mujer fuerte y autosuficiente (Impelluso Cortés y Pérez-Rufí, 2023, pp. 11-12), sin necesidad de exhibir su cuerpo para expresar su autoestima. Sin embargo, acabó resultando tan ajena a los oídos del público general, que este la situó en última posición con cinco puntos. Una situación prácticamente idéntica al «naufragio» –como así lo denominó el comentarista de la retransmisión de 1983, el poeta José Miguel Ullán– de Amaya. No obstante, el jurado acabaría colocándola en el noveno puesto, lo que al menos aseguró que el tema no finalizase en lo más bajo de la tabla (puesto diecisiete de veintiséis). La evaluación del jurado nos da a entender cómo un género como el flamenco es apreciado en este caso desde instancias más eruditas, a saber, desde la supuestamente vindicada como «alta cultura» (Panea, 2023). Algo que, sin embargo, no ocurrió en 1983, deduciendo aquí que la de Remedios Amaya fue realmente una propuesta avanzada para su tiempo.

5. Conclusiones

La primera conclusión que extraemos de esta investigación es que el Festival resulta significativo especialmente para aquellos países que en ciertos momentos de su historia están siendo mirados por la comunidad internacional a causa de su frágil situación política, económica o social. Ha ocurrido, por ejemplo, con la victoria de Ucrania en 2022 en plena invasión rusa, o en los años setenta con Israel, a finales de los ochenta con la entonces Yugoslavia y en los albores del siglo XXI con Turquía. España, en efecto, gana el Festival en uno de los momentos más críticos de su historia (1968), como hemos visto, y el esfuerzo realizado desde el régimen para blanquear su imagen supondrá un punto de inflexión en la trayectoria de RTVE en Eurovisión. Los éxitos de Karina, Mocedades o Betty Missiego, con canciones sencillas, alegres y pegadizas, lejos de cualquier connotación política o crítica con la sociedad de su tiempo, así lo muestran.

Esto nos lleva a corroborar cómo la marca país opera siempre de puertas para afuera, frente al público extranjero, en lugar de convocar a un «nosotros» siempre en constante negociación. Así, se potencia la creación de una imagen reducida, comprimida y simple de la nación representada, a través de canciones también simples y diseñadas para esos tres minutos en que serán expuestas, atendiendo a recursos que consigan enganchar al espectador. Aunque es necesario diferenciarse, para que la marca país funcione, es preciso alinearse con «todos los demás», a saber, quienes forman parte «mundo desarrollado» (Bolin y Ståhlberg, 2010, 95). Lo folclórico, como hemos visto, será relegado del concurso durante casi toda su historia, siendo los videoclip el único espacio para la promoción sus imágenes, no obstante, altamente estereotipadas. Y en todo caso, su incorporación será validada en tanto en cuanto se hibride con tendencias musicales más actuales, o recurra a golpes de efecto divertidos y llamativos. Es algo que hemos comprobado en el contraste entre la propuesta festiva de Chanel (2022) frente a la más seria y reivindicativa de Blanca Paloma (2023). Los números que no impactan en un primer momento a un público masivo suelen quedar relegados, pese a que sean artísticamente más elaborados.

Pero obviamente, hay muchos más factores que afectan al resultado de las actuaciones, desde acontecimientos políticos sobrevenidos (Conchita Bautista en 1961 y 1965, Lucía en 1982) a las modas musicales del momento (Azúcar Moreno en 1990, David Civera en 2001, Ramón del Castillo en 2004), o los avatares del directo (Remedios Amaya en 1983 o Antonio Carbonell en 1996). Con lo cual, no podemos establecer una línea divisoria taxativa en torno a la idoneidad de las actuaciones llevadas al concurso y su resultado en la clasificación, pues operan numerosos condicionantes al respecto. La pregunta acerca de qué es una buena o mala canción o actuación para Eurovisión excede con mucho este –y probablemente cualquier– análisis.

Finalmente, dentro del ámbito de los *media events*, en el cual incluimos los mundiales de fútbol o las exposiciones universales así como los funerales de estado o las coronaciones reales, entre otros, según Daniel Dayan y Elihu Katz (1992, 5-7), el Festival de Eurovisión tiene sentido ser estudiado al tratarse del espectáculo televisado de carácter internacional y no deportivo más visto y más longevo del mundo. Es un espacio en el que la idea de España, al margen de los espectáculos deportivos (siempre mucho más multitudinarios) puede ser pensada y representada –máxime cuando RTVE lleva participando, como hemos visto, ininterrumpidamente más de sesenta años– en este caso desde el ámbito de los Estudios Culturales. Lo hemos comprobado desde su estética, acudiendo al análisis escenográfico y al análisis de las narrativas implícitas en las canciones presentadas.

6. Bibliografía

- ALLASTON, Peter, «Antes cursi que sencilla: Eurovision Song Contests and the Kitsch-Drive to Euro-Unity», *Culture, Theory and Critique*, 48(1), (2007), pp. 87-98.
- ASTON, Elaine, «Competing Femininities: A 'Girl' for Eurovision», en Julie Kalman, Ben Wellings y Keshia Jacotine (eds.), *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, Singapur, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 163-177.
- BAKER, Catherine, «If love was a crime, we would be criminals: The Eurovision Song Contest and the Queer International Politics of Flags», en Julie Kalman, Ben Wellings y Keshia Jacotine (eds.), *Eurovisions: Identity and the International Politics of the Eurovision Song Contest since 1956*, Singapur, Palgrave Macmillan, pp. 175-200.
- BERTRÁN, Jaume, «Remedios Amaya: "Se lo debo todo a Eurovisión"», *Eurobloc*, 29 de octubre, 2015. <https://www.eurobloc.cat/?p=1461>
- BILLIG, Michael, *Nacionalismo banal*, Madrid, Capitán Swing, 2014.
- BJÖRNBERG, Alf, «Return to Ethnicity: The Cultural Significance of Musical Change in the Eurovision Song Contest», en Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (eds.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 13-24.
- BOHLMAN, Phillip V., *The music of European Nationalism. Cultural identity and modern history*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2004.
- BOLIN, Göran, «Media Events, Eurovision and Societal Centers», en Andreas Hepp y Friedrich Krotz (eds), *Media Events in a Global Age*, Londres, Routledge, 2010, pp. 124-138.
- BOLIN, Göran; STÅHLBERG, Per, «Between community and commodity. Nationalism and nation branding», en Anna Roosvall e Inka Salovaara-Moring (eds.), *Communicating the Nation. National Topographies of Global Media Landscapes*, Gotemburgo, Nordic, 2010, pp. 79-101.
- BOURDON, Jérôme, «Unhappy engineers of the European soul: The EBU and the woes of pan-European television», *International Communication Gazette* 69(3), (2007), pp. 263-280. doi: <https://doi.org/10.1177/1748048507076580>

- CARNIEL, Jesssica, «Towards a theory of participatory diplomacy via the Eurovision Song Contest», *Media, Culture & Society*, online first, 2024, pp. 1-17. doi: <https://doi.org/10.1177/01634437231224080>
- CÓRDOBA, Carlos, «Las ‘gitanas Armani’ y el fallo técnico más recordado de la historia de Eurovisión», *Vanity Fair*, 6 de mayo, 2019. <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/eurovision-azucar-moreno-1990-fallo-tecnico-nos-encerramos-en-el-camerino-a-llorar/20917>
- DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu, *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Londres: Harvard University Press, 1992.
- EBU (2023), «Statutes of the European Broadcasting Union», *EBU*, pp. 1-27. https://www.ebu.ch/files/live/sites/ebu/files/About/Governance/Statutes_E_N.pdf
- ESCUDERO MUSOLAS, Antonio, «Los festivales, Benidorm, canción mensaje y el consabido escándalo: La música ligera», *Ritmo*, 38(386), (1968), pp. 21-21.
- FRAILE PRIETO, Teresa, «1, 2, 3... ¡Al escondite inglés! Eurovisión, psicodelia y cine en la España ye-yé», *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 18, (2019), pp. 87-101.
- GALLARDO, Francisco Andrés, «¿Atacaron Sevilla y Jerez al Reino Unido en 1982?», *Diario de Sevilla*, 10 de mayo, 2022. https://www.diariodesevilla.es/television/Eurovision-1982-Malvinas-Sevilla-jerez-ataque-tango-video_0_1682232155.html
- GALLARDO, Francisco Andrés, «El complejo que hemos tenido con el flamenco: de Remedios Amaya a Blanca Paloma», *Diario de Sevilla*, 6 de febrero, 2023. https://www.diariodesevilla.es/television/complejo-Remedios-Amaya-Blanca-Paloma-video_0_1763824335.html
- GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco, «Spain was not living a celebration. TVE and the Eurovision Song Contest during the years of Franco’s dictatorship», *VIEW: Journal of European Television History and Culture* 1(2), (2012), pp. 11-17. doi: <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/14052>
- HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- HINDRICH, Thorsten, «Chasing the Magic Formula for Success: Ralph Siegen and the Grand Prix Eurovision de la Chanson», en Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (eds.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 49-60.
- IMPELLUSO-CORTÉS, José Manuel; PÉREZ-RUFÍ, José Patricio, «Influencias del videoclip en el lenguaje de la televisión musical en directo: estudio de caso de “Eaea” de Blanca Paloma (Benidorm Fest 2023, Festival de Eurovisión 2023)», *Razón y palabra*, 27(117), (2023), pp. 70-97. doi: <https://doi.org/10.26807/rp.v27i117.2057>
- ITURBE TOLOSA, Andoni, «1968 TVE, frente a la luna (1969): modernidad, ruptura y espectáculo», en Helena Lima, Ana Isabel Reis y Pedro Costa (eds.), *Comunicación y espectáculo*, Oporto, Universidade do Porto, 2018, pp. 168-178.
- KYRIAKIDOU, Maria; SKEY, Michael; ULDAM, Julie; McCURDY, Patrick, «Media events and Cosmopolitan fandom: ‘Playful nationalism’ in the Eurovision Song Contest»,

- International Journal of Cultural Studies* 21(6), (2017), pp. 603-618. doi: <https://doi.org/10.1177/1367877917720238>
- LAMPROPOULOS, Apostolos, «Lausanne-Zagreb via Berlin, or heading for an unforeseen Europeanness», *Journal of European Popular Culture* 4(2), (2013), pp. 139-154. doi: https://doi.org/10.1386/jepc.4.2.139_1
- LORENTE FUENTES, María, «Bajo el estado de excepción», en Juan Carlos Laviana, Daniel Arjona, Silvia Fernández (eds.), *España, en estado de excepción 1969*, Madrid, Unidad Editorial, 2006, pp. 21-33.
- MEMBA, Javier, «La radiante novia de España», en Juan Carlos Laviana, Daniel Arjona, Silvia Fernández (eds.), *España, en estado de excepción 1969*, Madrid, Unidad Editorial, 2006, pp. 102-109.
- MOTSCHENBACHER, Heiko, *Language, Normativity and Europeanism. Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.
- O'CONNOR, John Kennedy, *The Eurovision Song Contest: The Official History*, Londres, Carlton Books, 2007.
- PAJALA, Mari, «Finland, zero points: Nationality, Failure and the Shame in the Finnish Media», en Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (eds.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 71-82.
- PAJALA, Mari, «The Eurovision Song Contest and European Television History: Continuity, Adaptation, Experimentation», en Adam Dubin, Dean Vuletic y Antonio Obregón (eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia*, Londres, Routledge, 2022, pp. 188-200.
- PALMA-MARTOS, María Luisa; MIQUEL-ROMERO, María José; MORANO DE EGUNO, Antonio, «Eurovision as Support for the LGBT Collective: Perceptions Based on the Profile of its Audience», *International Journal of Arts Management*, 25(3), (2023), 46-58.
- PANEA, José Luis, «Las escenografías del Festival de Eurovisión: Estética, tecnología e identidad cultural al albor de la reconstrucción europea (1956-1993)», *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 44 (2020), pp. 23-40.
- PANEA, José Luis, «Domesticity, Mass Media and Moving-Image Aesthetics: The Visual Identity of the Eurovision Song Contest as a Hospitable Platform», en Adam Dubin, Dean Vuletic y Antonio Obregón (eds.), *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. From Concert Halls to the Halls of Academia*, Londres, Routledge, 2022, pp. 219-236.
- PANEA, José Luis, «El Benidorm Fest, Blanca Paloma y la apuesta por la 'marca España'», *The Conversation. Rigor académico, oficio periodístico*, 27 de marzo, 2023. <https://theconversation.com/el-benidorm-fest-blanca-paloma-y-la-apuesta-por-la-marca-espana-199610>
- PARDO, José Ramón, *Medio siglo del Festival de Eurovisión (1956-2005)*, Madrid, Rama Lama, 2005.

- PARTY, Daniel, «Raphael es diferente: La canción melódica española en el Tardofranquismo», *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* 221, (2020), pp. 505-526.
- PÉREZ-RUFÍ, José Patricio; VALVERDE-MAESTRE, Águeda María, «The spatial-temporal fragmentation of live television video clips: analysis of the television production of the Eurovision Song Contest», *Communication & Society* 33(2), (2020), pp. 17-31.
- PÉREZ-RUFÍ, Patricio; ARAGÓN MANCHADO, Alba; CRUZ ELVIRA, Andrea, «“SloMo” de Chanel (Eurovisión Song Contest 2022): realización de televisión en directo de espectáculos», *Razón y Palabra* 26(115), (2022), pp. 188-204.
- QUIROGA, Alejandro; ARCHILÉS, Ferran (eds.) (2018). *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*. Granada: Comares.
- RAMÍREZ BAUM, Clara (dir.), *Entre nosotros: Manuel Ruiz Queco*, España, Videoluc Televisión, 34', 2019.
- RAYKOFF, Ivan, «Camping on the borders of Europe», en Ivan Raykoff y Robert Deam Tobin (eds.), *A Song for Europe. Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 1-12.
- REDACCIÓN ABC, «Remedios Amaya representará a España en Eurovisión», *ABC*, 2 de marzo (1983a), pp. 87-87. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19830302-87.html>
- REDACCIÓN ABC, «Presiones para Eurovisión», *ABC*, 5 de abril, (1983b), pp. 93-93. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19830405-93.html>
- SAVINI, Paola, «Remembering Operación Triunfo. A Latin Music Reality Show in the Era of Talent Shows», *VIEW: Journal of European Television History and Culture* 5(9), (2016), pp. 1-17.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana, *Lenguaje del videoclip*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002.
- VIÑUELA, Eduardo, «La música pop en los medios audiovisuales durante los últimos años del franquismo: un debate entre tradición y modernidad», *Etno-Folk: revista galega de etnomusicología* 16-17, (2010), pp. 505-518.
- VULETIC, Dean, *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, Londres, Bloomsbury, 2018.
- VULETIC, Dean, «Latin America and the Eurovision Song Contest», en Daniela Fugellie, Ulrike Mühlischlegel, Matthias Pasdzierny y Christina Richter-Ibáñez (eds.), *Trayectorias. Música entre América Latina y Europa 1945-1970*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2019, pp. 85-91.
- ZAPATA, Paloma (dir.), *Peret, yo soy la rumba*, España, RTVE, 18 de junio, 60', 2023.

16. Postprimerías hegelianas, desconexión y pausa

Deborah González Jurado

degoju@uma.es

Sumario

1. Postliminio o excomunión
2. Ilusionismos del presente y visiones del futuro en cierres
3. Teorías Queer, del Decrecimiento y el impás teórico actual
4. Un último apunte sobre las fusiones artísticas en Andalucía

1. Postliminio o excomunión

No hemos podido abarcar, como era de esperar desde cualquier pensamiento y experiencia sensatos, casi nada de lo que hubiéramos pretendido en un inicio en el proyecto Claroscuros sobre todos los temas que les hemos venido exponiendo en este libro. El arte, incardinado en el lenguaje de las emociones, aporta un salvavidas al triturador nihilismo reinante en Occidente, donde la falta de asunción de responsabilidad emocional respecto al prójimo se ha convertido en la norma en nuestra sociedad en este proceso de digitalización, afectando a una buena parte de las tendencias más recientes de la Psiquiatría y la Psicología. Todo esto ocurrió más o menos desde que se empezaron a comercializar masivamente los teléfonos personales móviles, a mediados de la década de 1990¹⁵².

No me extrañaría que esta obra coleccione detractores cuando se publique. A saber si, después de este escrito, no me veo desterrada de la academia para siempre y nadie me quiera publicar. A veces hay que asumir los riesgos y dejarse guiar por el destino. Rebelde con o sin causa, solo puedo volver a caer una y otra vez en la digresión, en la espiral, en los caminos sin salida y sin retorno. Mi mirada natural sobre el mundo es densa. Creo que la capacidad de disección y aislamiento de unos sujetos de otros, tan valorada y útil en la práctica académica no es mi fuerte. Esta densidad mía me ha acarreado ya numerosos y variados problemas. La

¹⁵² En Andalucía se vieron algunos de esos primeros grandes aparatos para automóviles ya a finales de los ochenta.

“densidad” es una cualidad muy polarizada. En la Academia (o en la experiencia que yo tengo en ella), si la densidad proviene de un hombre, resulta que ahí subyace su genialidad, pero si viene de una mujer, la misma potencia es censurada como “dispersión”. Esto ocurre al primer atisbo y mientras más femenina sea la mujer, peor, y si encima es guapa o deseable, o simpática, ella misma y su persona pasan inmediatamente a engrosar las filas en la categoría “oxímoron”, y puede que su destino como intelectual quede arruinado para siempre. Hay que saber disimular a veces. Las feas y las más masculinizadas en fondo y forma son las que pasan más desapercibidas, resisten y se defienden mejor.

En mi descargo, se me ocurre justificar las transgresiones que les traigo en este libro con la idea popular de que solo conocemos verdaderamente aquello que vivimos o aquello que estudiamos. El estudio ha venido para nuestro equipo de investigación de manera simultánea a la vivencia, pero hemos participado de estas obras y ensayos experimentales intensamente, conectados como han estado todos sus miembros con el arte, en planos personales y biográficos. Esperemos que nuestras aportaciones despierten el interés de profesionales y aficionados y, esperemos también, de otros investigadores e investigadoras del panorama de los Estudios Culturales andaluces, españoles e hispanos.

2. Ilusionismos del presente y visiones del futuro en ciernes

Una vez cambia la Historia, es previsible un cambio diametral en las temáticas y enfoques historiográficos sobre el tejido de los asuntos macropolíticos y sobre toda la estructura del conocimiento y su producción. Lo que no acierto a discernir es si lo que estamos viviendo es la consolidación del anunciado Nuevo Orden Mundial, o un movimiento geopolítico de contención a éste. En cualquier caso, parece poco probable que el poder financiero internacional ceda a sus prerrogativas de absoluta libertad de movilidad de capitales y de explotación de los recursos y del trabajo. Aunque, cabe la posibilidad de que pueda adaptarse a las nuevas circunstancias y aprender cómo seguir sacando partido y beneficios de ellas. ¿Estamos presenciando un intento de contención del Deep State en el bloque capitalista o un asalto al poder del mismo?

En nuestros días, Estados Unidos parece desentenderse de algunos de sus aliados externos, principalmente la Vieja Europa, porque según sus últimas cuentas, el costo de mantenerla excede en mucho a los beneficios¹⁵³. Que la gran potencia que ha dirigido los destinos europeos durante el último siglo esté realizando un giro inesperado, pero inevitable tal vez, respecto a Europa, parece haber sorprendido desprevenidos a los políticos europeos. Lo sorprendente desde mi punto de vista

¹⁵³ Ver: SAHUQUILLO, María R. (Bruselas-26 mar 2025-20:05 CET) “Patéticos” y “gorrones”: Europa constata el desprecio de la nueva Casa Blanca con la filtración del chat del equipo de Trump. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2025-03-26/pateticos-y-gorrones-europa-constata-el-desprecio-de-la-nueva-casa-blanca-con-la-filtracion-del-chat-del-equipo-de-trump.html> [última consulta 18/04/2025]

es que éstos se hallan dejado guiar todo este tiempo por el espejismo imaginario de una falsa geopolítica donde los adelantados del Nuevo Continente tenían más fuerza que la geografía, la costumbre y los equilibrios de poder del Viejo. Pasa un poco igual con la globalización, que es una especie de ilusión o trampantojo. Me refiero a algunas de las divertidas noticias que se hacen eco en la prensa estas semanas, para indicar el completo abandono financiero y logístico de la guerra de Ucrania en cuanto ha entrado en el gobierno la segunda administración Trump. Así, en menos de tres años, la inmensa mayoría de la bibliografía académica sobre la OTAN, concienzudamente estudiada para el caso español durante los últimos cuarenta años, tanto en niveles políticos como ideológicos (Mateos, 2016; Muñoz Soro, 2016; Treglia, 2016; León Cáceres, 2016)¹⁵⁴, va quedando desfasada en su relación con la Historia Presente.

Personalmente, no me quiero doblegar a que, para hablar de mujeres, del pensamiento femenino o del mío propio, haya que enfocarse en unos campos sumergidos en la queja, la reclamación y, a veces, en el rencor. Por eso este libro habla de otros temas que no son exclusivos de las mujeres. ¿En qué pensamos las mujeres, qué cosas nos preocupan? A mí me preocupan mi propia historia de abusos machistas de toda especie, de mis errores vitales de cálculo y los mecanismos psicológicos de mi discapacidad para haberme protegido mejor a mí misma y a mis hijos. Ello me muerde el alma. Pero me parecen aún más preocupantes, en otro nivel, dos noticias que leí ayer mismo, jueves 24 de abril de 2025¹⁵⁵.

La primera de ellas me llegó por la lista nacional de documentalistas IWETEL, a la que estoy suscrita desde hace años por las listas de la RedIRIS (red académica y de investigación española)¹⁵⁶ del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. La noticia de la que les hablo es tan paradójica que toca el absurdo. Resulta que, el Departamento de Justicia de EE.UU. acaba de condenar a Google por monopolio ilegal en el sector de búsquedas en internet. Para remediar esta desviación del mercado global, ese tribunal proponía la medida drástica de la venta forzosa de su navegador Chrome, el más utilizado del mundo. En algún momento del proceso de propuestas de remedios, uno de los más altos ejecutivos de OpenAI, la empresa de ChatGPT declaró al señor juez que su empresa estaría muy interesada en comprar

¹⁵⁴ Estas lecturas se las extraigo de un monográfico de la Ayer. *Revista de Historia Contemporánea*, titulado “La izquierda ante la OTAN”. De esta revista conservo varios ejemplares que me fueron enviando en formato papel desde la Asociación de Historia Contemporánea, que la sostiene junto con el prestigioso coeditor comercial Marcial Pons. Dicha revista está indexada en Web of Sciences, Scopus y otras bases internacionales, y cuenta con el sello de calidad de la FECYT, la institución estatal que se ocupa de la calidad de la investigación pero que no se ha ocupado de hacer frente al ya relatado negocio multimillonario de la multimillonaria Clarivate y otras empresas similares. Nunca llegué a formar parte de esta prestigiosa asociación ni a publicar en su revista, pero haciendo memoria deduzco que los envíos se produjeron gracias a un derecho temporal adquirido en alguna de mis participaciones en sus congresos anuales.

¹⁵⁵ ¿Ven ustedes como ya empezamos con los problemas de la intertextualidad en la escritura? Retomo este capítulo introductorio tal vez una semana más tarde de haberlo comenzado, y tengo que construir un nuevo párrafo que inserto en el que estaba ya escrito.

¹⁵⁶ RedIRIS – red académica y de investigación española. Conectando la I+D+i española desde 1988. Disponible en: <https://www.rediris.es/home/index.php.es>

dicho navegador para incorporarla a sus productos¹⁵⁷. No hay que tener una agudeza mental einsteniana para intuir que ese remedio pudiera llegar a ser mucho peor que la enfermedad en muy poco tiempo, porque el acceso a internet podría quedar supeditado a la utilización de asistentes de inteligencia artificial y el criterio personal de selección de información se reduciría al extremo y llegar a constituir guetos del conocimiento, que desde la teoría queer han llegado a compararse con guetos y discriminaciones históricas (Palaisi, 2020). Ahora, a mediados de los años 2020, la inteligencia artificial está siendo implementada de forma gratuita a título de prueba mediante inocentes y gratuitas de uso público. Siento que el pico de información se ha incrementado esta primavera de 2025 mientras escribo este texto. La gente está empezando a probar masivamente la herramienta y a caer deslumbrada y divertida por la novedad. Otra objeción que veo aquí es que llegará un momento que hayamos firmado sin leer cualquier cosa a las empresas multinacionales de las telecomunicaciones, si es que no lo hemos hecho ya.

La segunda noticia que me preocupa hoy, incluso por encima de mi condición femenina y de los problemas de género que acarrea nuestra especie, es un post que me llegó por facebook en mis horas de insomnio y que terminó de alejar a Orfeo y dar entrada al espíritu de Casandra, la visionaria ignorada de la Antigüedad. La terrible información relataba el éxito del experimento “científico” –por no llamarlo directamente “diabólico”–, que ha conseguido embriones híbridos entre ser humano y mono macaco; un filón para las corrientes del terror de ficción (hasta ahora) denominado *Simia Dei* o *The Ape of God*¹⁵⁸. Confieso que he tenido que consultar a Fabiola, mi gepeté, para que me situase, porque en estos temas genéticos suelo estar igual de desinformada que la mayoría de los mortales. No se puede estar en todo, y los hitos que he retenido espontáneamente en las últimas dos décadas se reducen a la clonación de la oveja Dolly en 1996 y al descifrado del genoma humano en abril de 2003. Por lo que me dice Fabiola, estoy verdaderamente desactualizada o más bien al borde de la obsolescencia. Descubro que la noticia de los híbridos entre humanos y macacos me ha llegado con casi cuatro años de retraso y he sabido que el mapa genómico no se ha descifrado completamente hasta el año 2022. No obstante, sospecho que debe haber “gato encerrado” en la divulgación de los avances genéticos, porque entre las décadas 2000 y 2010 medios de comunicación generales no prestaron altavoces a estos temas. Sin embargo, a partir de la inyección de las vacunas de Bill Gates, presumo se hayan abierto las compuertas, y se ha diluido y olvidado el silencio mediático radial de las dos décadas anteriores.

Y hablando de todo un poco, ya que ha salido el tema de la comunicación y divulgación de noticias científicas en los medios, creo que lo más indicado en

¹⁵⁷ UNIVERSO ABIERTO. Blog de la biblioteca de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca, “OpenAI estaría interesada en comprar Chrome de Google para incorporarlo a ChatGPT”, 24 de abril de 2025. Disponible en: <https://universoabierto.org/category/tecnologias-de-la-informacion/> [Última consulta 25/04/2025]

¹⁵⁸ A esta línea de la fantasía de terror hago referencia en relación con los arquetipos del masculino bestial en mi artículo sobre la ópera y el film *Annette* de los músicos Sparks y el director de cine Leos Carax (González, 2024: 76-77).

nuestros días para protegernos del trauma complejo que puede provocarnos la exposición al flujo constante de información, es desconectarse de todo en la medida de lo posible. Desconéctense. Como mínimo un par de años completos, ¡desconéctense! Aunque lo recomendable sea que lo hagan ustedes para siempre para siempre. Algunas medidas adecuadas para obtener buenos resultados en este experimento son, no ver jamás la televisión por supuesto, no comprar la prensa ni revistas generalistas en la medida de lo posible, no descargar aplicaciones ni de facebook, ni de Instagram ni otras redes del cotilleo popular en su móvil, y rehuir de entornos profesionales y vitales que le exijan un nivel de información diaria permanente.

Después de seguir estas recomendaciones de aislamiento y/o bajo consumo de información deliberados, comprobará usted que las noticias que los poderes fácticos necesitan que lleguen a usted, en cualquier caso, van a llegarle quiera o no, y van a perturbar su espíritu en la medida de lo necesario para que no pueda usted dejar de ser un bloque en el muro del sistema¹⁵⁹. Comprobará cómo es imposible en nuestros días sustraerse al caudal de información social que el poder necesita que usted conozca, viva usted en el centro de París o en una finca agrícola en la cordillera andina. Al menos eso era lo que ocurría hasta la fecha, para que no dejase usted de ser una pieza adaptable al sistema, aunque con esto de la obsolescencia humana a mí parece que pueden ocurrir cambios severos al respecto en breve lapso de tiempo.

3. Teorías Queer, del Decrecimiento y el impás teórico actual

La teoría Queer me llamó en algún momento la atención, como también lo hizo el Decrecimiento, porque, aportan al menos salidas a las narrativas catastrofistas generalizadas, en contenidos artísticos y mentalidades colectivas. Se trata, de las de género, de la más aposentada en la cultura y los estudios culturales de las anteriores feministas, las cuales bebían más de la filosofía. No obstante, los límites de esta teoría son agudos, y a colación también con lo que estamos hablando sobre Decrecimiento, más peliagudos que sus límites morales en las arenas movedizas de las parafiliaj de diferente clase e intensidad, veo yo la presencia inherente e inalienable en ella de la medicalización extrema de nuestra sociedad que voy nombrando. Después del covid-19, es imposible ignorar que las industrias médica y farmacéutica, junto con las telecomunicaciones y la seguridad, son las más poderosas a nivel mundial. Y echando la vista atrás, en las cuatro o cinco décadas desde la generalización de los nacimientos hospitalarios¹⁶⁰, la industria quirúrgica ha ganado terreno indudable con la generalización de la accesibilidad de las

¹⁵⁹ Antes de la digitalización ya lo avanzaron los Pink Floyd en su álbum *The Wall*.

¹⁶⁰ En Andalucía esta generalización de los partos hospitalarios, entre finales de los años 1960 y principios de los 1970 hasta bien entrados ya los años 2010, cuando se empezó a cuestionar seriamente el protocolo brutalmente patriarcal generado en esas décadas. Estos cuestionamientos fueron ocupando plaza en Francia un par de décadas antes. Actualmente, los partos domiciliarios y el cuidado a la embarazada y a la puérpera, parecen tomar plaza poco a poco.

cirugías para la transexualidad¹⁶¹. Asimismo, cabe comentar la radical diferencia entre el espíritu y la filosofía que animaron la generalización de las vacunas en los años 1970, y las oscuras intenciones crematísticas de la inducción a la vacunación forzosa en fase experimental que hemos vivido recientemente con el asunto de la pandemia de 2020.

Sobre la teoría del Decrecimiento, Serge Latouche ha realizado una labor excelente de divulgación durante el último tercio del siglo XX y comienzos del siglo XXI, perseverando en décadas de pujanza económica, y mucho tiempo después de su jubilación profesional. Una prosperidad sin crecimiento debería ser alcanzada¹⁶². El problema que presenta esta salida es que debe enfrentarse desde recursos espirituales de actuar, pensar y sentir desde la conciencia plena. Entre tanto esto ocurre, parece que este segundo mandato de la administración Trump, lo que intenta es justamente propiciar un giro hacia el decrecimiento y la autocracia en un país desbocado por la ruleta financiera fantasma y con profundos desequilibrios internos entre justicia y poder, principalmente. De hecho se ha anunciado la decisión de enfriar la economía y, claro, los famosos aranceles van a favorecer mucho que Estados Unidos importe menos para la economía europea, y a la larga parece que las nuevas medidas del ejecutivo de Trump espere que se estimule la producción interna del país, pero como ya he dicho, es pronto para saber si lo que estamos presenciando es una estrategia de agendas ocultas del poder financiero, es decir, justamente lo contrario de lo que puede contemplarse en superficie. La reducción de los derechos de inmigración, aplicando casi, podríamos decir, un cierre de fronteras va de la mano de aquello. Supongo que en unos años la política para la inmigración volverá a ablandarse, aunque más controlada, y el mal período habrá servido como palanca a un afianzamiento interno de autoridad. En cualquier caso, el precio más alto del reajuste lo habrán pagado en pérdidas inmateriales las familias chicanas, mejicanas y mestizas.

Llegamos a un momento, último, desfondado, en el que la historia no avanza, sino que titubea, como si el Espíritu humano, cansado de desplegarse comenzase su repliegue. No sería más en el progreso lineal, sino en la ruptura, en el quiebre, donde las teorías Queer y del Decrecimiento encontrasen su pulsación. Desde el

¹⁶¹ Es cierto que en esta primera edición del proyecto, solo hemos dedicado un espacio reducido a la investigación sobre estos nuevos géneros y el no binarismo que toman plaza desde finales del pasado siglo. No ha habido ninguna premeditación en ello, ya que todas y todos los investigadores de Claroscuros han elegido libremente sus propios temas. En la praxis, uno de nuestros participantes estaba realizando un proceso de transexualidad hacia el género masculino, pero sus intereses intelectuales y de estudio no giraban sobre estas temáticas, como ya dije en el capítulo introductorio sobre los laboratorios de este libro. Por tanto, por respeto a la juventud y sensibilidad de esta persona, no aludimos nunca abiertamente al tema, ni de forma directa, aunque su presencia nos hizo pensar sobre la fuga de talentos que sufre actualmente el género femenino por esta causa.

¹⁶² Vale la pena ver la que ofreció en la Universidad de Sevilla en 2016, ya emérito y cuando había tenido tiempo suficiente de madurar y actualizar las ideas sobre la teoría que ha defendido durante toda su vida, podríamos decir que este profesor ha hecho activismo desde la Academia. Ver: CICODE UGR “El Decrecimiento como solución al fracaso del desarrollo”. Serge Latouche 2/2. Sub. Español. <https://www.youtube.com/watch?v=hPNVuPIQFlo> [última consulta 18/04/2025]

ecofeminismo, se ha señalado ya desde hace varias décadas que el mito del desarrollo ha sido sostenido por vidas y cuerpos sacrificados y por una Naturaleza explotada. Las subjetividades feminizadas, racializadas y desechadas secularmente aparecen en el presente como lugares donde repensar una forma alternativa de existencia, más lenta, más interdependiente. El ecofeminismo advierte que el modelo de desarrollo occidental se sostiene sobre la explotación sistemática de la naturaleza y de los cuerpos femeninos y feminizados. La alianza entre capitalismo, patriarcado y colonialismo, real y simbólico, produce vidas desechables, pero también resistencias vivas que reclaman una reorientación radical de nuestras formas de estar en el mundo (Shiva, Mies, 2014).

Autores desde esta intersección del “decrecimiento queer”, abogan por que no se trata solamente de consumir menos, sino de reimaginar el deseo, el tiempo, el cuerpo y el trabajo. La crítica a la productividad se vuelve estética y política, encontrando sentido en prácticas artísticas que no solo contribuyen, desplazando su creación de valor al arte como sostenimiento vital. Cuando el decrecimiento se cruza con la teoría queer invita a imaginar nuevas ontologías relacionales, nuevas formas de vida no dominadas por la eficiencia o la acumulación. Surge entonces una revuelta contra el tiempo lineal del progreso, la normatividad reproductiva y la lógica del sujeto autónomo que se ha impuesto y ha conquistado los ecosistemas humanos desde los comienzos de la contemporaneidad (Preciado, 2019; Gibson-Graham, 2006). A través de las miradas desde los márgenes, el feminismo decolonial se aproxima a estas intersecciones, mostrando cómo las luchas ambientales y de género se entrelazan en los territorios devastados por las lógicas coloniales y la políticas neoliberales (Vergès, 2019). Pensar el mundo desde el Sur, desde los márgenes, desde lo no autorizado, es también una tarea poética, en la que el encantamiento se revela como una forma de resistencia, abogando por la creación y práctica de nuevas comunidades, no solo como un acto político, sino como gestos estético y rituales simbólicos (Federici, 2018).

La teoría Queer, también llamada *de la diferencia perversa*, abarca todas las filias concernientes a la sexualidad y es al mismo tiempo una derivación de los últimos postestructuralistas herederos del existencialismo, como Derrida o Foucault. Es muy posible que este compendio de herramientas abstractas para hablar de sexualidades marginales haya sido, de entre las que han intentado analizar las alteridades e incluirlas en la producción científica y entre los significantes de uso frecuente en la sociedad, de la que más partido esté sacando el capitalismo neoliberalista que comercia con la transformación de los cuerpos físicos. Esta cuestión, mucho menos debatida en la actualidad de lo que merece, por su frecuencia, nos lleva a pensar en el no menos inagotable debate sobre la medicalización extrema de todo proceso de vida humana de forma generalizada, desde el estado fetal hasta el fallecimiento. Estaríamos ante la legitimidad de la medicalización preventiva o estética, lo cual atañe al ámbito de los altos negocios. En el ámbito de lo social, la espinita se queda clavada en la cuestión de dónde está la línea entre preventiva y estética y funcional, pero de ello surge una segunda

cuestión sobre quién traza dicha línea, la delimita y la hace evolucionar en función de qué o cual criterio.

La teoría Queer está en el seno de los debates entre las líneas de producción historiográfica lesbica y gay norteamericana e inglesas, de los años 1990 en adelante, y sus implicaciones, evoluciones y revisiones de los estudios sobre el poder. Apareciendo de forma tardía entre los debates de género, la teoría queer abarca su estudio desde posturas que trascienden las fronteras que había alcanzado el feminismo hasta entonces¹⁶³. Una importante teórica feminista queer y lesbiana de finales del siglo pasado, Judith Butler, parte también desde fundamentos hegelianos, que fueron el objeto de su tesis (para una visión sintética, Butler; Lourties, 1998). Donna Haraway, investigadora lesbiana en los Estados Unidos de la postguerra, escribió un manifiesto cíborg a principio de los años 1990, una especie de garantía de derechos para las hibridaciones entre seres humanos y máquinas. Esta autora propone “permanecer con el problema”¹⁶⁴, tejer alianzas inter-especies, asumir la incomodidad y la ambivalencia como lugares fértiles. No se trata para ella de salvar el mundo, sino de aprender a vivir en sus ruinas (Haraway, 2016). Por su parte, Anna Tsing, en su investigador sobre los hongos *matsutake*, también conocidos como las “setas del fin del mundo”, lleva esta idea más allá, donde la vida se abre paso en los intersticios del desastre (Tsing, 2015).

Sobre el lenguaje como una de las herramientas del poder más aventajadas, se ha ido ocupando desde entonces la teoría feminista europea, así como sobre el andamiaje del imaginario del período pasado de sumisión del femenino al masculino, conocido actual y generalizadamente como ‘patriarcal’¹⁶⁵. La reformulación de la sexualidad general necesitaba una reformulación femenina y se reclama una distinción entre pornografía (producción creativa audiovisual en base a principios de excitación masculina o masculinizante) y erótica (producción creativa audiovisual que se acerca al sexo con diferentes lenguajes, femenino principalmente, pero también otros alternativos fruto de la idea de la identificación del individuo con un grupo sexual distinto a los canónicamente establecidos y principalmente binarios. Las y los teóricos queer han ido adoptando fórmulas más radicales de pensamiento a partir del cambio de siglo y milenio, cuando se incluye el análisis de los límites del cuerpo físico humano y, ahondando en la artificialidad se comienza a incluir la idea del ciborg entre sus objetos de estudio.

El desarrollo extremo de la teoría Queer aceptaría las transformaciones radicales del cuerpo humano de tipo quirúrgico, pasando por la cirugía estética y los cambios

¹⁶³ Varias de estas ideas son explicadas de modo divulgativo el libro *El laberinto queer. La identidad en tiempos del liberalismo* (López Penedo, 2016: 95-124). Este libro lo compré a principios de verano de 2022, con un calor sofocante, en una diminuta librería en el barrio de Chueca de Madrid regentada por una lesbiana. Después de muchas vueltas ha aparecido en Burdeos y creo que, por su empeño en seguir a mi lado a pesar de los avatares y el tiempo, merece ser citado. De hecho, al pensar en la estructura de ensamblaje que daría a estos textos del segundo libro de la Trilogía Claroscuros de arte pop contemporáneo español pensé en él.

¹⁶⁴ *Staying with the trouble*.

¹⁶⁵ Aunque a mí me guste más llamarlo de exclusividad y privilegios masculinos.

morfológicos y de sexo, hasta llegar al célebre estado ciborg. En este sentido, mientras la medicina sea un sector de negocio, parece que las cuestiones éticas han quedado silenciadas, porque lo que debería estar planteándose como centro del debate es la garantía de no intervención médica, ni mucho menos quirúrgica, de individuos, órganos o tejidos sanos. Esta es en realidad la cuestión central, o debería serlo, y no la percepción subjetiva, temporal y cambiante por naturaleza, de la propia personalidad, identidad, o identificación social. Acepto que tal vez sea yo misma quien está derivando hacia un pensamiento más tradicional, pero a mi humilde juicio, habría que analizar en primer término a la materialista medicina tradicional occidental y sus verdaderos objetivos y recorrido, desde una óptica similar, y no cerrar los ojos a que los intereses económicos y financieros pasan muy por encima de lo estrictamente necesario y beneficioso para la salud. Así pues, la objeción que le veo yo a la teoría queer, es que en los años noventa creíamos que la parte mecánica del cíborg sería dominada por el ser humano, como si no se pudiera pensar más allá por ser imposible concebir ser desplazados, al menos en los pronósticos verosímiles sobre un futuro no de ficción y a corto plazo.

Tanto la teoría Queer como la teoría del Decrecimiento ofrecen al menos sendas salidas frente a la destrucción total del mundo, línea discursiva apocalíptica que cunde en los imaginarios, lo queer y el decrecimiento¹⁶⁶. Una solución que pasa por aceptar la disolución de los géneros y de toda diferencia, ni de raza ni de iglesia ni de nada, el que mira desde lo queer tiene que mirar siempre de nuevo, siempre sin prejuicios, aceptar el cambio continuo, cada una tiene que “hacerse la loca” con una bondad infinita, virtud que bien reflejó Almodóvar en buena parte de sus personajes. Pero en este perdón constante y absoluto se protegen también las conductas narcisistas generalizadas en nuestro tiempo. Es idealista y personal porque la lucha permanente contra todos los prejuicios que seamos capaces de detectar en nosotros mismos. Al mismo tiempo, la filosofía queer exige ampliar en permanencia nuestra capacidad de aceptación y respeto de las libertades, los deseos, los placeres del otro.

La Historia, como pensaba Hegel, parece avanzar por negaciones y oposiciones sucesivas, pero ¿llegaremos al punto en el que ya no habrá cabida para ninguna posible dialéctica? Las postrimerías en el futuro no serán ya síntesis, sino interrupciones agostadas por el cansancio y los escombros de un impás civilizatorio. Pero los fragmentos se resisten a ser totalizados, se aferran a la existencia como destellos que rechazan un final glorioso y completo. Y es aquí donde el pensamiento actual se vuelve más fértil, pues renuncia a los grandes relatos, acepta el desvío, el pliegue, lo que no termina de encajar.

¹⁶⁶ Estas ideas son atribuidas generalmente a Serge Latouche, quien fue en realidad estudiante de dos profesores de sociología de la universidad de Burdeos, en el momento en que comenzaron a fraguarse esas ideas.

4. Sobre las fusiones y prácticas artísticas actuales

En este horizonte, las artes contemporáneas, sobre todo las que entrecruzan práctica ecológicas, performances e género y tecnologías relacionales, se vuelven espacios de fuga. Las artes, como formas de atención y de cuidado, pueden ser la esperanza para el futuro. Como refugios precarios ante las dinámicas productivas, los artistas ensayan espacios imaginarios fértiles donde se ensaya un mundo descentralizado, sin final ni destino teleológico. No hay cierre ni clausura, solo postprimerías hegelianas, fragmentos suspendidos, voces entrecortadas como un murmullo de fondo en el reverso de la Historia.

La fusión de géneros artísticos y estilos y se produce espontáneamente a muy diversos niveles de forma natural en la actualidad, no siendo solamente a nivel técnico donde confluyen, al contrario, yo diría que el nivel relacional vital funciona de modo más potente que cualquier mezcla de polifonías o técnica que pueda programarse y darse intencional y conscientemente. Prácticamente todos los artistas profesionales de cualquier estilo de los que obran en nuestra tierra se conocen entre sí personalmente, o al menos están al tanto del trabajo y trayectoria del resto de sus colegas; si es que no mantienen relaciones verdaderamente estrechas entre sí, creándose sagas y familias o grupos de amigos artistas que en pocas ocasiones quedan ceñidos estrictamente a un solo género, sino que trabajan frecuentemente en colaboraciones e intersecciones. Esto produce una información circulante fundamental en el proceso de hibridación de las artes, que tanta importancia y tradición tiene ya en esta cuna del flamenco y crisol de espectáculos, creatividad y fantasías de todo tipo llamada Andalucía. Hasta ahí no es difícil que estemos de acuerdo.

Tal vez porque la mente y el ego se nos interponen, prefiriendo que permanezcamos en la ceguera interpretativa más inmovilista, en el lineal mundo de la materia, antes de que aceptemos observar las discontinuidades, los saltos y espirales hacia atrás, hacia los lados, hacia los vacíos y el *horror vacui* de realidades paralelas, hacia otras dimensiones que no pueden ser explicados con la lógica racional que es la única que le da garantías de no disolución a nuestro ego y a nuestras débiles identidades. Pero eso es lo que hacen precisamente los artistas. Sin necesidad de justificarse ni de racionalizar ni de dejar constancia de cada estrato de la arqueología de sus conocimientos ni de dónde los extraen, los artistas realizan sus permanentes investigaciones en la ilógica, en los abismos insondables de la conciencia colectiva.

¿Y si fuera, saliéndonos de la lógica, que cada vez que pensamos en una coincidencia, en un misterio, en un deseo, precisamente por ello éstos se materializasen en la realidad? A lo mejor algún día, si es que la ciencia verdaderamente madura o lleguemos a trascenderla, se creará una disciplina capaz de abarcar estos insondables abismos del Universo que componen todas las cosas. Esos insondables abismos son a los que pertenece inalienablemente el arte que los artistas materializan y todo lo trascendente que vive el ser humano, pero

que no queremos o no podemos reconocer. El viejo Kant vaticinó el fin de la opaca Metafísica y la llegada de la arrogante Ciencia, y auguró que un día la Humanidad obtendría el don del verdadero conocimiento y con ello la felicidad, cuando por fin surgiese la nueva ciencia que él llamó Filosofía Trascendental, que sería capaz de abarcar todos los campos del conocimiento.

5. Bibliografía

- BUTLER, Judith; LOURTIES, Marie. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista, en Debate Feminista, Vol. 18 (octubre 1998), Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 296-314. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/42625381>
- FEDERICI, Silvia. *Re-enchanting the World: Feminism and the Politics of the Commons*, Foreword of Peter Linebaugh. PM Press/Kairos, 2018, 256 pp.
- GIBSON-GRAHAM, Julie-Katherine. *The End of Capitalism (As We Knew It). A Feminist Critique of Political Economy*, University of Minnesota Press, 348 pp.
- GONZÁLEZ JURADO, Deborah. La ópera Annette... o la vida en la Sociedad de la Información de los años 2020, en *El oído pensante*, 11(2), 2023, pp. 66-87. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v11n2.12027>
- HARAWAY, Donna J. *Staying with the Troubles: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press Books, 312 pp.
- LEÓN CÁCERES, Guillermo. El ruido y la furia: Izquierda Socialista y referéndum sobre la OTAN (1984-1986), en monográfico *La izquierda ante la OTAN. Revista Ayer* 103, 2016 (3), pp. 97-122, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S. A.
- LÓPEZ PENEDO, Susana. *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Editorial Egales, (2016, 2ª edición), 327 pp.
- MATEOS, Abdón. Presentación. La batalla de la OTAN en España. Un tardío ajuste ideológico, en monográfico *La izquierda ante la OTAN. Revista Ayer* 103, 2016 (3), pp. 13-17, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S. A.
- MUÑOZ SORO, Javier. El final de la utopía. Los intelectuales y el referéndum de la OTAN en 1986, en monográfico *La izquierda ante la OTAN. Revista Ayer* 103, 2016 (3), pp. 19-49, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S. A.
- PALAISSI, Marie-Agnès. El ciberespacio: contraespacio queer frente a la “amenaza del ghetto”. Intento de lectura transfeminista de Hanna Arendt, en Crisol Série numérique, 2020, Féminismes au XXIème siècle. Ecrites et pratiques transgressives en Espagne et en Amérique latine, 12. Disponible en: <https://hal.science/hal-03227093v1>
- PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce*, Prólogo de Virginie Despentes. Anagrama, 2019, 305 pp.

- SHIVA, Vandana; MIES, Maria, SALLEH, Ariel. *Ecofeminism*, With a Foreword by Ariel Salleh, Zed Books, 2014, 344 pp.
- TSING, Anna. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton University Press, 2015, 352 pp.
- TREGLIA, Emanuele. La última batalla de la transición, la primera de la democracia. La oposición a la OTAN y las transformaciones del PCE (1981-1986), en monográfico *La izquierda ante la OTAN*. Revista Ayer 103, 2016 (3), pp. 71-96, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.
- VERGÈS, Françoise. *Un féminisme décolonial*. 2019, 122 pp.

17. Sobre las autoras y autores [por orden de inserción de sus textos]

Deborah González Jurado

degoju@uma.es

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

Ha sido la IP (investigadora principal) del proyecto Claroscuros del arte pop contemporáneo español. Es licenciada en Historia, máster profesional en marketing de negocios, máster en investigación en comunicación periodística, y doctora *cum laude* con mención europea con una tesis en historia de la publicidad y la comunicación, la prensa histórica y la edición en los siglos XIX y XX, especializándose en fuentes documentales hemerográficas y empresariales e históricas. Trabajó durante 15 años en gestión cultural y publicidad comercial en Málaga y provincia. Cuenta con formación en escuelas públicas y privadas de arte dramático u daza, y frecuenta y participa en actividades de peñas flamencas y asociaciones culturales, en España y Francia. En los últimos años de su carrera investigadora ha derivado sus líneas de trabajo hacia los Estudios Culturales, la música y el cine, principalmente, situándose en la transversalidad entre la historia contemporánea y actual y los ecosistemas de la cultura y la comunicación.

Milagros León Vegas

milagros@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-5899-9169>

Es profesora titular de universidad en el Departamento de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Málaga. Premio Extraordinario correspondiente a la titulación de Licenciado en Historia 2001/2002. Doctora en Historia por la mencionada Universidad en 2005, obtuvo asimismo la distinción del Premio Extraordinario de Doctorado en el bienio 2005/2006. Autora de numerosas contribuciones en publicaciones nacionales e internacionales, sus líneas de investigación emprendidas, inscritas en el periodo de la Edad Moderna, comprenden: historia de las mentalidades, catástrofes naturales e historia de la mujer. Entre 2016-2019 fue coordinadora del Máster Oficial en Igualdad y Género de la Universidad de Málaga y Vicerrectora adjunta de formación y participación en igualdad entre 2020-2024. Es miembro del Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer de la Universidad de Málaga y del Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad.

Nélida Devesa-Gómez

nelidaisabel.devesag@howard.edu

<https://www.linkedin.com/in/n%C3%A9lida-devesa-g%C3%B3mez-8a0b693b/>

Doctora en Lengua y Literatura Española por la Universidad de Maryland, Licenciada en Periodismo y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Culturas y Literaturas Hispanas por la Universidad Católica de América. En la actualidad es profesora de Howard University (Washington DC) y miembro de Modern Language Association y AEMIC. Ha enseñado cursos de lengua y literatura durante diez años y ha dirigido programas de Estudios en el Extranjero las universidades mencionadas. Su investigación se ha dedicado al estudio del exilio español en Estados Unidos y a la perspectiva de género en trabajos audiovisuales recientes de la cultura española.

Mari Luz Bort Caballero

mlbort@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-9456-7571>

Doctora de Lengua y Literatura española por la Universidad de Maryland, EE. UU., 2019. Actualmente es Profesora ayudante doctora en el área de Didáctica de la Lengua y Literatura de la Universidad de Málaga. Previamente, estuvo en la Universidad de Huelva con una plaza posdoctoral otorgada por la Junta de Andalucía y Fondos FEDER. Anteriormente, desempeñó su experiencia académica y docente en la Universidad de Harvard, en la Universidad de Maryland y en la Universidad Isabel I, Burgos. Sus principales líneas de investigación se centran en los estudios literarios y culturales hispánicos, con especial hincapié en las voces femeninas.

Lucía García Fernández

lugarc19@ucm.es

<https://orcid.org/0009-0007-8742-4170>

Titulada en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo con posterioridad un título de Máster en Análisis Sociocultural del Conocimiento y la Comunicación. Actualmente es alumna del Programa de Doctorado en Sociología y Antropología de la misma universidad. Sus áreas de interés incluyen los Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad (CTS), las epistemologías feministas y los estudios de género.



Yosálida C. Rivero-Zaritzky

yrivero@cau.edu

<https://www.rivero-zaritzky.com/>

Originaria de Venezuela. Allí se licenció en Educación en la Universidad Católica Andrés Bello y cursó Artes (Cine) en la Universidad Central de Venezuela. Completó su Maestría de Letras Hispánicas en Montclair State University y su Doctorado en Literatura y Cultura Hispánicas en The University of Arizona. Posteriormente también obtuvo la Especialización en Literatura Digital por la Universitat de Barcelona. Actualmente trabaja en Clark Atlanta University y se desempeña como Coordinadora del programa de español e impartiendo clases de pregrado y posgrado. Sus áreas de interés son la literatura española contemporánea y los estudios femeninos.

Beatriz Serrano

beita.serrano@gmail.com

www.csdanzamalaga.com

Docente de Danza Española en el Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet. Titulada en Pedagogía de la Danza Española y Máster en Creación Audiovisual y Artes Escénicas en la UMA, obtiene premio extraordinario fin de carrera por su trabajo de investigación y matrícula de honor en su TFM, ambos en torno a la danza española en el cine franquista. Es miembro de la Comisión de Danza de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

Nieves Rosales

info@nievesrosales.com

<https://www.redescena.net/compania/34248/silenciodanza-danza-teatro/>

Licenciada en Coreografía y Técnicas de la Interpretación de la Danza, por el Conservatorio Superior de Danza de Málaga y Licenciada en Dirección de Escena y Dramaturgia por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga. Máster en estudios avanzados de teatro, por la Universidad de La Rioja. Miembro de la junta directiva de la Academia de las Artes Escénicas de Andalucía. En 2010 levanta su propia compañía, SilencioDanza con la que ha sido galardonada con numerosos premios, entre los que se cuentan varios premios LORCA del teatro andaluz y Malagueña del Año por el Diario Sur.



Rafael Torán Marínrafaelatoran@gmail.com<https://asociacionmiguelromeroesteo.es/>

Es Licenciado en Arte Dramático por la E.S.A.D. de Málaga y Máster en Artes Escénicas por la Universidad de Granada. Doctor (Cum Laude) por la Universidad de Málaga y Miembro de la Real Academia de las Letras y las Artes de Córdoba. Ha sido profesor en la especialidad de *Dirección escénica* en la E.S.A.D. de Málaga durante 19 años y en la E.S.A.D. de Córdoba 7 años. Está especializado en el dramaturgo Miguel Romero Esteo. Como Director de escena profesional, tiene en su haber más de 40 montajes teatrales. Ha formado parte de diferentes equipos de investigación en el ámbito académico y artístico. Ha formado parte de varios equipos de investigación, a destacar su participación en el SIDCA (Seminario de Investigación de Dramaturgos Clásicos Andaluces. Centro Andaluz de Teatro. Consejería de Cultura) y su proyecto de renovación en la gestión docente de la ESAD de Córdoba de 2015 a 2018. Es editor y articulista en revistas especializadas. Ha sido gestor cultural.

Beatriz Caburbeatrizcabur@gmail.com<https://beatrizcabur.com/>

Es una galardonada, innovadora y polifacética directora teatral, dramaturga, conferenciente y creadora digital. Ha escrito y dirigido más de cuarenta obras de teatro en España, México, Italia, Austria, Inglaterra, Escocia y Estados Unidos. Beatriz también ha estado creando, escribiendo y dirigiendo teatro digital y en línea, y teatro para redes sociales, software de videoconferencia y canales de *livestream* desde 2012, dirigiendo más de cuarenta espectáculos en los últimos veintiún años. Ha escrito treinta obras dramáticas, desde textos de ciencia ficción de alto presupuesto hasta falsos documentales, pasando por tragedias no estructuradas, comedias románticas *site-specific*, obras Zoom, espectáculos Online para ser representados por un solo espectador a la vez, obras de encargo, obras escritas para FacebookLive e incluso una Comedia Absurda Postdramática. Continua experimentando con diferentes combinaciones de vídeo grabado, *streaming* en directo y actuaciones en vivo a lo largo de los espectáculos.



Salvatore Cristian Troisicristiantroisi@uma.es<https://orcid.org/0000-0002-1335-353X>

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

Sus líneas principales de investigación versan sobre teoría de la literatura, crítica literaria, literatura comparada, tradiciones populares, lingüística, dialectología de la literatura de la memoria, y literatura andaluza y siciliana contemporánea. Ha colaborado en varias obras colectivas con capítulos como Andalucía en la obra de Fernando Quiñones: territorio mítico y tiempo histórico, *Planos imaginarios-simbólicos de la narratividad: espacios y colectividades en las obras de Caballero Bonald y Camilleri*, o *Le mille noti di Hortensia Romero. Analisi e proposta di traduzione*. También ha producido reseñas de obras de otros investigadores como Galdós en sus textos. Asedios críticos para una hermenéutica / Francisco Estévez Regidor (Valladolid: Universitas Castellae [Anejos Siglo Diecinueve, 8], 2016, 204 págs.

Francisca Lópezflopez@bates.edu<https://www.bates.edu/hispanic-studies/faculty-profile/francisca-lopez/>

Francisca López es catedrática en el Departamento de Estudios Hispánicos de Bates College (EE. UU.), donde ha impartido cursos de lengua, literatura y estudios culturales, así como seminarios de estudios de la mujer y estudios europeos desde 1990.

En su trabajo de investigación, parte de los presupuestos teóricos de los estudios literarios y culturales con el fin de abordar el impacto de diversas políticas de representación en la configuración de ficciones narrativas, fílmicas y televisivas en la España de los siglos XX y XXI. Es autora del libro *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España* (Pliegos, 1995) y de numerosos artículos en volúmenes colectivos y en revistas especializadas. Y es co-editora de *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión de la España democrática* (Iberoamericana/Vervuert, 2009) y de *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, the Environment, and Politics* (Routledge, 2013). También ha presentado ponencias en decenas de congresos y conferencias en EE UU, España, República Dominicana, Nueva Zelanda y Grecia.

Su experiencia en gestión universitaria es considerable. Ha dirigido más de media docena de programas de estudio para extranjeros en diversos países (Chile, Cuba, Marruecos y España), así como el Department of Classical and Romance Languages y el Programa de Estudios Hispánicos en Bates College. En esta misma universidad ha servido como vicedecana de la Humanities Division y ha participado en numerosas comisiones de trabajo, entre las que podrían destacarse la de personal y la que acometió la reforma del programa de estudios del centro.

Francisco Luis Aguilar Díaz

flaguilar@ual.es

<https://orcid.org/0000-0002-3963-9229>

Periodista, Licenciado en Publicidad por la UMA, doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Almería, docente del Área de Historia Contemporánea en esta universidad. Miembro del grupo “Estudios del Tiempo Presente” y del Centro de Investigación en Comunicación y Sociedad (CYSOC UAL). Su actividad investigadora se centra actualmente en la relación entre vanguardias artísticas, cultura contemporánea e historia reciente. Es autor de la Tesis doctoral Pop, contracultura y sociedad en Almería en los años 80. Historia de la Movida almeriense, cuyo proceso de investigación sirve como punto de inicio a la propuesta de esta comunicación.

José Luis Panea

jpanea@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-8989-9547>

Doctor en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) (2019), con estancias en la University of Roehampton y la Universidade Nova de Lisboa bajo el Contrato Predoctoral del Plan Propio de I+D+i de la UCLM, en el marco de los Proyectos MINECO de I+D+i ARES (2013-2017) y EShID (2019-2022), a su vez vinculados al grupo de investigación *Cultura visual y políticas de identidad* (VISU@LS). Fue también Contratado Postdoctoral SECTI Margarita Salas en la Universidad de Salamanca (2022-2024), e integró el Grupo de Estética y Teoría de las Artes (GEsTA) de dicha universidad. Actualmente es profesor ayudante doctor en el Departamento de Estética e Historia de la Filosofía en la Universidad de Sevilla (2024-2029), donde imparte docencia en el Grado en Filosofía. Sus líneas de investigación abarcan la estética de lo cotidiano y las relaciones entre sociedad del espectáculo, género y nacionalidad, destacando especialmente sus publicaciones sobre el Festival de Eurovisión.



