

Pedro Ordóñez Eslava
(coord.)

LO FLAMENCO LIBERADO

Ecos hoy del Concurso de Cante Jondo de Granada

GRANADA, 2023

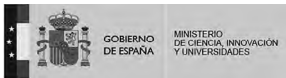
COLECCIÓN MUSICOLOGÍA

— ESTUDIOS —

DIRECTORA: Gemma Pérez Zalduondo

CONSEJO ASESOR:

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)
Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)
Walter Aaron Clark (University of California – Riverside)
Christopher Collins (University of Aberdeen)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, CESEM)
Reynaldo Fernández Manzano (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
Germán Gan Quesada (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Gembero Ustárroz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución Milá y Fontanals)
Francisco Giménez Rodríguez (Universidad de Granada)
Rubén López-Cano (Escuela Superior de Música de Catalunya)
Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)
Javier Marín López (Universidad de Jaén)
Ascensión Mazuela Anguita (Universidad de Granada)
Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)
Susana Moreno Fernández (Universidad de Valladolid)
Elena Torres Clemente (Universidad Complutense de Madrid)



Con la colaboración del Grupo de Investigación
Músicas en la España Contemporánea (HUM 617)

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n. 18071 Granada
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • www.editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-7321-7

Depósito Legal: Gr./1944-2023

Maquetación: CMD. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico

Imprime: Comercial Impresores, Motril. Granada

Printed in Spain / Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Contenido

MATEO CHICA y PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA. Introducción. El simulacro de lo Jondo. Fragmentos para un diálogo <i>sinfn</i>	9
<hr/>	
CUERPOS	27
CARMEN NOHEDA y MIGUEL ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ. Cuerpo, baile y deseo: Lo jondo liberado	29
– <i>Carnacion</i> (2022) de Rocío Molina, una carne con Niño de Elche	29
–Lo jondo demolido	31
–Lo jondo desgarrado	33
–Lo jondo agrietado.....	37
–Lo jondo desplazado	41
–Lo jondo atravesado.....	47
MARÍA CABRERA FRUCTUOSO y CINTIA BORGES CARRERAS. Un repensar contemporáneo del Concurso de Cante Jondo de 1922 a través del cuerpo flamenco.....	57
– <i>La hondura de lo jondo como estética coreográfica</i>	59
–Sota, caballo y reina – jondismo actual <i>de Marco Flores</i>	68
– <i>Jondo. Del primer llanto del primer beso</i> de Eduardo Guerrero ...	76
MARINA HERVÁS y SAÚL CASTILLEJO. Electrónica pa’ escuchar (y bailar). Una aproximación a la relación entre la electrónica y el flamenco	93
–Introducción.....	93
–Hacia una <i>EDM</i> flamenca del sur.....	96
–Electrónica y flamenco: contra la fuerza de la autoría.....	106
–La fiesta	110
MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS y RICARDO DE LA PAZ RUIZ MORÓN. Ecos de lo jondo: la sonoridad flamenca entre los artificios de la grabación	121
–Introducción.....	121

–La relación de la grabación con el espacio representado: el concepto de “ <i>staging</i> ” en las grabaciones de flamenco	125
–Lo sonoro jondo: desde los inicios de su reproductibilidad técnica hasta la etapa moderna de la discografía.....	127
–La sonoridad de lo jondo: la <i>reverb</i> como construcción del sonido del flamenco en las producciones discográficas	134
–Conclusiones	139
<hr/>	
IMÁGENES	145
MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ PÉREZ y MARÍA DOLORES GARCÍA RAMOS. La representación visual de lo popular andaluz (y flamenco) en las músicas urbanas andaluzas actuales.....	147
–1. Introducción	147
–2. De qué hablamos cuando hablamos de Andalucía.....	149
–3. Estudio de casos. El videoclip (no) flamenco y andaluz. Califato ³ / ₄ , Derby Motoreta’s Burrito Kachimba y María José Llergo	159
–4. Conclusiones	168
JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ y DAVID MARTÍN LÓPEZ. Sobre imaginarios vernáculos: de sillas de eneas y otros elementos de la escenografía flamenca.....	175
<hr/>	
REVELACIONES	195
ISABEL DAZA GONZÁLEZ e INMACULADA MANZANO ROMERO. El grito en la palabra. Cante jondo, jondismo, política y literatura	197
–Arquitectura de Andalucía.....	197
–Jondismo I. El regreso de los bárbaros del Sur	204
–Jondismo II. Salvador Távora: el grito de un pueblo herido llevado a escena	211
MARÍA PALACIOS y PATRICIA ÁLVAREZ. Masculinidad y orientalismo homoerótico en lo Jondo	223
–Introducción.....	223
–Masculinidad y orientalismo homoerótico en lo Jondo	224
–Inconscientes.....	225
ANTÓN CARMONA, DAVID CARMONA, DOLORES FERNÁNDEZ, PACO SUÁREZ y PEDRO ORDÓÑEZ. Una conversación transmedia en torno a lo gitano jondo	255
–I. Conversación.....	256
–II. Glosario seleccionado	261

El simulacro de lo Jondo. Fragmentos para un diálogo *sinfín*

MATEO CHICA y PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA

Ar cabo de los años / ya mas desgarbao / se le veía luz
en la noche / mientras nosotros acabamos en la tabernilla
del josé / solo se le veía sombra / nosotros que no íbamo
a imaginar lo de después / tu me entiendes?¹

Es posible que cada palabra que leemos sea fruto del diálogo. De hecho, y si lo consideramos de manera más amplia, es altamente probable —o quizás es más bien deseable— que cada acto, evento o fenómeno que configura nuestro día a día, que esa cotidianeidad a veces anhelada —y a veces detestable— sea resultado de un encuentro en el que dos o más personas manifiestan alternativamente sus ideas y afectos. Dicho encuentro no tiene por qué darse de manera sincrónica. Una conversación puede desarrollarse con años de diferencia y sin que ni siquiera estén todos los participantes al mismo tiempo, ya que su resultado crece en cada una de nosotrxs de manera a veces inesperada.

Seguro que sabes de lo que hablamos: ¿cuántas veces habrás encontrado sentido mucho después a aquello que alguien nos dijo hace años?

El relato que estás a punto de leer —y con él nos referimos no solo a esta introducción sino también al libro en su conjunto (ahora sería un buen momento para consultar el índice completo)— se ha construido efectivamente desde el diálogo, desde una conversación tan abierta como crítica e (in)disciplinada que intenta abrir horizontes

1 Entrevista a Juan Alberto, conocido de Er Jirafa (Manuel Elmallena); Granada, España, 1904 - Madrid, España, 1982, Los Tientos, Mateo Chica.

hermenéuticos y también políticos hacia la composición de un retrato poliédrico y actual —con todo lo que este adjetivo implica desde un punto de vista crítico y metodológico— del Concurso de Cante Jondo de Granada celebrado en 1922 y de eso que se ha dado en llamar lo jondo, un concepto de por sí difícilmente aprehensible.

Siguiendo esta línea discursiva, hemos distribuido los capítulos en tres bloques íntimamente relacionados entre sí: *cuerpos* remite a la lectura performativa del Concurso y a su (en)carnación, es decir, al proceso por el que un relato puede *encuerparse* y materializarse a través tanto de una posible propuesta coreográfica como de lo estrictamente sonoro; *imágenes* sigue este mismo camino aunque en el terreno de lo visual e iconográfico: lo vernáculo, lo popular y lo flamenco son categorías permeables y concurren hacia la configuración de un imaginario canonizado y al mismo tiempo continuamente pervertido; *revelaciones* nos aproxima a lo velado, lo oculto —y también ocultado—, lo que permanece en una penumbra quizás también deliberada pero que necesita de diálogo y encuentro entre lo jondo y jondista, lo masculino y lo homoerótico y lo gitano.

La introducción que ahora comienza recoge el diálogo establecido con Mateo Chica, artista multidisciplinar y residente del programa de residencia Los Tientos en su primera edición de 2021/2022².

I

Era difícil imaginar lo que sobrevendría en la vida de Manuel Elmairena, figura mítica y legendaria de la práctica flamenca durante la

- 2 Como afirman sus directores, Antonio Collados y Pedro Ordóñez Eslava: Los Tientos es un programa de formación y creación artística donde el flamenco funciona como eje motor y articulador en relación con otras artes. Los Tientos es una oportunidad para tentar, acariciar, palpar, probar, reconocer, examinar, provocar... [...] Los Tientos es un proyecto que fija sus acciones en el horizonte de la celebración del centenario del Concurso de Cante Jondo en 2022, aunque con la aspiración de poder trascender esta fecha y que se convierta en una acción de apoyo continuada. Véase: <https://casadeporras.ugr.es/programas/los-tientos/>.

primera mitad del pasado siglo XX cuya biografía se encuentra todavía por delimitar pero que encarna algunas de las sombras —como indica la cita de apertura de esta introducción— que podríamos adjudicar al flamenco que podía darse en los cafés cantantes de la época. Dichas sombras justificaron precisamente la formulación de lo jondo, como una alternativa ética, moral —por no decir católica— y políticamente aceptable. Como nos cuenta Mateo Chica: el sujeto en cuestión es Manuel Elmairena, alias el Jirafa, un artista olvidado procedente de Granada. Yo lo había descubierto a través de unos borradores de poemas (lo que serían las transcripciones) encontrados en un rastrillo de la ciudad. Más tarde, una Nochebuena mi abuelo cantaba unas soleás que yo había reconocido como poemas del Jirafa; no cabía en mi asombro, pues eran los mismos versos que había encontrado meses atrás. Mi abuelo relataba que esas soleás las había aprendido en la mili a través del canto de Pepe Marchena, quien le comentó que eran unas soleás de un conocido suyo, «un tipo peculiar que escribía requetebién», pero nada más. Investigué más sobre Elmairena y conseguí hacerme con vídeos, trajes, vinilos... en definitiva, todo el material que se expuso en la Corrala de Santiago y que era procedente del granadino.

Y ¿cómo acabó todo?

Después de observar la perplejidad de los allí presentes al relatarles toda la historia que se había ido sucediendo en esta investigación, les interpele con la siguiente frase del Beni de Cádiz: «Hijo ¿y esto es verdad? Esto, señores, es una mentira como una casa, pero yo os la cuento para que os distraigáis». Saltaron entonces las risas y los allí presentes disfrutaron del juego revelado. (Cierto es que hay una verdad dentro de este discurso, y es que mi abuelo hizo la mili con Pepe Marchena). Con el fin de ahorrarme una preocupación y dado que yo en la sala no podía estar constantemente para recibir al público y contarles la gracia, tejí un paratexto en el que se transcribe una entrevista a un conocido del Jirafa en la que se relata cómo había sido la vida de este pobre olvidado.

El olvido y la memoria, el trauma y el alborozo conviven en el flamenco de manera paradójica e incluso contradictoria y quizás de manera más acentuada y radical en las personas que lo encarnan

dentro del campo de producción³ que lo integra. Pero «resulta difícil concebir la memoria sin la ficción que constituye cualquier recuerdo» (Ordóñez, 2020: 17). En dicha ficción, la melancolía, la nostalgia y el anhelo alcanzan un rol decisivo. Como dice Sara Ahmed:

Hay que notar el deslizamiento entre lo que es nauseabundo y el sentimiento de agitación y shock. Lo que exige que el suceso se transmita, una y otra vez, como la repetición de los sonidos del trauma, es la incapacidad para captar el suceso en el presente, o incluso “sentir su impacto”. Esta proximidad fatal del suceso es tal que puede registrar su impacto solo a través de la recontaminación perpetua de los hogares y cuerpos de “los asqueados” [...].

Sentirse mejor puede referirse a que nos dejen el espacio para pensar y sentir o para bailar en la tierra; [...] Sentirse mejor podría referirse a la posesión de materiales suficientes para sostener la vida del cuerpo propio; podría referirse a tener energía, techo, calor, luz o incluso aire para respirar (Ahmed, 2015: 154 y 303).

Si hacemos nuestras las palabras de Ahmed y las traemos de manera claramente interesada al asunto que nos ocupa, podemos afirmar que aquellas emociones han condicionado este espacio «para pensar y sentir» desde hoy el impacto real y efectivo que pudo suponer el Concurso de Cante Jondo de 1922 tanto en la cultura artística y la política del momento —no solo local sino también internacional— como el eco que ha alcanzado su aparato teórico e ideológico en la vida de lo flamenco desde entonces. La mayor parte de las acciones celebradas durante este año 2022 para su conmemoración nos han hablado más de lo que han imaginado sus organizadores, de sus pasiones y fobias, de lo que anhelan o recuerdan anhelar y de lo que pretenden imponer como su definición no ya de aquel fenómeno sino de lo que podría significar hoy.

3 Siguiendo al sociólogo Curro Aix en su particular aplicación de la noción defendida por Bourdieu, el flamenco «es un ámbito cultural diferenciado, al que concedo el estatus de arte contemporáneo, a la vez que fenómeno socio-productivo, que merece un análisis singularizado de sus dinámicas específicas de funcionamiento artístico» (Aix, 2014: 36).

Cuerpo, baile y deseo: Lo jondo liberado

CARMEN NOHEDA y
MIGUEL ÁLVAREZ-FERNÁNDEZ

CARNACIÓN (2022) DE ROCÍO MOLINA, UNA CARNE CON
NIÑO DE ELCHE

APENAS una silla de enea concentra la vulnerabilidad que esconde cualquier desplazamiento. La invade una poderosa luz fucsia, el color de las capas de tul que envuelven, de cintura para abajo, el cuerpo de la bailaora y coreógrafa Rocío Molina (Málaga, 1984). *De cintura para abajo* advierte el recuerdo de un límite múltiple en el baile flamenco: sexual, identitario, dual¹. Pero Rocío Molina conoce bien la caída. No en vano tiñó sus ingles, sus piernas y el suelo con una pasta púrpura para representar la menstruación en su personal *Caída del cielo* (2018)². Desde esta reflexión sobre la feminidad, Molina encontró otra forma de placer en poner su cuerpo al límite. Precisamente, el 16.º Festival Internacional de Danza Contemporánea de la Bienal de Venecia discurrió del 22 al 31 de julio de 2022 bajo el lema *Boundary-less* (Sin límites)³. Allí, Molina recogió su León

- 1 Cabe destacar el siguiente titular: «Sexo “jondo”: la liberación de las bailaoras», en el que, además de señalar el proyecto de Rocío Molina *Caída del cielo*, se destacan los códigos tradicionales del movimiento corporal de cada sexo: «Resumiendo: los hombres bailan de cintura para abajo; las mujeres de cintura para arriba» en Cruz Lapeña (2022). A este respecto, véase la investigación de Cruces Roldán (2003).
- 2 Resulta de interés consultar el testimonio de Rocío Molina en López Enano (2018).
- 3 La edición de la Biennale Danza 2022 corrió a cargo del coreógrafo británico Wayne McGregor. Puede verse la programación en: <https://www.labiennale.org/en/dance/2022> [27/12/2022].

de Plata adherida a la reinención de un cuerpo frágil que debía deformarse deliberadamente. Para hacer confesar a su carne, Rocío Molina decidió bailar el deseo en el estreno mundial de *Carnación*⁴. Molina nos invita a asistir a una exaltación corpórea desde la imposibilidad del concepto de deseo. En esa «ondulación de la carne» que se enfrenta a la rigidez de los huesos es donde se localiza el rasgo más cercano a la fragilidad dentro de una «estética de la resistencia» (López Rodríguez, 2017: 47). Desde la resonancia del límite, Rocío Molina explora las entrañas del desgaste físico que ha habitado su piel. *Caída del cielo* fue la bisagra desde la que giró ese ejercicio de autodestrucción que pedía su baile.

La solitaria silla inicial de *Carnación* facilitó la apertura hacia la liberación de su sacrificio. En el silencio, Molina asciende y desciende por ella una y otra vez, cae al suelo desde el respaldo y el asiento, ese soporte simbólico que ha recostado históricamente el toque y el cante flamencos. La justificación del premio que la Bienal de Venecia difundió a los medios calificaba a Rocío Molina de «radical intérprete de las tradiciones» (Salas, 2022; *La Biennale di Venezia*, 23 de julio de 2022). Su interpretación mantiene abiertas las posibilidades creativas de lo jondo sin aferrarse, en efecto, a su tradición. La potencia obsesiva del sacrificio, la compulsiva repetición de ese ascenso y caída requería, como en *El Crack-Up*, de un «proceso de demolición» (Fitzgerald, 1984: 97), de un descendimiento personal, pero también colectivo.

4 *Carnación* se trata de una coproducción de la compañía Danza Molina junto a la Biennale di Venezia, la Bienal de Flamenco de Sevilla, el Teatro Español y el Festival Grec de Barcelona 2023 y la colaboración del INAEM. La coreografía e idea original de *Carnación* partió de Rocío Molina, quien contó con Juan Kruz Díaz de Garaio Esnaola como co-director escénico y en el diseño del espacio escénico. Esnaola también colaboró con Rocío Molina en la dirección musical, a cargo de Francisco Contreras, Niño de Elche. Completa el equipo artístico de *Carnación* la voz de Niño de Elche; la soprano Olalla Alemán, el piano y la música electrónica de Pepe Benítez, la violinista Maureen Choi, el coro Cantori Veneziani y ProyectoLe, el diseño de iluminación de Carlos Marquerie y el diseño de vestuario de Leandro Cano.

LO JONDO DEMOLIDO

«Ha sido como ese puzle que tiene tu abuela colgado en la pared y que se cae y se desarma, y descubres que debajo de eso hay otra composición» (Kahn, 2022). Si, en *Caída del cielo*, Rocío Molina se caía y seguía bailando o llevaba su cuerpo hasta la extenuación embarrada de siete meses y medio en *Grito pelao* (2018)⁵; en *Carnación* aprovecha el silencio para ampararse en su propia inmovilidad. En esta reivindicación de la caída, la bailaora se toma su tiempo para levantarse y afrontar su reinicio desde la quietud. El deseo que nos muestra es aquel que emerge, según el dossier, «de una experiencia insaciable en la que caemos para recaer» (Fuenteblanca, 2022). De pronto, la histeria sonora de un violín irrumpe en la escena, aparición que retornará hasta en cuatro ocasiones más, siempre acompañada de la interpretación de una misma obra: el quinto de los *24 Caprichos*, op. 1 para violín solo de Niccolò Paganini. Su endiablada dificultad técnica encarna el mito del virtuoso para ahondar en el deseo de perfección.

Al abrazar su propio agotamiento, Molina interroga directamente a la contumaz disciplina y sus frustraciones. El recuerdo de ese obstinado esfuerzo es capaz de afectar al cuerpo, a la carne como una perturbación. A pesar de mantener un nivel técnico óptimo, Molina nos expone un intento de emancipación. Este reclamo ha sido uno de los principios que ha sacudido a la danza contemporánea, ámbito en el que se discute la búsqueda de una conciencia corporal y una experiencia alternativas, un potencial emancipador que reconoce su carácter político y acentúa la presencia performativa, los elementos no-cinéticos. Jérôme Bel consideraba políticamente inaceptable el virtuosismo, la parte del trabajo de un «bailarín alienante» (Burt, 2017: 57-80; Lepecki, 2006: 45-64), dependiente de la repetición del movimiento *ad infinitum*. En ese tránsito entre caídas, Molina debe deshacerse bailando. Recurre en la última intervención al fla-

5 *Grito pelao* se estrenó en el Festival de Avignon de 2018 junto a la cantante Silvia Pérez Cruz. Sobre esta obra, véase Cabrera Fructuoso y Borges Carreras (2022: 26-38); y Navarro Juan (2022: 25-40).

menco y, así, su vertiginoso zapateado —paganiniano— cada vez más amenazante y cercano al cuerpo de la violinista, obstruirá su sonido hasta aniquilarlo.



▲ Rocío Molina, *Carnación* (2022). La Biennale di Venezia, Biennale Danza 2022. Fotografía: Simone Fratini.

La palabra «cadáver» procede del latín *cadere*, caer. Así nos lo recuerda Douglas Kahn en *Noise Water Meat* a propósito de William S. Burroughs: «A diferencia de la expulsión bíblica, que fue una caída en la vida, la Caída [*sic.*] en Burroughs no es una expulsión de la vida hacia la muerte sino, peor, entremedias. Es el horror de una caída incompleta, una caída en un interregno vírico» (Kahn, 1999: 302). A la referencia bíblica, cabe añadir el estado ontológico compartido por ese interregno vírico, el no-muerto y el yonqui, es decir, el del ser caído. Kahn continúa describiendo lo que quizá constituya el tropo más característico en la obra burroughsiana: «el yonqui es un cuerpo caído que no hace nada; cuando es necesario, vuelve a la vida para encontrar una dosis o un huésped, pero no vive en la vida» (Kahn, 1999: 302). El momentáneo y violento retorno a la vida protagonizado por el yonqui (o por el virus, o por el no-muerto) implica

Un re-pensar contemporáneo del Concurso de Cante Jondo de 1922 a través del cuerpo flamenco

MARÍA CABRERA FRUCTUOSO¹

CINTIA BORGES CARRERAS²

EN el marco de la teatralización actual del baile flamenco, diferentes creadores están realizando propuestas dancísticas en un trabajo por la recuperación de la memoria histórica, política, social, artística y cultural de la década de los años veinte y treinta de la historia de España; teniendo como foco el homenaje al centenario del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 y a sus responsables: Federico García Lorca, Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga.

Un concurso de gran relevancia en el pasado, que movilizó a artistas tanto nacionales como internacionales, que sirvió de modelo para la realización de posteriores concursos —el Concurso Nacional de Córdoba en 1956 o el Concurso Internacional de Jerez de la Frontera a partir de 1962—, y cuya estela quedó patente en las diferentes fuentes periodísticas. La prensa insistió en resaltar la preponderancia del

- 1 Este capítulo se ha realizado en el marco de la Ayuda Margarita Salas, de la que es beneficiaria la Dra. María Cabrera Fructuoso (Universidad Rey Juan Carlos), financiada por la Unión Europa-Next Generation EU, el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y se inscribe en el proyecto «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref. PID2021-122286NB-I00) financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.
- 2 Dra. Cintia Borges Carreras (Universidad Autónoma de Madrid) con referencia CA1/RSUE/2021-00872 es beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas, financiada por el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia y la UAM. Estancia en la Universidad de Oviedo (Grupo de investigación MUDANZES).

evento frente a otros realizados en la comarca en las mismas fechas. Ejemplo de ello es el concierto de la filarmónica, el cual contó con menor afluencia precisamente por haberse organizado el mismo día que un té benéfico que fue amenizado con *cante jondo* (*Gaceta del Sur*, 28/6/1922), o como ocurre con la insistencia de que los posibles asistentes al primer baile del Casino Principal, con motivo de las fiestas del Corpus, lo hiciesen con el mismo vestuario legitimado para el Concurso (*Gaceta del Sur*, 15/6/1922). De hecho, se tuvieron que habilitar localidades extraordinarias para poder cubrir la alta demanda de un público que ansiaba poder asistir a este acontecimiento (*Gaceta del Sur*, 13/6/1922).

Una importancia que incluso se perpetúa en nuestros días a través de propuestas como *Sota, caballo y reina –jondismo actual* de Marco Flores y *Jondo. Del primer llanto del primer beso* de Eduardo Guerrero, de las que hablaremos a lo largo del capítulo, donde los cuerpos de los bailarines se convierten en continente y «recipiente» de identidades y contextos pasados (Franko, 2015). De modo que, parece materializarse la noción de «*archival impulse*» o la del «cuerpo como archivo» descrita por Lepecki (2010), donde el cuerpo del intérprete se convierte en una herramienta de expresión y comunicación, a la vez que en un generador de discursos. Y es que, en palabras de Bustos y Díaz, «el cuerpo constituye los límites de la identidad, el principio de la acción pública y la arena sobre la que interactuamos con los demás» (2016: 199).

En esta recuperación de la memoria histórico-coreográfica se produce una transferencia del evento en sí mismo, con énfasis en proponer una lectura actualizada a los preceptos del *jondismo* establecidos tras un siglo de historia. Si tomamos las teorías acerca de la reinterpretación coreográfica desarrolladas por Mark Franko, en cuanto a la percepción de los eventos pasados como algo inconcluso, la recreación –*reenactment*– se convierte en el medio por el que prolongar el hecho histórico-artístico: «*reenactment troubles our sense of what is past in the past*» (2017: 7). De manera que la creación escénica actual ha tomado el evento del Concurso para recuperar su memoria e interpelar *lo jondo* como «un concepto que se reelabora y se reescribe» (Guzmán-Simón en La Madraza UGR Sala Virtual 2, 2021).

Las obras recreadas sirven de excusa para establecer analogías con el presente, empleando la herramienta de la creación con un fin transformador, reflexivo, catártico e, incluso, pedagógico. Pues, como expresa Kandinsky, la «creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos» (1979: 7). Y es que, la labor del artista ha de ser la de tener algo que contar, transformar conciencias, interpelar al espectador con perspectivas que se constituyen incluso, en ocasiones, hacia una politización del arte y construir un discurso estético disponible para servir de material para la necesidad. No hay que olvidar que la esencia misma del arte es la manifestación de la expresión total del ser humano.

LA HONDURA DE LO JONDO COMO ESTÉTICA COREOGRÁFICA

Lo jondo es la clave de bóveda del jondismo. En el despliegue del pensamiento flamenco, el fuerte acento en el individuo particular encuentra su núcleo principal en aquello que se llama *lo jondo*, como apelación a la interioridad misma de una persona singular en la que otra persona, en tanto que una concreta también, reconoce sentimientos y emociones, ora racionales, ora irracionales, de su propia intimidad (Ruiz Fernández, 2019: 118).

En los textos canónicos de Manuel de Falla (1922), *El «cante jondo» (Canto primitivo andaluz)*, y de Federico García Lorca (19/2/1922), *Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz, llamado «cante jondo»*, se describen los preceptos que debían regir la estética de lo jondo, enfocando sus apreciaciones a una mirada concreta del cante en sí, pero ¿qué hay de la jondura de los bailaores? Se ha hablado de los aspectos musicales, de la idealización literaria tras esas tónicas interpretativas, derivaciones melódicas, pero ¿qué tipo de apreciación técnico-expresiva se le requeriría a ese mover contagiado de jondura? ¿Contiene lo jondo una implicación social o es apolítica su esencia?

El jondismo, como aspecto cristizador de un folclorismo estereotipado en la española de la posguerra, ha experimentado una transformación a través de los lenguajes flamencos contemporáneos. Esta conversión no rompe, a priori, con los principios que lo han

identificado, pero sí trata de recuperar la esencia de la *jondura* a través de las manifestaciones culturales que se dan en los años tardíos de la década de los sesenta. En el ámbito literario es Juan de Loxa a través de su programa de radio, *Poesía 70*—emitido por Radio Popular de Granada entre 1967 y 1994— y de su relación con el bailarín Mario Maya, quien trabaja hacia una reconfiguración de la identidad cultural española, representada por lo que el poeta calificó, según Guzmán-Simón, como «terrorismo lírico» (2009: 2). Había pasado una Guerra en la que se había enfrentado el pueblo español entre sí, los estragos devastadores para la sociedad se habían agravado con la represión de la dictadura y ya entrado el tardofranquismo —periodo que se fecha según Palomares (2007) entre el 1960 y el 1975—, la apreciación estética del carácter de lo jondo se empieza a deconstruir de los tópicos adheridos tras la celebración del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922³, gracias a la incipiente ruptura ideológica que empezó a imperar en esa década desde la sensibilidad *camp*⁴. Una estética que prolifera en los medios artísticos en estas fechas, fracturando los cánones de la alta cultura y resignificando los de la baja cultura (Guzmán-Simón, 2009). «El gusto *camp* es una especie de amor, amor a la naturaleza humana. Más que juzgar, saborea los pequeños triunfos [...] se identifica con lo que deleita [...] es un sentimiento *tierno*» (Sontag, 2005: 375). Juan de Loxa se nutrió no sólo de estas propuestas, también del *jazz*, del *pop*, de la estética *beat*, del *mail art* o de la *performance* en la construcción de su lenguaje poético (Leal, 2016). Material que recoge Leonor Leal en su obra *Loxa: Estampas y bailes a partir de los experimentos radiofónicos de*

3 En la política cultural del Ministerio de Información y Turismo la idea de lo jondo se había separado del compromiso social de tiempos anteriores, ejerciendo la dictadura una apropiación de su discurso, turbando sus propios códigos (Guzmán-Simón en La Madraza UGR Sala Virtual 2, 2021).

4 Susan Sontag, en *Notas sobre lo «camp»* desengrana las posibles derivaciones de la estética, los preceptos que determinarían qué tipo de obra puede o no considerarse dentro del movimiento, siempre sin dictar normas autoritarias, pues entiende que hay variabilidad en el canon: «El tiempo puede realzar lo que hoy nos parece simplemente rígido o falto de fantasía porque estamos demasiado próximos a ello, porque se asemeja excesivamente a nuestras fantasías cotidianas, cuya naturaleza fantástica no percibimos» (Sontag, 2005: 367).

Electrónica pa' escuchar (y bailar)

Una aproximación a la relación entre la electrónica y el flamenco

MARINA HERVÁS
SAÚL CASTILLEJO

INTRODUCCIÓN

LA concepción de actualidad, modernidad y vanguardia dentro del mundo del flamenco responde a una realidad mudable. Cuando leemos artículos relacionados con el «nuevo rumbo del flamenco» (Ríos Ruiz, 2004: 19-30), reafirmamos este hecho, dejando constancia de la distancia con la otredad no flamenco; una serie de propuestas artísticas de las que los críticos y flamencólogos se sirven para delimitar el espacio de creación entre lo que se considera como flamenco de vanguardia y lo que es «actual» pero no pasa el filtro clásico del flamenco. Existen textos de principios del siglo XXI —como el que citamos anteriormente— en el que los coros o el uso del cajón flamenco aparecen como parte de estas nuevas tendencias a la vez que el jazz y el rock flamencos se sitúan como principales exponentes de la «fusión» o «nueva creación» (*ibid.*). Estos (sub)géneros son asociados por distintas personalidades con una insistente degradación del género flamenco por su contacto con el mercado (López Ruiz, 2003: 23), omitiendo la capacidad de creación e interacción entre lo flamenco y otros imaginarios estético-musicales. A raíz de ello, podemos entender que existe un flamenco de primera y uno de segunda o «ligero» (*ibid.*: 27) —una consideración que ya tuvieron los cuplés desde el primer tercio del siglo XX (Leblon, 1995: 94)— que progresivamente va a ir asentándose en la historia del flamenco. Dentro de esta dicotomía podemos trazar un paralelismo con la electrónica «académica» y la EDM (*Electronic Dance Music*) en la que prima su carácter de producto de consumo frente al interés analítico. Es precisamente en esa construcción del flamenco y la elec-

trónica de «segunda categoría», más asociada a lo banal, lo marginal o lo sencillo donde va a residir una de las principales confluencias entre el componente jondo y la electrónica.

Vemos que no hay menciones explícitas al uso de la electrónica en esta evolución del flamenco a la que se viene haciendo referencia desde el último tercio del siglo xx. En este punto, entendemos que las tendencias y novedades están construidas en torno a la idea de pureza; una idea generacional. Al tratar con un género vivo surgen distintas dudas respecto al lugar en el que se sitúa el canon estético-musical que consideramos, resolvemos citando a Alfredo Arrebola:

¿Hasta dónde la evolución puede producirse para que «lo jondo» siga siendo «*Jondo*» y no una manifestación artística diferente? No debe olvidarse que «lo flamenco» es una forma de ser, idest, «una cultura», que define exactamente al pueblo que lo engendró y lo transmitió como legado histórico. El cantaor que conozca su historia sabe perfectamente que está recordando, en cada interpretación, la «movilidad» de las formas flamencas, y conoce que «eso» es una constante en la historia flamenca. [...] El flamenco jamás ha sido una «música estática», y no lo es porque su expresión musical, relacionada siempre con la capacidad artística del intérprete, está fundamentada en las continuas vivencias de los cantaores, quienes manifiestan, en última instancia, las propias de la sociedad en la que están inmersos (Arrebola, 2003: 33).

Es por ello que podemos extrapolar estas vivencias y asumir que el encuentro entre la electrónica y el flamenco es una consecuencia del tiempo en el que confluyen este arte y los agentes que participan de él (Velázquez-Gaztelu, 2022: 40). Al igual que las razones y las temáticas que se cantan pueden variar en función del individuo¹, los elementos de creación también cambian. Así lo reafirman artistas como María José Llergo cuando explican por qué han visto en la electrónica y la tecnología «una forma de expresarse con los recursos

1 Existen cantaores/as que pueden no sentirse identificados con los motivos o temáticas que cantaban generaciones pasadas y es por ello que eligen o inventan otras letras más fieles a sus vivencias.

que tienen a mano» (Mixtape, 2019, ep. 6. Min. 17:10). Consideramos interesante tomar ejemplos que van desde cantaoras como Remedios Amaya utilizando un bajo 303 en su disco *Luna Nueva* hasta Israel Fernández introduciendo electrónica en una seguiriya, El desamparo. De igual forma que el flamenco se ramifica en diferentes especialidades como el cante, toque, baile y percusión, ¿podríamos plantear la posibilidad de hablar sobre cómo entronca la electrónica en esa ecuación? En esta línea, consideramos interesante aclarar la posición desde la cual podemos pensar en la electrónica, atendiendo a lo que ella aporta con respecto a los nuevos instrumentos y las nuevas formas de difusión musical.

Definir la electrónica no es una tarea fácil, algo de lo que adolece también el flamenco. Preliminarmente, podemos tomar recopilaciones generales, como la de Miguel Noya (Noya, 2008: 1-36), que recoge varias definiciones sobre la electrónica. Por un lado, aparece localizada en la versión impresa del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* la definición que habla de la música electrónica como «música que es producida o modificada por medio de equipos electrónicos, de tal forma que algún equipamiento electrónico es necesario para que se pueda escuchar» (*ibid.*, p. 2). La definición de la *Enciclopedia Electrónica de Columbia* en línea habla de música electrónica y electroacústica como sinónimos que se refieren a «un término de composición que utiliza la capacidad de los medios electrónicos para crear y alterar sonido» (*ibid.*). Recogemos también la definición de Julio d'Escrivan en la que trata la electrónica como un complejo genérico en el que se adscriben otros términos como la acusmática, lo experimental y la estética como centro de su asimilación artística (*ibid.*, p. 1). Para otros autores, como Luke Windsor, se podría hablar de electroacústica (donde entraría la síntesis, el uso de música pregrabada y otros) a toda aquella que implique altavoces para su reproducción (Windsor, 2016: 7). A partir de estas definiciones que pretenden abarcar toda la complejidad del término, constatamos, en realidad, falta de unanimidad a la hora de definir la música electrónica de cara a su posterior estudio. Ahondando en la problemática, si situamos el límite en la utilización de medios electrónicos para la creación y ejecución de la música podríamos considerar la mayoría de la música que se produce y se escucha hoy como electrónica. Como

señala Demers, en este sentido habría una significativa distancia entre la música considerada electrónica entre el final de los años cuarenta (cuando comienzan a darse los primeros pasos en la experimentación con medios electrónicos, aunque habría excepciones) (Holmes, 2002: 3-40; Shapiro, 2002) y 1980, año que Demers considera «pivote», en la medida en que arranca la digitalización y el consecuente descenso de precios de los sintetizadores, así como la inclusión de «*presets*», que permitía un uso más accesible, pues no había que entender demasiado del funcionamiento de los aparatos para poder crear con ellos (Demers, 2010: 8-9). Como vemos, en cualquier caso, la electrónica es tomada por estas voces como soporte y dispositivo, algo que también asumiremos en este texto: soporte en tanto medio de creación y dispositivo en sentido agambiano, es decir, como «conjunto heterogéneo» que incluye «discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas». «El dispositivo», sigue, sería «la red que se tiende entre estos elementos». Asimismo, el dispositivo «tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder». En este sentido, entonces, «el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber» (Agamben, 2011: 250). Nuestra propuesta es pensar, por un lado, los problemas que la electrónica pone a cualquier afirmación de pureza en música y, especialmente, en el flamenco. Es decir, mostrar, precisamente, ese cruce entre «poder y saber» que implica todo dispositivo. Por otro, nos parece relevante también pensar la figura del autor en tiempos de TikTok y de la democratización del hackeo cotidiano, así como de la apropiación de las tradiciones.

HACIA UNA *EDM* FLAMENCA DEL SUR

Este apartado busca repensar los dos polos de este texto desde genealogías críticas, en explícita oposición a la propuesta de Alfredo Grimaldos, que pone voz a muchas peticiones de la crítica flamenca:

Ahora los jóvenes artistas flamencos tienen mayor información a su alcance que nunca: discos, imágenes, libros... Sin embargo, son pocos los que se preocupan por mirar hacia atrás para ampliar su

Ecós de lo jondo: la sonoridad flamenca entre los artificios de la grabación

MARCO ANTONIO JUAN DE DIOS CUARTAS
RICARDO DE LA PAZ RUIZ MORÓN

El otro día llegué a un sitio —que no voy a decir con quién— y estaban grabando. Y desafinaban, el protagonista desafinaba y le decía el ingeniero: «no te preocupes ahora lo arreglo yo en la mezcla». Y el otro, un fallo; «No te preocupes, ahora cuando mezclemos lo arreglo yo».

Y me levanto y digo: «bueno tío ¿Aquí cuando coño se dice ole?»

Manuel Molina en *Ochéntame otra vez* (2015).

INTRODUCCIÓN

DESDE las primeras ediciones fonográficas y gramofónicas de la discografía antigua del flamenco¹ hasta la consolidación de los medios digitales, el flamenco, en su historia, «ha resultado impulsado y, en cierta manera, moldeado por los avances tecnológicos propios de la cultura de masas, pero al mismo tiempo ha mantenido un rechazo constitutivo hacia todo ello» (Aix, 2004: 133). A su vez, podríamos afirmar que estos avances, en su relación con lo jondo, no sólo han acompañado al fenómeno flamenco, sino que, casualmente, en gran medida coinciden con «el momento de su codificación como género artístico» (Sánchez, 2013: 1).

1 Delimitada aproximadamente entre 1890 y 1953 en: BLAS VEGA, Jose (1995).

Todo cambio tecnológico genera procesos disruptivos cuyas consecuencias pueden ser analizadas desde múltiples perspectivas: consecuencias a nivel interpretativo, a nivel compositivo, consecuencias en la distribución y consumo, etc. Los cambios tecnológicos se convierten en cambios procedimentales con unas consecuencias estéticas que afectan a los cambios en la producción, la recepción y el consumo musical. González Alcantud afirma que, desde sus inicios, en «la fonografía se observa una fijación hegemónica por grabar y reproducir la voz humana, más que la música instrumental» (González, 1995: 11) y esta se vio rápidamente representada en el cante. Tanto es así que, según Washabaugh (2005), el primer disco de pizarra de flamenco precede al primero de jazz en su historia. Si la codificación musical del flamenco en la segunda mitad del s. XIX debe mucho al mercado del espectáculo (Aix, 2004), la estandarización de los repertorios de su incipiente industria discográfica bebe de las tensiones entre los gustos del público en sus contextos económicos y los diferentes intentos de salvación del género, que dibujarán el camino a lo largo del siglo XX.

A la sazón del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, Manuel de Falla mandó a impresionar los cantos de Diego Bermúdez el Tenazas a la Casa Odeón de Madrid² (Persia, 1992). Aprovechando esta efeméride, nos proponemos ahondar en la influencia de las tecnologías sobre las principales características sonoras de la discografía de lo jondo en su último centenario, a través de tres etapas diferenciadas mediante los soportes de grabación y reproducción: una primera marcada por el impresionado de cilindros y de discos de cera dentro de una incipiente industria discográfica, una segunda determinada por la grabación magnetofónica y la aparición del *multitrack* y una última integrada dentro de la transformación digital del estudio de grabación.

- 2 «Hasta hace pocos días me he estado ocupando de que se impresionen en gramófono los cantos de Diego Bermúdez —su Premio de Ud. en el concurso— y al fin conseguí que lo llamara a Madrid la Casa Odeón para impresionar sus Siguiriyas, Polos, Cañas, Soleares viejas y Serranas». Carta de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga en Persia (1992: 38).

Según Blas Vega, «el fonógrafo Edison llegó a Cádiz procedente de Nueva York, presentándolo en la Academia de Santa Cecilia el 31 de diciembre de 1879, un año después de su invención» (Blas Vega, 1995: 43) y en esa misma Academia, en 1896, se celebraron las audiciones comerciales de los primeros cilindros de flamenco con estilos como las malagueñas, tango y serranas. Tras apenas diez años de impresiones en cilindros, aparecen los primeros discos de 78 rpm de flamenco coincidiendo con el nuevo siglo. Estos discos, primero de una sola cara y posteriormente bifaciales, representan el grueso de las grabaciones de la discografía antigua del flamenco, estimados a fecha de 2015 en más de cinco mil ejemplares (Martín, 2015). A partir de 1926 se electrifican los procesos técnicos de grabación y reproducción, lo que dota a este *corpus* musical de una mejora en sus características sonoras sin precedentes. Tras la crisis de 1929, la industria del disco y la radio fortalecieron su unión (González, 1995) y no podemos hablar de la época moderna de la discografía del flamenco hasta los años cincuenta, cuando se «inicia con la implantación del microsurco, y básicamente con la aparición de la *Antología del cante flamenco*³, de la marca española Hispavox» (Blas Vega, 1995: 48). La grabación magnetofónica y la posibilidad de realizar ediciones y diferentes tomas dentro de un sistema multipista, dota al flamenco de herramientas características del pop o del rock y acerca a los artistas flamencos a nuevas sonoridades que se van integrando en los nuevos trabajos discográficos. En el cambio de siglo, podíamos leer cómo el productor Javier Limón destacaba «por ser de los pocos técnicos de sonido del entorno flamenco madrileño que manejaba el *software* de edición musical ProTools» (Aix, 2004: 124), un anuncio que vaticinaba la consolidación de la grabación y edición digital, no sólo dentro del mundo del flamenco sino, para toda la industria musical. El sonido en las producciones de flamenco se ha construido a partir de un lenguaje propio, al margen del anglocentrismo que ha caracterizado la industria de la grabación sonora desde sus orígenes. El productor Javier Limón comentaba en este sentido:

3 Varios Artistas (1954) *Anthologie du Cante Flamenco* [grabación sonora], Paris, Ducretet Thomson.

La producción más excelsa en el plano internacional sigue siendo coto de los países anglosajones, en parte por una cuestión económica [...]. Ya es un clásico el típico grupo español que, tras los primeros años, se va a otros países a grabar. Hay excepciones, claro está; recuerdo cuando recibí una llamada de Chick Corea desde Los Ángeles porque en el estudio donde grababan no conseguían un buen sonido para la guitarra flamenca [...]. En la música más de raíz hemos encontrado algunas cosas interesantes, y es probablemente la aportación más reconocida a nivel de producción en los grandes mercados de la industria (Limón, 2022: 104).

La construcción sonora de las producciones de flamenco representa un caso único de exportación de un sonido propio por un sencillo motivo: es el registro de nuestra música más internacional y los referentes son nuestros propios artistas en contraposición al sonido que identificamos con las estrellas del pop-rock anglosajón.

Por otro lado, la mediación tecnológica condiciona de forma determinante la técnica del intérprete y el guitarrista flamenco no es una excepción. La actitud del músico en el estudio siempre ha diferido desde los inicios de la grabación de su actitud performativa en el escenario. Tal y como señala López Cano (2018), el pianista Alfred Brendel abogaba por «evitar en el estudio los amaneramientos y exageraciones expresivas comunes en la sala de concierto pues no eran adecuados para la escucha frecuente que supone un disco» (López Cano, 2018: 172). Las influencias e interferencias de la tecnología en la producción discográfica han sido estudiadas también por otros autores como Susan Smith-Horning (2013), Mark Katz (2010) o Simon Frith (2012).

Ante la alta sensibilidad de un micrófono de condensador y la capacidad que adquiere la amplificación para aumentar la intensidad de la señal, el guitarrista aprovecha los *pianísimos* para conseguir una riqueza en los matices inimaginable en el contexto tradicional de la representación musical ante un público sin amplificación, donde la guitarra se ve «forzada» a generar unos niveles que permitan que la interpretación sea audible y compita con el cante. Además, como señala el productor Javier Limón, esta amplificación ha permitido consolidar una forma de grabar propia, un sonido geográficamente localizado que se diferencia de forma definitiva de las referencias

La representación visual de lo popular andaluz (y flamenco) en las músicas urbanas andaluzas actuales

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ PÉREZ

MARÍA DOLORES GARCÍA RAMOS

1. INTRODUCCIÓN

EL imaginario romántico andaluz goza de una fuerte presencia en las músicas populares urbanas¹ andaluzas. En la actualidad encontramos un numeroso repertorio de propuestas audiovisuales que rescatan el imaginario colectivo entendido como flamenco-andaluz. Para ello reinterpretan los iconos mantenidos por la tradición popular asumiéndolos como propios de la cultura actual. A partir de esta afirmación, nos preguntamos: ¿cuáles son los elementos visuales que permanecen como identificatorios de lo andaluz? o, dicho de otra forma, ¿por qué vemos esos elementos como partícipes de una iconografía andaluza? Entendemos que parte de la respuesta se encuentra en las corrientes estéticas del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con el pleno apogeo del flamenco, por el gusto de lo popular por parte de las vanguardias artísticas, el simbolismo de Julio Romero de Torres y de Federico García Lorca, y al tiempo del pensamiento andalucista de Blas Infante. Lo entendemos, también, por una presencia de intertextualidades² en las propuestas presentes que, a través de nuestros

- 1 Con músicas populares urbanas nos referimos a la música producida de manera comercial, para un público amplio y difundidas a través de los *mass media* (Goialde Palacios, 2013: 7-8). Consiguiendo con ello «la promoción de artistas y canciones, y la creación de imaginarios colectivos en torno a aspectos musicales y extramusicales» (Viñuela, 2010: 16).
- 2 La intertextualidad, promulgada por Barjin, Kristeva y Barthes, entre otros, designa una relación o evocación entre texto. Es decir, existe intertextualidad

prejuicios interpretativos por los que reconocemos ciertos elementos visuales, nos llevan a las imágenes pasadas.

Partiendo de esta argumentación, este trabajo busca analizar algunos productos visuales representativos de este imaginario, a partir de tres parcelas: la religiosidad popular, el orientalismo y el simbolismo flamenco; todo ello encuadrado cronológicamente en la estética finisecular del XIX y principios del XX, nunca extinguida. Las imágenes y productos audiovisuales objeto de este estudio han sido realizados, principalmente, por creadores y creadoras andaluzas, alejándose con ello de la participación y mirada extranjera.

Para la selección de las imágenes se ha recurrido a una metodología cualitativa que busca encuadrar los procesos de creación en la sociedad y en las políticas identitarias actuales; y el análisis de las imágenes elegidas se realiza a partir de una interpretación hermenéutica, que conecta pasado y presente. Según el historiador del arte W. J. T. Mitchell, las imágenes tienen el poder de interpelar bajo dos principios: la creencia mágica y la duda, por lo que a partir de ellas podemos cuestionarnos los iconos culturales y políticos, las creencias populares y la circulación de estereotipos (Mitchell, 2020: 31). Además, son producidas en un determinado contexto sociocultural que, a su vez, da lugar a las propias imágenes, designando así el imaginario colectivo (Amador Bech, 1995: 21), por lo que existe una relación recíproca entre contexto e imaginario. Por su parte, la hermenéutica de Gadamer se ajusta a una tensión presente-pasado desde la tradición, esto es: a partir de lo que hemos asumido del pasado en nuestro presente (Gadamer, 1993: 16) y de lo interpretable a través de los prejuicios, considerados herramientas interpretativas.

Basándonos en la representación de lo mariano, lo oriental y lo flamenco, con esta investigación se pretende trazar una breve historiografía romántica para, seguidamente, abordar el significado de ciertas imágenes asumidas como andaluzas, y por qué suceden en el contexto andaluz actual, donde no pocas propuestas vienen

cuando un texto —en este caso visual— nos remite a otro. (Adsuar Fernández, 2008: 1).

determinadas por la patrimonialización³ del flamenco y las cuestiones identitarias.

2. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE ANDALUCÍA⁴

2.1. Andalucía y flamenco

El ejercicio de definir qué es flamenco y qué no es una labor que requiere de un estudio independiente que terminaría por dejar el campo abierto. Definiciones de flamenco hay tantas como personajes, formas de pensamiento y productos flamencos. Sin embargo, dentro de la relación simbólica de *lo andaluz* con *lo flamenco* (Berlanga, 2009: 39), sobresalen dos definiciones que van a ser esenciales para la realización de este capítulo: la alojada en el apartado de Flamenco de la web de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía; y la de la UNESCO. La primera *reza*: «El Flamenco es el Guadalquivir de la cultura andaluza, que nos identifica dentro y fuera de nuestras fronteras»⁵.

La segunda dice, entre otras cosas:

La cuna del flamenco es la región de Andalucía [...] El baile flamenco, danza del apasionamiento y la seducción, expresa también toda una serie de emociones, que van desde la tristeza hasta la alegría. [...] El flamenco se interpreta con motivo de la celebración de festividades religiosas, rituales [...]. Es un signo

- 3 La declaración de Bien de Interés Cultural de los registros sonoros de Pastora Pavón (1999), la inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO (2010), y los instrumentos legales por los que la Junta de Andalucía institucionaliza el flamenco, son solo unos pocos ejemplos de la patrimonialización que ha experimentado el flamenco en los últimos años (Periáñez Bolaño, 2019: 75).
- 4 El título del capítulo hace referencia al libro de cuentos *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, de Raymond Carver, con la intención de comparar «amor» y «Andalucía» como conceptos abstractos, susceptibles de múltiples significados.
- 5 Véase: Web de la Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Flamenco, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: <https://cutt.ly/8Nj6g87> [19/9/2022].

de identidad de numerosos grupos y comunidades, sobre todo de la comunidad étnica gitana⁶.

De estas definiciones destacamos varios términos que funcionan como sentencias: «cultura andaluza», «apasionamiento», «tristeza» y «alegría», «festividades religiosas», «identidad, y «comunidad étnica gitana». Conceptos, sin duda, emparentados con el imaginario romántico andaluz y significantes en la construcción visual del flamenco. El hecho de definir qué es lo andaluz y qué no resulta igualmente un tanto farragoso. Estéticamente hay ciertos elementos que se han ido asimilando como flamencos, no estableciéndose tampoco una frontera con el folklore. Con esto, despojándolo de sus signos musicales, nos planteamos la cuestión de hasta qué punto funciona el imaginario andaluz como representación visual del flamenco.

Más allá de lo *perpetuado* por el imaginario popular andaluz, la relación Andalucía-flamenco se ha consolidado en los últimos años través de distintas propuestas de patrimonialización del flamenco por parte de los organismos públicos andaluces, por citar algunos hitos:

1. El artículo 68.1 del *Estatuto de Autonomía para Andalucía* que recoge: «la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del Flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz»⁷.
2. El artículo 40 de la *Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía*, establece que el currículo «deberá contemplar la presencia de contenidos y de actividades relacionadas con el medio natural, la historia, la cultura y otros hechos diferenciadores de Andalucía, como el Flamenco, para que sean conocidos, valorados y respetados como patrimonio propio y en el marco de la cultura española y universal»⁸.

6 Véase: Web de la UNESCO. El flamenco: <https://cutt.ly/9Nj6cJo> [19/9/2022].

7 Véase: Estatuto de Autonomía para Andalucía: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-PB-2019-122 [19/9/2022].

8 Véase: Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía: <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2007/252/1> [19/9/2022].

Sobre imaginarios vernáculos: de sillas de eneas y otros elementos de la escenografía flamenca

JÉSICA DOMÍNGUEZ MUÑOZ
DAVID MARTÍN LÓPEZ

ESTA reflexión titulada *Sobre imaginarios vernáculos: de sillas de eneas y otros elementos de la escenografía flamenca* tiene la voluntad de explorar la iconografía del flamenco en la escenografía de eventos concretos, con objeto de examinar la presencia de sus símbolos más significativos y ver la manera en la que estos continúan presentes en la puesta en escena. En el fondo, la cuestión que subyace bajo este tema es la curiosidad que nos despierta el hecho de que el flamenco, pese al paso del tiempo y de los tiempos, de las modas, o de la voracidad de la globalización, sigue preservando determinados elementos simbólicos a diferencia de otras expresiones artísticas cuyo escenario mantiene la caja negra, desnuda de elementos y referentes iconográficos¹.

La escenografía constituye un elemento fundamental en el imaginario del mundo flamenco. La RAE actualmente recoge en sus dos primeras acepciones el vínculo indisoluble que escenografía y espectáculo poseen «1. f. Arte de diseñar o realizar decorados para el teatro, el cine o la televisión. 2. f. Conjunto de decorados de una representación teatral, de una película o de un programa de televisión»; curiosamente, podría llamar la atención al receptor de este ensayo que no se habla de música, de conciertos, como si de las artes escénicas teatrales, televisivas o cinematográficas se tratara, y un con-

1 Este trabajo forma parte del Proyecto I+D+i: PAMEFRA: Patrimonio y memoria del franquismo: conservación o resignificación en la España democrática. PID2019-111709GB-I00. Ministerio de Ciencia e Investigación. Proyecto I+D+i: Plan Nacional. IP: María Isabel Cabrera García y David Martín López.

cierto al aire libre como el concurso de Cante Jondo en 1922 con los decorados de Ignacio Zuloaga? Como es bien sabido, alrededor del flamenco como expresión cultural se construyó una imagen exótica de lo español a ojos de un otro ajeno, el viajero romántico europeo, quien prefirió exaltar una serie de aspectos que se representaban como epítomes románticos en detrimento de otros que quizá no se ajustaban tanto. De esta manera, el flamenco se va a ir construyendo en buena medida a través de una dialéctica entre las personas autóctonas que lo practican y las visiones románticas que los foráneos van a proyectar. Este cóctel de emisores-receptores, y por tanto, usuarios y usuarias, se adereza con las élites nobles en primera instancia —desde el siglo XVIII, interesadas en el pintoresquismo— y burguesas —desde el siglo XIX— como el propio Ignacio Zuloaga o Federico García Lorca interesados en «[...] revalorizar y devolver su dignidad y pureza a un arte adulterado por su comercialización» (Baena y Nommick, 2005: 89); es decir, somatizar el espectáculo existente a través de la búsqueda de lo primigenio, del germen, buscar una pureza, palabra compleja y peliaguda, cuando hablamos de sincretismos musicales alquímicos como apunta en su exitoso y polémico libro Sandie Holguin (2019: 25-26). En realidad, el misticismo cuasi sagrado en torno al flamenco, que afecta a la percepción actual de su propia escenografía, viene dado por andaluces, españoles en general y extranjeros, que han sacralizado las formas, remontándose a pasados pretéritos. Antonio Gala, al respecto del cante, consideraba que «es una voz aislada que reformula en un instante una creación colectiva de siglos: “una voz individual que alza millones de otras voces: del pasado, de otros mundos remotos, del futuro también”», como señala Françoise Dubosquet «Si el cantaor se vuelve una garganta prestada, que se sumerge y busca en la memoria colectiva los acentos de su queja, el escritor es, según Antonio Gala, “una esponja, que se deja inflar, se empapa para luego, en cierto sentido, exprimirse”» (Dubosquet Lairys, 2019: 82). Esta idea, casi subyacente de agencia, planteada por Alfred Gel en su *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), podría apreciarse en la garganta-esponja del cantaor y más concretamente en la silla de

enea, como si tuviera una especie de poder totémico que implicara comprender todo desde la perspectiva flamenca. Resulta significativo, por ejemplo, que obras de Manuel Ángeles Ortiz —autor del Cartel del festival de Cante Jondo de 1922—, producidas en Francia, pero en las que aparecen sillas de enea, retrotraigan al receptor a un mundo andaluz, vernáculo —hasta flamenco—, cuando la silla puede ser francesa y la habitación encontrarse en la Costa Azul. Equivocamos nuestra mirada por la agencia simbólica que la silla tiene, y podríamos decir, que incluso ya desde esa época, como veremos posteriormente. Como apunta Marieta Cantos Casenave (2016: 65-66) en *Gitanofilia*:

[...] desde el interés romántico por lo que quedaba fuera, o pugna por salirse, del canon establecido, de lo pactado como natural y ordenado, se produjo esa exaltación deliberada por las pautas de comportamiento que suponían cualquier intento de rebeldía [...] por eso, y dada también la afición romántica a lo extraordinario y peregrino, hubo de reavivarse la admiración hacia un mundo tan exótico como el de los gitanos [...]. Es el siglo XIX el siglo en el que lo gitano cobra prestigio como motivo literario. Y así, de ser un elemento periférico o un motivo ancilar en la intriga, pasa a convertirse en tema central.

Esta construcción de lo español y lo vernáculo fue muy polémica no siendo bien recibida en todos los sectores del país. Un buen ejemplo de las diversas opiniones de la relación entre lo español y el flamenco se refleja en las discusiones que despertó la celebración del *Concurso de Cante Jondo* (1922), contando con partidarios y detractores a partes iguales. Unos denunciaban esa mirada exótica de lo español por exhibirlo como un retraso histórico, llegando hasta el punto de despreciar el arte flamenco. Ángel Barrios, señala González Alcantud (2019), a pesar de ser representante del Alhambrismo musical consideraba que el flamenco interpretado por gitanos estaba corrompido. Agustín Muñoz fue enviado desde el diario sevillano *El Liberal* para cubrir el evento y su crónica, firmada bajo el alias *Galerín* (Del Pino, 2000: 233), ilustra el menosprecio de esta parte de la crítica: «Como festejo nuevo, ha resultado estupendo. Como cosa artística, nulo. Esos *cantaores* cantan a diario en todas partes.

El triunfo rotundo ha sido para los guitarristas y para la Comisión organizadora, que ha recaudado más de seis mil duros. Y hasta otro día que será más breve».

Del otro lado, encontramos la perspectiva de los artistas quienes se veían obligados a ceder y acabar aunando los nuevos aires de la vanguardia con la tradición local de fuerte raigambre. En este ámbito, más allá de guerras ideológicas o de complejos casticistas, los cuales consideraban que estas manifestaciones culturales suponían un auténtico obstáculo para la plena europeización del país² —teniendo en cuenta, además, que «el jondismo trae consigo la promoción del gitanismo, un pilar sólido del casticismo» (González Alcantud, 2021: 112)— estos otros autores, entre los que se encuentran Manuel de Falla, Federico García Lorca, Miguel Cerón, Ignacio Zuloaga y Fernando de los Ríos, entre otros, reconocían la relevancia de esta expresión artística dentro de la cultura española, constituyendo su pérdida un mal irreparable.

Lo exótico, lo primitivo, lo auténtico, esto es, los valores estéticos románticos, fueron proyectados en el arte del flamenco que, de esta forma, fue exaltado y reivindicado en tanto experiencia estética capaz de despertar el brillo en los ojos de los europeos que padecían los estragos de la industrialización y anhelaban vivir en un mundo en consonancia con la naturaleza. Rodríguez Gordillo (Bergillos, 2019: 148) señala que «los gitanos no pasaron desapercibidos para muchos de los viajeros que visitaron España durante el último tercio del siglo XVIII y primera mitad del XIX», subrayando que las características de los gitanos ejercieron un fuerte poder de «seducción entre los viajeros y escritores románticos ansiosos en la búsqueda de vivencias y sensaciones singulares, extremas, en abierto contraste con el mundo

- 2 El casticismo era un obstáculo para llegar a la plena europeización, algo que defendía Unamuno, aunque luego dijera por boca de un personaje, aquello de: «Que inventen, pues, ellos y nosotros nos aprovecharemos de sus invenciones. Pues confío y espero en que estarás convencido, como yo lo estoy, de que la luz eléctrica alumbrará aquí tan bien como allí donde se inventó» (Baños, 2009: 94). Como señala Montes (2020) fue a Ortega y Gasset, otro defensor de la europeización, a quien Unamuno en 1906 expresara estas ideas.

El grito en la palabra

Cante jondo, jondismo, política y literatura

ISABEL DAZA GONZÁLEZ
INMACULADA MANZANO ROMERO

ARQUITECTURA DE ANDALUCÍA

No más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo.

Juan Ramón Jiménez

Flores, dejadme; / flores, dejadme; / que aquel que tiene
una pena / no se la divierte nadie. / Salí al campo a divertirme; /
dejadme, flores, dejadme.

Así empezó todo a decir de Federico García Lorca. Con esta soleá, que afirma haber escuchado cuando paseaba con Manuel de Falla por una calle granadina mientras hablaban, justamente, «de la degeneración, del olvido y el desprestigio que estaba envolviendo nuestras viejas canciones tachadas de tabernarias, de chulas, de ridículas por la masa de la gente» (Maurer, 2000: 111). Esta soleá produjo en su maestro un efecto, a su decir, inmediato pues, continúa Lorca: «entonces Falla se decidió a organizar un concurso de cante jondo con la ayuda de todos los artistas españoles y la fiesta fue por todos los conceptos un triunfo y una resurrección» (2000: 113).

La «fiesta», el *Concurso de cante jondo (canto primitivo andaluz)* de 1922, celebrado en Granada, definido en la conferencia inaugural como una «obra de salvamento, cordialidad y amor» (García Lorca, 1994: 207) iba a suponer, en efecto, una resurrección; una elevación de las formas populares a categoría de arte, para lo que debían recuperar tanto una lírica primitiva —que distinguen del flamenco

llamándola cante jondo¹—, como aquellos poemas cuya «fuerza emotiva», en palabras de Lorca, condicionan la «gama musical» del cante, pues: «No hay en toda la poesía española unos poemas de valores más justos y expresiones seguras y acertadas que en estos simples cantares del pueblo andaluz» (Maurer, 2000: 137). De ahí que, a propósito de la misma soleá, Lorca declare: «comprendí la fuente directísima de la inspiración del gran Bécquer» (p. 22), vinculando así el cante jondo a la muerte de la retórica romántica y, por tanto, al proceso de depuración poética que inicia la modernidad literaria en el ámbito hispánico.

Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Luis Cernuda tampoco dudaron en reconocer a un Bécquer «capaz de dirigir los ritmos del lenguaje y la conciencia estética hasta un verdadero espacio de modernidad» (García Montero, 2001: 11). Rubén Darío, a decir de Luis García Montero, «recogió la moneda que Bécquer había lanzado al aire» (2001: 14) y lo sitúa en el centro de su revolución modernista. Y, en su curso de 1953 sobre *El modernismo*, Juan Ramón Jiménez comenta la célebre reseña de Bécquer a *La soledad*, la colección de cantares populares de su amigo Augusto Ferrán, «en donde —asegura— hay todo lo que se puede decir sobre la poesía moderna» (2001: 12).

El propio Bécquer, en la aludida reseña de *La soledad*², contrapone «una poesía magnífica y sonora, hija de la meditación y del arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua [...] una poesía de todo el mundo» (Ferrán, 1998: 27) a «una poesía natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hierde el sentimiento con

- 1 «En la conferencia de Lorca y en lo que podríamos llamar el sustrato ideológico del Concurso se enfrentan un canto puro, antiquísimo (el cante jondo) con otro reciente, la canción aflamencada, “manchada”, como dice Lorca, “con el vino sombrío del chulo profesional”. La distinción entre cante jondo y flamenco era nueva, y era tajante» (Maurer, 2000: 46).
- 2 La colección de cantares populares *La soledad* (1860) se publicó en 1861 siendo reseñada por Bécquer para *El Contemporáneo*. En 1871, tras la muerte de Bécquer, aparece publicada junto a *La pereza* (1871), un conjunto de poemas cultos a imitación de las formas populares, y se le añade un extracto de la famosa reseña que, en adelante, formará el núcleo ideológico de ambas composiciones. Véase: Ferrán, A. (1998).

una palabra, que huye, desnuda de artificio» y que, en suma, «puede llamarse la poesía de los poetas»³. Por ser cantares populares los que recoge Ferrán, pertenecen al segundo grupo pues, para Bécquer: «la poesía popular es la síntesis de la poesía» (1998: 28).

Bécquer desempeña un papel decisivo en el proceso de depuración poética y, por tanto, como iniciador de la modernidad literaria. También, y como parte del mismo proceso, será determinante en el arranque de lo que García-Posada llama «las tradiciones poéticas andaluzas» (2004) pues, a pesar de no ser un poeta de temática expresamente andaluza, como también sostiene Miguel Ángel García, «lo que de alguna manera imprime “carácter” andaluz es su vinculación con la copla o el cante jondo» (García, 2012: 137). Aclara García siguiendo a Reyes Cano (1992): «resulta inútil buscar en Bécquer “un andalucismo declarado y persistente”» (p. 138). En efecto, la Andalucía de Bécquer es una Andalucía idealizada, exótica y pintoresca aún, donde no es difícil advertir la ideología romántica de la música como *lo trascendental puro* que determina su visión (Rodríguez, 1994a). De ahí que el propio Augusto Ferrán, en sus palabras preliminares, emparente sus cantares con los *lieder* de Heine. De ahí también que Bécquer valore los cantares populares como patrimonio de todas las naciones y más, pues afirma en la citada reseña: «en Alemania constituyen un género de poesía» para advertir que, entre nosotros, «nadie ha tocado el género para elevarlo a categoría de tal en el terreno del arte» (Ferrán, 1998: 29). Es esta elevación, esta construcción artística de lo popular, de la que beben también sus *Rimas* (García, 2012: 138), lo que permite considerar a Bécquer precursor de un andalucismo depurado con el que superar la imagen literaria de la Andalucía romántica. La música como valor poético y la poesía como canto popular estilizado lo sitúan en la antesala del modernismo, de la reacción antiparnasiana, como supo ver Juan Ramón Jiménez, y confirman su valor paradigmático pues, en palabras del profesor García, «el becquerianismo formaría parte del esplendor de la materia andaluza en las letras contemporáneas» (p. 139) y, su especial atención a la poesía popular, «lo convierte en

un claro precedente del neopopularismo de Machado, Juan Ramón Jiménez y el Veintisiete» (p. 138).

Con todo, lo que nos interesa señalar ahora, es cómo el cante jondo se convierte en una categoría crucial en nuestra literatura pues, de un lado, como venimos diciendo, su metro corto y sencillo se ofrece como modelo de síntesis poética poniendo así de relieve la modernidad de lo popular y, a un tiempo, a partir de los rasgos de la Andalucía melancólica, la Andalucía del ¡ay!, la de *La soledad*—no en vano, Bécquer afirma: «la soledad es el cantar favorito del pueblo en mi Andalucía» (Ferrán, 1998: 27)—, se fragua lo que se ha dado en llamar «andalucismo poético» (García, 2012: 140). Un andalucismo depurado y universal que desarticula la Andalucía de pandereta en pos de la Andalucía de la tristeza (García-Posada, 2004: 27) que, además, «va a suponer una renovación de los patrones y estereotipos de la materia andaluza en las modernidades literarias» (García, 2012: 137). Un andalucismo que, obviando ahora algunas paradas necesarias, late en el inconsciente ideológico de todos los implicados en el aludido Concurso y, desde luego, determina la visión lorquiana del cante jondo pues el proyecto del 22 no puede entenderse al margen de esta voluntad de estilización y universalización de lo popular andaluz.

Ni el maestro Manuel de Falla ni García Lorca reivindican el cante jondo por sus cualidades romántico-costumbristas, es decir, como un fenómeno revelador del «carácter andaluz», sino como fuente de música «supranacional» (García, 2012: 155). Si, ciertamente, su objetivo, así lo señala también Andrés Soria Ortega (1998), fue el de ponderar la «antigüedad, pureza y dignidad del cante jondo» (1998: LIX), el mismo profesor advierte: «había innovación por todas partes» (1998: LX). No podemos olvidar las exigencias de la coyuntura histórica en la se inscribe el certamen ni el horizonte ideológico que determina las alternativas culturales del modernismo a las vanguardias. Neopopularismo y estilización serán claves para la ideología burguesa liberal, modernizadora que, en su lucha por posicionarse política y socialmente necesita construir una determinada noción de pueblo sobre la que sostener su dominancia, una determinada noción

Masculinidad y orientalismo homoerótico en lo Jondo

MARÍA PALACIOS
PATRICIA ÁLVAREZ

INTRODUCCIÓN

ESTE trabajo parte de una comunicación que se impartió dentro del Congreso sobre el canto Jondo que tuvo lugar en Granada, el 20 de mayo de 2022. El texto actual surge de intervenir esa primera comunicación dejando visible y reconocible el texto primigenio que se leyó en aquel momento. Ese trabajo inicial aparece escrito en negro y las intervenciones al tema realizadas por Patricia Álvarez se encuentran en tono gris. De esta forma, en el presente trabajo se ponen a dialogar dos planos claramente diferenciados, con sus propias perspectivas de análisis. La intervención de un texto más académico desde la perspectiva de la práctica (danza), a partir de la mirada de Patricia Álvarez, genera un diálogo especialmente enriquecedor y abre la academia a otros espacios de significación social.

El texto primigenio desde donde parte el presente trabajo fue escrito para conmemorar el centenario del Concurso de Cante Jondo de Granada. Por ello, se centra fundamentalmente en elementos históricos, propios de la realidad del concurso en 1922. Ese texto, a partir de su intervención, se ha conectado con aspectos de masculinidad y orientalismo homoerótico en lo jondo hoy y en otras épocas, ampliando así el foco que en un primer momento quedó reducido casi en exclusiva a las décadas de 1920 y 1930.

Observo el texto de María como una *outsider*, merodeo por los márgenes antes de disponerme a intervenir. Imagino un escenario con un panel en el centro y el texto impreso en letras grandes. Mi interacción la planteo como ocupando ese espacio, entrar y salir,

aparecer y desaparecer, o simplemente posicionarme. Un binomio formado por danza y palabras que se asoma curioso al escrito primigenio, de puntillas y cauteloso. Y como al abordar una pieza de danza, no puede ni quiere evitar implicarse.

Hay párrafos que me llevan a imaginarme un posible inconsciente de Lorca, el poeta de lo inconsciente, otros párrafos me han llevado a comparar el hecho jondo con otros fenómenos artísticos que ocurren en el área mediterránea. Otros lugares solo los disfruto y aprendo.

No tenía idea de quién era Salazar y solo encuentro una composición suya en Spotify.

¿Si en las relaciones de poder oriente-occidente, occidente estuviese abajo, dónde estaríamos nosotros?, ¿por qué nuestra identidad depende tanto del contraste oriental?, ¿es occidente un animal que engulle, digiere y expulsa todo lo que toca?

también me asaltan miedos a defraudar.

Por eso te pido que leas mis intervenciones como si observaras una pieza de danza, un diálogo con un texto de carácter académico, complementándose, cuestionándose y moviéndose.

MASCULINIDAD Y ORIENTALISMO HOMOERÓTICO EN LO JONDO

Adolfo Salazar fue uno de los importantes ausentes en el desarrollo del Concurso de Cante Jondo de 1922. Salazar, a pesar de ser uno de los principales intelectuales relacionados con la música en la época, no estuvo presente en el Concurso de Granada, y por ello suele ocupar un espacio periférico en la conformación de lo jondo. Sin embargo, el crítico de *El Sol*, junto a Federico García Lorca, van a ser centrales en este discurso. Algunos investigadores, como Francisco Parralejo, consideraron que el hecho de que Salazar decidiera seguir adelante con su planificado viaje por Europa en lugar de viajar a Granada implicaba que el crítico musical no compartiera del todo los ideales del concurso y por ello lo jondo en realidad fue algo periférico en su pensamiento estético-musical (Parralejo, 2019). Pero pienso que este lógico a priori puede ser matizado si analizamos algunos de los textos de Salazar sobre el tema.

En este trabajo la intención es así doble: en primer lugar, se trata de poner en el centro del debate los textos de Salazar sobre lo jondo como espacios importantes para la construcción del concepto y sus significados. En segundo lugar, se considera fundamental analizar estos textos de Salazar y, también los de Lorca, desde una perspectiva homoerótica con el orientalismo como eje común. Este aspecto homoerótico en lo jondo, desarrollado especialmente por estos dos autores, apenas se ha tenido en cuenta en los estudios que abordan el tema, lo que ha derivado así a la normalización del amor, palabra que aparece con recurrencia en los textos de Lorca sobre lo jondo. Esto deriva en una heteronormatividad obligatoria en lo jondo que no sucede en el resto de la obra del poeta. Sería interesante plantearse también si este homoerotismo de lo jondo inicial no se habrá diluido con el tiempo, normalizando y situándose en espacios más heterocentros.

INCONSCIENTES

Uno de los factores que influyeron en la consolidación del flamenco, tal y como lo conocemos, no solo como manifestación artística, sino como concepto ligado a una identidad nacional, fue la respuesta de muchos actores de la sociedad española del siglo XIX a lo ilustrado, representado por la ocupación francesa y las élites afrancesadas que despreciaban al grueso de la población, que las observaba como amaneradas, racionales y afeminadas, por ello, como defiende el bailaror/investigador Fernando López, «El flamenco nació macho» (López Rodríguez, 2020: 33), un macho rudo, pasional y extremadamente viril.

El flamenco como muchos constructos identitarios nace y crece por oposición, es la forma material de algo que se gesta en lo inmaterial como un anhelo y necesita, para sobrevivir y reafirmarse, reflejarse en la imagen contraria.

Como en todos los nacionalismos y patriotismos, que se nutren de espacios simbólicos para asentar sus mensajes e imagerías, que gestan en elementos culturales ligados y aderezados con mecanismos artísticos, el flamenco surgiría como la corporeización de una respuesta, de una

protesta ante una época, la Ilustración, que se deshilvana y muere, y que en la España del siglo XIX despierta una enorme animadversión en numerosos estratos de la sociedad. El flamenco es, en esa primera etapa, la escenificación de un nuevo sentimiento patriota que exalta determinados aspectos de lo vernáculo (torerxs, manolxs, majxs), ligados a lo que las elites sociopolíticas consideraban *lo popular*, ante lo foráneo, representado en los poderes dominantes que privan a un pueblo de su libertad y su patria.

El flamenco, extremadamente viril en su forma, cerca lo ilustrado intimidando, a fuerza de estridencias, a un neoclasicismo elitista. El flamenco es un desplante a un lema, *todo para el pueblo, pero sin el pueblo*, ya que el flamenco es pueblo (¿el flamenco es pueblo?) y sin el pueblo, supuestamente, no existiría. Eso sí, el flamenco es un pueblo moldeado (ya desde su origen lo flamenco es pueblo moldeado como más tarde ocurre con lo jondo lorquiano) desde los ojos externos de unas élites políticas liberales que lo aplauden y jalean.

[...] este posicionamiento identitario antiilustrado va a contaminar todas las esferas de la sociedad española del siglo XIX, incluida la esfera cultural y artística, en la que el flamenco se encontraba en plena gestación, dando ya sus primeras pataitas dentro del vientre de la madre patria (*ibid.*: 35).

El flamenco podría ser el primogénito varón de una orgullosa España que copula con un macho alfa romántico, joven y vigoroso, para obtener un fruto simbólico, con el que consolidar una nueva etapa que emerge en las cenizas de un gran imperio desintegrado.

Podemos pensar que cuando Lorca comienza a interesarse por *lo andaluz*, una parte de esta idea sobre ello que presenté antes y que comparte puntos con *lo flamenco*, está activa de alguna forma en él. Y la recoge, dando una nueva vuelta de tuerca conceptual al flamenco, término que él rechaza, añadiendo a sus imaginarios, el concepto de lo jondo —que representaría la pureza de un cante autóctono, profundo, esencial... en contraposición al flamenco como simple espacio de ocio— y posteriormente el duende, refinando así la narrativa sobre la identidad de *lo andaluz*.

Por esto y como señala María unos párrafos arriba, el homoerotismo de lo jondo queda enterrado en la heteronormatividad. Espe-

Una conversación transmedia en torno a lo gitano jondo

ANTÓN CARMONA,
DAVID CARMONA,
DOLORES FERNÁNDEZ,
PACO SUÁREZ y
PEDRO ORDÓÑEZ

DE la misma manera que dio comienzo este libro en forma de diálogo y tal y como se ha desplegado a lo largo del texto y las ilustraciones que lo constituyen, concluye también ahora a través de una conversación sostenida con Dolores Loli Fernández —fundadora de la Asociación de Mujeres Gitanas Romí, primera en España en su ámbito de acción— y Antón Carmona —historiador gitano y profesor—. De su participación en el Congreso Internacional *El Concurso de Cante Jondo de Granada (1922). Procesos, crítica y contextos, ayer y hoy* y a partir de dicho diálogo, hemos configurado este último capítulo que se verá enriquecido con un glosario —extraído de las publicaciones generadas por la Asociación Romí— y con dos definiciones estrictamente musicales de lo que David Carmona —Catedrático de Guitarra Flamenca en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba— y Paco Suárez —compositor y director de orquesta— entienden como lo jondo en música.

Tendremos así una conclusión heterogénea y quizás heterodoxa en su forma pero igualmente ilustrativa de lo que puede entenderse como lo jondo desencadenado hoy.

I. CONVERSACIÓN¹

Pedro: ¿Por qué existe la asociación?

Loli: Pues porque en el año 1990, un grupo de gitanas —algunas éramos universitarias, otras no—, decidimos crear una asociación para defender los derechos de la mujer gitana, porque en aquel momento las ideas feministas estaban muy en auge. Yo estaba terminando la carrera de Magisterio y formaba parte de estos movimientos libertarios.

P: ¿Cómo llegaste a estos movimientos?

L: Yo siempre he sido muy activista.

Antón: Granada fue pionera en el movimiento asociativo gitano en Andalucía. La asociación Camelamos Naquerar fundada por Pepe Heredia, fue la base angular de que se constituyeran otras asociaciones. En mi etapa de estudiante, en 1978, asistía a la Madraza a unos cursos de flamenco impartidos por Pepe Heredia, y me comentó que si quería colaborar en la asociación. Años más tarde, y cuando finalicé mis estudios Pepe estaba muy ocupado y entonces retomé esta asociación junto a otras personas. En aquellos años, había algunos gitanos muy concienciados con la situación social del colectivo gitano (analfabetismo, paro, chavolismo...), cabe citar a Juanillo «el Gitano», Pedro Amaro, Luis «el Raspa», Paco Martos, Agarty, Loli Fernández...y así nacieron las asociaciones gitanas de Santa Fé, Pinos Puente, Illora y más tarde la asociación de mujeres gitanas Romí. Camelamos Naquerar inició una nueva andadura en la Zona Norte de Granada y con nueva Junta Directiva.

En esta época, había algunos mayores (patriarcas) que querían transformar la realidad en la comunidad gitana, aunque no tenían la información-formación para llevar una asociación. Tenían que depender de otras personas e incluso de algunos ayuntamientos que también desconocían la finalidad de la creación de una asociación. Por ello, los inicios fueron muy difíciles.

1 Transcripción del encuentro mantenido el martes 14 de febrero de 2023 en el área de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea ubicada en el Espacio V Centenario de la Universidad de Granada.

P: Pero todo esto ¿cómo llega a ti, Loli?

Yo estaba estudiando primero de Magisterio mu jovencilla y Juan de Dios Ramírez Heredia vino a dar una conferencia al Ave María. Yo siempre he sido muy activista, también en el ámbito educativo. Se celebraron en Granada las V Jornadas de Enseñantes con Gitanos (en 1985) y ahí me metí yo como voluntaria también para ayudar. Hicieron en el Sacromonte una actuación con todas las gitanas viejas y me impactó porque éramos las primeras gitanas universitarias pero siempre he estado muy vinculada. En este grupo de gitanas estaba también mi hermana Paqui, estaba también Marifé —que es antropóloga— y montamos la asociación. En un primer momento pensamos «ya verás los gitanos cuando se enteren, los hombres sobre todo». También te digo que una de las motivaciones fue porque había asociaciones de hombres, pero las mujeres no estábamos en los centros de poder: en las Juntas directivas no existíamos; no había programas para nosotras; casi todo era para ellos y este grupo de mujeres dijimos «esto no puede ser». Nosotras queremos nuestro sitio, nuestro espacio, nuestro protagonismo. Es verdad que yo iba a estas asociaciones masculinas y era totalmente ignorada como mujer. En España había mucho machismo. Había muerto Franco...y de hecho no había todavía muchas asociaciones de mujeres.

Lo que más me sorprendió al comienzo fue que las mujeres gitanas mayores nos apoyaron. Yo eso no me lo esperaba. Nos decían: «que no sufráis lo que nosotras hemos sufrido; que no sufráis los abusos de poder que hemos sufrido por parte de los hombres. Tenéis camino abierto. Haced lo que queráis que estamos aquí para apoyaros». Con eso, se nos quitó el miedo. Montamos las I Jornadas de la Mujer Gitana, como primera Asociación de la Mujer Gitana que se creó en España —y seguramente en Europa—. En esas primeras Jornadas decidimos compartir esa filosofía que teníamos de libertad y de igualdad a otras mujeres gitanas. Nunca pensamos que fuéramos a tener éxito y se llenó el Centro gitano. Y todas las mujeres que vinieron de toda España se llevaron esas ideas feministas y empezaron a crear otras asociaciones de mujeres.

A: Como he comentado Granada siempre ha sido puntera en las asociaciones. Desde la Secretaría para la Comunidad Gitana, hubo un

intento en la creación de una asociación de universitarios e intelectuales gitanos y gitanas, con la finalidad de asesorar en las políticas dirigidas a la comunidad gitana en Andalucía. De ahí que nos reunimos en Alcalá de Guadaíra pero al final no se llevó a cabo. También he de comentar que el Centro Sociocultural Gitano Andaluz se implantó en Granada porque la Secretaría para la Comunidad Gitana estaba formada por Pedro Peña y Antonio Carmona, dos personas referentes para la comunidad gitana.

Posteriormente Pedro Peña me llamó para trabajar con él pero le dije que solo dos personas y sin presupuesto no tenía sentido. Como historiador siempre he sido revolucionario y crítico. Le dije: «si a la Secretaria no se le dota de presupuesto, no tiene sentido tal recurso institucional».

P: ¿Por qué pensáis que fue así en Granada?

L: Hombre, yo creo que porque había gitanos y gitanas universitarias. Yo me considero una privilegiada porque he podido estudiar. La formación transforma a las personas. Por eso he luchado mucho y siempre digo a mis alumnos que la formación les ayudará a salir de la pobreza, de la exclusión y de la marginación. Por ejemplo: la Asociación Romí tiene una línea de activismo muy marcada. También tenemos programas sociales, pero somos ante todo reivindicativas y por eso hemos querido publicar mucho para dar visibilidad a las mujeres gitanas. Nuestra filosofía es trabajar por el tema educativo. A los cinco o seis años de fundar la Asociación ya conseguimos varios retos fundamentales: en aquellos años se veía mal que una chica gitana estudiara en la Universidad. A nosotras nos miraban mal; mi madre la pobretica siempre nos decía que aunque estuviéramos estudiando, debíamos seguir nuestras tradiciones y ser un referente. En pocos años, eso cambió y ya había más mujeres gitanas que hombres en la Universidad. Nosotras hemos ido casa por casa defendiendo que las niñas deben estudiar y formarse. Eso me llena de orgullo porque es un reto que hemos conseguido superar.

Y otro reto que conseguimos fue el de la educación para la salud: cuando nosotras empezamos no había control de embarazo, ni del niño sano, ni llevaban a los niños a vacunar. Lo que hicimos fue formar en salud a un grupo de gitanas jóvenes y después ellas iban, en