

El vuelo / el suelo

Textos de mediación y creación flamenca

Ana Folguera

El vuelo / el suelo

Textos de mediación y creación flamenca

Ana Folguera

ÍNDICE

1. El suelo/vuelo de la gallina.	13
2. La sinestesia en movimiento.	17
2.1. El Concurso del Cante Jondo como auto sacramental.	18
2.3. El auto sacramental flamenco.	20
2.4. El teatro en Andalucía. ¿Por qué flamenco?	22
 MATEORIAL	 27
 3. Parada, <i>parade</i> .	 33
4. Poema de Don Tancredo.	39
5. Entrevista a Mateo Chica.	45
 ANATOMÍA PATOLÓGICA DEL FLAMENCO (<i>Teresa, a mí búscarme has en ti</i>)	 55
 6. La fábrica de duendes.	 59
7. Anatomía patológica del flamenco.	63
 LUCÍA EL PAISAJE (A MÍ no SE ME IMPORTA POCO)	 75
 8. <i>¿A mí se me importa poco?</i> El paisaje y la queja.	 77
9. Caminar el entorno.	81
10. Comentarios a los registros sonoros de Lucía Chamorro.	85
 11. Evocación por Tientos (Epílogo)	 97
 Los Tientos 21-22	 101
Créditos	110

*Se les dio un árbol.
Se les dio el mar.
Las manos decepcionadas anegaron,
Una luminosa mañana, la tierra.*

Edmond Jabès

1.

El suelo/vuelo de la gallina

Teresa me explica qué es una tarasca: «un maniquí pisando a un dragón chino en las fiestas del Corpus».

Dice Wikipedia: «Según cuenta la leyenda, esta criatura habitaba en Tarascón, Provenza, y devastaba el territorio por doquier. Se describe como una especie de dragón con seis cortas patas parecidas a las de un oso, un torso similar al de un buey con un caparazón de tortuga a su espalda y una escamosa cola que terminaba en el aguijón de un escorpión. Su cabeza era descrita como la de un león con orejas de caballo y una desagradable expresión».

El jueves 9 de diciembre de 2021 fui con Teresa Garzón al Museo Reina Sofía, para ver la reestructuración de la colección permanente. Vimos las salas correspondientes a La Noche Española, el surrealismo, la ciudad en el s. XIX y algo de fotografía también del XIX. Nos detuvimos, claro, en *La danseuse espagnole* (1928) de Miró. Me dijo Teresa: «¡el vestido es de papel de lija!». Recuerdo hace años un taller con Israel Galván, en el Atelier de Carolyn Carlson en París, en el que Israel nos enseñó la *seguriya* de Escudero. Al final de la coreografía original, el propio Escudero dibuja en el aire algún tipo de trazo con los dedos. Israel nos dijo: «pensad en algún cuadro surrealista». Yo elegí *La danseuse espagnole*. Con la mano derecha esboqué rápido un cuadrado, un triángulo, un zapatito. Como hablábamos Teresa y yo el otro día, es emocionante ver las elecciones que hay detrás de esa composición y la alegría por encontrar algo relacionado con el imaginario flamenco basado en la metonimia, la síntesis y la sinestesia. La Bailarina de Alberto Sánchez – no muy lejos en la misma sala del museo – es más ruda y más evidente, aunque nunca dejan de emocionarme las manos de

Alberto, (que fueron las de un panadero) por su capacidad para construir grandes ideas a partir de la materia. Y por encarnar, quizá, la inocencia de una revolución, también su primitivismo. Tres palabras que han ido muy cerca del flamenco: revolución, inocencia, primitivismo. Todas y cada una de ellas han atravesado y condicionado la historia del cuerpo flamenco, dejando marcas evidentes. Ya irán saliendo en ese texto, seguro. El síntoma siempre aparece cuando menos lo esperas.

Teresa me cuenta que hace algunos años ella bailó aquí, a raíz de un taller de investigación y reconstrucción coreográfica sobre la danza en la Guerra Civil y el franquismo. Le digo:

- ¡Yo vine como público! Lo colgué en mi Instagram.

Le enseño el móvil y descubrimos que ahí está Teresa bailando un bolero, mucho antes de que nos conociéramos.

Nos detenemos en la proyección de Escudero que hay al fondo de la sala. El *Romance del molinero*, dentro de lo que él llama «bailes primitivos».

Aparecen la sombra de las aspas de un molino y la silueta de un gallo. Me dice Teresa: «Escudero tiene dos direcciones bailando». Le respondo: «Es como si sólo lo hiciese en dos dimensiones, ¿verdad?»

Es recurrente en él construir el espacio escénico desde lo bidimensional, como si el cuerpo estuviese metido en una gran moneda donde sólo podemos bailar de perfil, en dos caras. De hecho, en su famosa *seguriya* de 1937 Escudero enmarca su rostro con los brazos (su famoso gesto de susto o de fantasmagoría) y parece un relieve romano, o un pequeño camafeo. En ese baile asustado, a veces a trompicones de jota, a veces violento – la sombra de la guerra estaba cerca –, se mueve como una gallina (¿o un gallo? Eso habría dicho él), alterando la dirección en bruscos movimientos, huyendo de algo con fuertes interrupciones.

Durante la estancia en septiembre con las artistas residentes de Los Tientos en Granada, Laura García Lorca contó durante una cena la si-

guiente anécdota. Ella conoció a Escudero en Nueva York siendo una niña y recuerda que durante la conferencia a la que asistió como público acompañando a su padre, el bailaror dijo algo así como: «Hay que bailar metiendo el “huevo” hacia dentro», refiriéndose de manera cómica al coxis y la cadera, como si todo fuera una célula compacta. Escudero bailando siempre como un ave a punto de salir volando, pero apegada a los acontecimientos de la tierra.

Cuando salimos del museo, y Teresa me habla de la tarasca, le digo que así me siento. Pienso en esto como una metáfora de la mediación de estos *Tientos*: voy desplazándome de manera tragicómica, en dos direcciones, como Escudero, pero avanzando. Teresa me imita, desplazándose como la tarasca, mirando a los lados, mezclándolo también con el aire del bailaror. Nos entra un ataque de risa.

La mediación como el gesto de una gallina: entre el vuelo, el susto. El suelo.

(Por cierto, acabo de descubrir que la «danseuse espagnole» es también un molusco. Dice Wikipedia: «La Danseuse espagnole (*Hexabranche sanguineus*) est un mollusque nudibranche de la famille des Hexabrancheidae natif du bassin Indo-Pacifique».



2.

La sinestesia en movimiento

En el prólogo a un libro de comedias de 1622¹, Lope de Vega pone voz al teatro y a un personaje llamado «Forastero» y ambos discuten sobre el ornamento y la visualidad en escena:

TEATRO: ¿Es posible que no me ves herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos?

FORASTERO: ¿Quién te ha puesto en estado tan miserable?

TEATRO: Los carpinteros por orden los autores²... Pues los autores se valen de las máquinas, los poetas³ de los carpinteros y los oyentes de los ojos.

En este diálogo, que resume de manera sucinta algunos de los dilemas del hecho escénico, vemos algunos temas que reaparecerán a lo largo de su historia. Por un lado, es interesante la figura del Forastero, con esa mirada externa que siempre es necesaria para todo producto cultural. El teatro, personificado, se queja del excesivo aparataje que han construido en él los directores, y la enorme importancia de lo visual sobre el texto. En el s. XVII, cuando se configura todo el aparato burocrático, los primeros teatros como espacios de representación social y artística, y lo urbano empieza a *existir* como tal, es cuando surgen estas cuestiones sobre el hecho escénico. Una tensión que se repetirá en el s. XX al calor de los movimientos de vanguardia.

....

1 K. Macgowan y W. Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.p.113.

2 En el contexto del teatro del Siglo de Oro: directores de escena.

3 En el contexto del teatro del Siglo de Oro: dramaturgos.

Una tensión que atraviesa de parte a parte también al flamenco. La ciudad; *quién* viene de fuera, *quién* mira, la carpintería, el lío de representar lo de dentro hacia fuera. El peligro de quedarse en un afuera. La inexistencia del adentro.

El vuelo y el suelo. Textos de mediación y creación flamenca nace con la vocación de acompañar los tres procesos creativos de los artistas seleccionados para la primera edición de Los Tientos (2021- 2022): Teresa Garzón, Lucía Chamorro y Mateo Chica.

Si entendemos el flamenco como un campo de raíces, ramas y arbustos, veo este acompañamiento como una observación del suelo (de dónde, en dónde, qué composición, qué nutrientes) y del vuelo (qué ideas, que art-iculación, qué relaciones, hacia dónde).

El bosque es abstracto al decirlo, el árbol es materia al tocarlo.

2.1.

El Concurso del Cante Jondo como auto sacramental

«El concurso lo ganó El Tenazas. Estaba también Caracol, con ocho años (juna vez fue niño!). También estaba La Niña de los Peines, por ahí Tomás Pavón, Lorca y Falla. Yo leí que fue un fracaso. ¿Cómo no iba a serlo? ¿Qué querían encontrar ahí exactamente? Es la eterna pregunta sobre el flamenco. ¿Pero qué quieren de él? Lo imagino como un cuerpo cansado, derrotado ante tantas imágenes e historias ficcionadas que lo convierten en un ideal, una fantasía que a veces es perversa y a veces divertida. ¿El flamenco está cansado? Me interesa esa pregunta. ¿Va por tientos - despacito -, por bulerías – más irónico –, por alegrías – más seductor? Lo curioso es que en casi todos los palos encuentro una condición de falta, de nostalgia, de carencia. En los tientos es muy claro. Incluso en los palos festeros: está la rotundidad de la alegría, sí, pero respecto a un vacío. Tengo la sensación de que el flamenco

no nació llorando, sino que se le recibió llorando. Leyendo a Demófilo me vuelvo a encontrar con advertencias sobre la no pureza de algunos palos coetáneos de su época. Es curioso cómo desde que nació el flamenco este fue la constatación de una pérdida, de una carencia».

Quando presenté mi proyecto para la convocatoria de Los Tientos, escribí esto y añadí a continuación: *«Lejos de las pretensiones del Concurso de 1922, me interesa imaginar el “No concurso”: escuchar las posibilidades del cuerpo (cansado o no) del flamenco, construyendo otro dispositivo alrededor. No para descubrir nada, ni reafirmar nada, ni revelar una identidad. Ver si es posible trazar conexiones con la historia y las imágenes invisibilizadas de todo un complejo sistema de prácticas y relaciones políticas y estéticas. ¿Es posible amar el flamenco a pesar de su reiterado afán por reinventarse la historia a su gusto? ¿Se puede captar toda esa fuerza para ir en otra dirección? El único espacio que concibo para desarrollar esto desde mi práctica es la escritura. A mí me interesa escribir y pensar el flamenco. Y, a pesar de lo que diga la genealogía efectista del flamenco comercial, a muchos otros aficionados también».*

Repensando la cuestión del centenario del Concurso del Cante Jondo, y la pregunta: «¿qué hacemos nosotras aquí? ¿qué podemos hacer? ¿qué queremos hacer?» vuelvo a estos nudos:

- ◆ El cuerpo del flamenco. La colonización de ciertas imágenes sobre este. ¿En qué momentos de la historia se han producido estas *somatizaciones*?
- ◆ La coexistencia de lo político y lo supuestamente apolítico en el flamenco desde su nacimiento.
- ◆ La repetición cíclica de la vigilancia y el control de «lo jondo» y la pureza.
- ◆ La separación de un ideal. El empeño en la pérdida. La nostalgia.

Si el auto sacramental resurge con fuerza en el s. XVII en el contexto del catolicismo contrarreformista del sur de Europa, dentro de un ansia por reproducir visualmente conceptos abstractos que eran inmateriales (el pecado, la fe, etc) durante la fiesta del Corpus, y por ponerlos en movimiento en las calles (darles una arquitectura, un cuerpo, una vida), veo este aniversario del Concurso del Cante Jondo como un auto sacramental en movimiento para hablar de ciertas cuestiones que no siempre se han visibilizado en la historia del flamenco. Como una tarasca que se va abriendo paso por las calles, con vulnerabilidad, con humor, con presencia. Con conciencia. El Concurso del Cante Jondo, celebrado durante la fiesta del Corpus durante junio de 1922, era también un desfile de imágenes. Porque había algo didáctico que se quería explicar; ese afán pedagógico de Lorca y de Falla por revisar y categorizar cuestiones que – no exentas de connotación política – eran esencialistas y romantizadas.

2.2.

El auto sacramental flamenco

Se ha analizado ampliamente los cambios en la escena entre los años 1965 y 1975 por parte de la crítica y de los estudios especializados. No obstante, me gustaría retomar aunque sea de manera muy breve algunos puntos fundamentales para entender la dimensión teatral del flamenco en este período, fundamental porque en él reaparecen y se vivifican cuestiones que han atravesado siempre su cuerpo. Aunque nos centraremos en un contexto europeo, es evidente que todo ello está de alguna manera vinculado a la escena española.

Por un lado, la publicación de *Marat - Sade* de Peter Weiss en 1963 y su reflexión sobre el sufrimiento y la corrupción humana, además de la influencia de Artaud y su estética del gesto, la acción y la violencia. Otro hecho fundamental es la publicación en 1968 de *Hacia un teatro pobre* de

Grotowski, en el que prima el cuerpo de los actores sobre cualquier objeto de la escenografía. A finales de los años sesenta tienen lugar también los primeros montajes de Luca Ronconi, que supone una renovación fundamental de la escena. Desde la dirección teatral predomina el método Stanislavsky, que investiga desde la propia biografía para trasladar esa potencia a la acción actoral. Otras experiencias innovadoras llegan a través de Peter Brook y también del Living Theater.

En el ámbito de las artes visuales surge con fuerza el happening, como acontecimiento espacial, físico y situado ante un determinado público. Frente a la pintura exangüe de París o Nueva York, el happening supone un retorno a lo primitivo, al instinto⁴. En palabras de J. Antonio Sánchez: «cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo»⁵. Asimismo, a principios de los años setenta el lenguaje de la performance se empieza a extender como práctica artística, entendiéndola como un ritual, en la lucha entre la vida y la muerte⁶.

Recordemos también que en 1967 Michael Fried publicó *Arte y objetualidad*, en el que critica ávidamente el giro teatral del arte con la irrupción del minimalismo. Partiendo de las teorías formalistas de Greenberg, Fried considera que el minimal ya no habla de la obra de arte en sí, sino de la situación, enmarcada en la presencia y la duración, factores todos ellos de naturaleza teatral. Dice Pedro G. Romero: «los objetos y pinturas aparecen, no son propiamente»⁷. Efectivamente, hay una relación distinta con la imagen, que es precisamente el ubicarla en

....

4 J. Lebel, «El happening» (1966), en R. Aznar, *El arte de acción*, Nerea, Donostia, 2006.

5 J. A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid, 2007. p. 309.

6 G. Picazo, «La performance: de las primeras acciones a los multimedia de los ochenta», *Estudios sobre performance*, Centro Andaluz de Teatro, Sevilla, 1993, p. 25.

7 P. G. Romero, «Sácame del teatro: desbordamientos, máquina teatral, teatro total y sin teatro», conferencia dentro del ciclo *El teatro independiente en España: 1962-1980*, 26-11-15, MNCARS, Madrid.

el mismo plano que el actor, yendo más allá de una mera escenografía. El ejemplo del famoso montaje de *Antígona* del grupo Esperpento (1968) con música de Smash es muy elocuente al respecto. El espacio escénico estaba tomado por la propuesta de Justo Ruiz, que presentaba el Guernica despedazado, con un aire totémico y ritual. Esta propuesta se dotaba a esa obra - icónica de la historia del arte en España - de tres dimensiones de las que carece originalmente: duración, situación y presencia, entrando en una dimensión relacional y una estética de la recepción.

2.3.

El teatro en Andalucía: ¿por qué flamenco?

El teatro en Andalucía entre los años sesenta y setenta canaliza muchas de estas transformaciones. Ya hemos mencionado el caso de Esperpento, que surge como una escisión más radical del grupo Tabanque. Otros casos también muy conocidos y estudiados son el de Teatro Estudio Lebrijano y su obra *Oratorio* (1969), dirigida por Juan Bernabé y escrita por Alfonso Jiménez, clave para la experiencia posterior del grupo La Cuadra, las propuestas de Mario Maya u Ocaña, por citar algunos ejemplos.

Además de ese afán por un teatro vanguardista, despojado del efectismo burgués y la simulación del telón y el atrezzo accesorio, en Andalucía muchas de las innovaciones teatrales integran el flamenco como lenguaje desde el que expresarse. Como señala Óscar Cornago⁸, el flamenco ofrece una conexión con lo popular, lo instintivo, lo prerracional y lo ritual muy sugerente para la investigación teatral de ese momento. Es además una respuesta no mimética ante la incertidumbre de cómo desenvolverse en escena huyendo de los presupuestos realistas o referenciales. Además, no podemos obviar que el flamenco constituye una experiencia casi sinestésica, que despliega toda una

....

8 O. Cornago, *La vanguardia teatral en España*, Visor, 1999.

serie de posibilidades: una determinada gestualidad, presencia física, olor, color, sabor y una concepción muy plástica de la escenografía.

Por otro lado, en ese clima de malestar social, urgencia por el cambio político y una censura asfixiante, la potencia del flamenco se ajusta muy bien a la necesidad de protesta y de reivindicación. Desde sus orígenes como fenómeno lumpen y proletario, el flamenco ha aglutinado las reivindicaciones de las clases marginadas y sobre todo, ha ofrecido un espacio donde situar el cuerpo de la clase gitana y trabajadora. No en vano la danza flamenca está marcada por «llamadas» y «remates», que insisten una y otra vez en marcar los límites y la presencia física del que baila... o protesta. El cuerpo del flamenco es cuerpo político – es un cuerpo que grita. Un cuerpo que en el contexto de la transición española tenía mucho que decir. Relacionando esta idea con el impactante texto de Bojana Kunst, «Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza», podríamos hablar de la fuerza de la danza como resistencia subjetiva a una uniformidad aplicada contra los cuerpos en el postfordismo⁹.

El propio Salvador Távora, autor de muchas de las letras de *Oratorio*, habla de una fuerte conexión entre la ceremonia, el teatro total, los cinco sentidos y el flamenco. El tiempo en escena cobra otra dimensión, más lenta, entre una distancia brechtiana y la secuencia de un ritual. Távora insiste en que en aquellos montajes tenía más importancia el espacio y los sentidos que el propio texto¹⁰.

Así, la presencia del cantaor en escena adquiriría casi la condición de una figura sagrada, capaz de posibilitar la catarsis a través de la trama trágica. Esa posición profética es muy clara en el caso del lebrijano Manuel de Paula y su *Romance a Manuel Justicia* (1976), en la que el cantaor adquiere la

....

9 B. Kunst: «Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza», en I. de Naverán y A. Écija, *Lecturas sobre danza y coreografía*, Artea, 2013.

10 C. Távora; F. Murillo y E. Romero, *Salvador Távora o la imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*, Ayuntamiento de Écija, Sevilla, 1998.

identidad de una figura redentora y política. Su acción es más contestataria por su presentación física y su comunicación no verbal que por sus letras.

El flamenco, además, cumplía una doble función: por un lado, enriquecía la trama y por otro motivaba a los músicos a adquirir cierta gravedad dramática. En este sentido es muy visual el ejemplo de Fernanda Romero, quien en el montaje de *Oración de la tierra* de Alfonso Jiménez Romero (1969), bailaba medio en trance, «después del coro de rezadoras y las letras del cante, a ese escenario lleno de velas encendidas del humo perfumado de los sahumeros de alhucema»¹¹.

Por otro lado, no podemos dejar de aludir a la relación de toda esta imaginería con el aparato propio de las procesiones andaluzas y la máquina de teatralidad que suponen, entendiendo esto como capacidad de generar representación. Si esta relación es muy evidente en montajes como *Nacimiento, pasión y muerte de, por ejemplo... tú* (1975), de Jesús Campos y música de Morente, en las escenas grupales de Estudio Lebrijano y La Cuadra, o en las coreografías de Mario Maya (un cuerpo es arrastrado por otros), en un segundo momento adquiere un tono más esperpéntico, como en el caso de *Cuento para la hora de acostarse*, del grupo Esperpento, en el que uno de los actores aparecía travestido sobre un tanque emulando a la Virgen, al ritmo de la famosa partitura de Semana Santa *Amargura*.

Sea como fuere, es innegable que bajo toda esa maquinaria latía una fuerte impronta visual. Decía Távora: «estaba obsesionado con el cante de las imágenes»¹². Teniendo en cuenta que las imágenes sagradas casi siempre se han desplazado simbólica y físicamente, cabe preguntarse si la imagen, en este contexto, fue alguna vez independiente de lo teatral.

....

11 F. Díaz Velázquez, «Notas sobre el teatro de Alfonso Jiménez Romero», en Revista Demófilo, *Teatro Popular en Andalucía*, Fundación Machado, Sevilla, 1996, p. 17.

12 C. Távora, F. Murillo y E. Romero, op. Cit.

MATEORIAL

20 de diciembre de 2021

Mateo me manda un audio por e-mail:

Al igual que un cojo tiene hambre de correr,
el lucero del alba guarda ver amanecer.

No deberías cruzar el jardín,
los viernes no se rechaza.

Dicen las gitanas del Sacromonte

Que se han cansao,

«Si pudiera prevenirte, ay, hijo mío,

ay, regalo de mis entrañas,

¿qué se te ha perdido a ti en una plaza?»

Ay, ay, ay, ay, ay, ay

cada capa se va quemando

tierra incierta, sol metálico

ya van avanzando por las tierras de mi casa

Yo no sé.

Yo no conozco cintura que pueda amarrar costura de mimbre.

Las amapolas de tu boca calmen el llanto de tu madre.

No voy a cantar.

Para subir al cerro hace falta hambre.

Y yo estoy sin manos romeras,

Para curar el mal que tú tienes en el pecho.

Cuando es de noche saco las sábanas a airear,
porque no quiero este olor a muerte que tú me traes.
Suena el gallo perturbado,
Y las hojas bailan.
Busco tu nombre en el agua, en la gota y en la lágrima.

Mateo Chica

Y también este otro (5 de diciembre, el día del cumpleaños de Camarón)

Cuando sopla el aire,
madrecita mía,
me siento muy libre.
Parecen las hojicas bailarinas,
siento en el pecho una llama que calienta.
El hambre de las manos de mi madre,
¡si supieras lo que cuesta subir al cerro
no cantarías tanto!
La virgen s'ha quedao sorda desde ayer,
Y mira que llora la gente.

S'ha cansao la panza y el pie
S'ha cansado la rama y el tronco
S'ha casao la moza con el mozo

Vestidito de clavel,
alto en el pecho y largo en los pies.
Coronita de amapolas,
se las ve crecer,
no sabe a dónde va
pero el que sabe la va a ver llorar.

El mozo la atiende,
de mala manera la mece,
se oirán por el puerto los socorros.

Los pájaros, ¡ay de ellos!
¿qué oirán?

Mateo Chica

3.

Parada, *parade*

¿El flamenco está cubierto de yeso o de sangre?

«En el cuarto toro, el célebre sugestionador de toros Don Tancredo López, considerado por su temeridad y arrojo como El Rey del Valor, ejecutará el experimento en la forma siguiente: antes de abrir la puerta de los toriles, Don Tancredo, vestido imitando la estatua de Pepe Hillo, se colocará en el centro del redondel, sobre un pedestal de medio metro de altura y, previo aviso del citado sugestionador, se soltará el cuarto toro, de cinco años cumplidos, de la acreditada ganadería de Miura, de Sevilla, permaneciendo Don Tancredo inmóvil en su sitio, esperando las acometidas de la fiera sin temor ni recelo de que ésta llegue a él. (...) Don Tancredo López ruega al público guarde el mayor silencio durante la suerte»¹³.

Así recupera Didi-Huberman la figura de Don Tancredo. Lo hace a su vez citando a Bergamín y su artículo «La Estatua de Don Tancredo», de 1934. Al día siguiente, según el número especial de *El toreo cómico*, sucedía esto: «Zurdito de Miura, sale de un modo más bien pausado que ligero, se llega al pedestal y arremete tirando a Don Tancredo, que sale de estampía. Y con esto se acabó la mojiganga, siendo silbado Don Tancredo, no mucho, pero algo»¹⁴.

....

13 J. Bergamín, op.cit en G. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, Pretextos, 2008, pág.103

14 J. Bergamín, op. cit en Íbidem, pág.103

Con el ejemplo de Don Tancredo, y tal y como apunta Didi-Huberman, Bergamín construye un paradigma filosófico en el que enfrenta el arte del toreo – del arte valiente, del cuerpo que se arriesga y que experimenta la verdad del ritual – a dos corrientes artísticas del s. XX y que hoy podemos reconocer en una buena parte del todavía balbuceante arte del s. XXI. Por un lado, la corriente abstracta, fría y mecánica de la que él señala como mejor ejemplo la torre Eiffel. El «mudo andamiaje, el esqueleto absolutamente vacío, hueco»¹⁵ de lo que pretende ser universal. La idea de industrialización, de repetición en serie: el cuerpo sin mancha que más que cuerpo es idea. Menciona también otra corriente, que encarna la performance de Don Tancredo. El cuerpo estatua – ni siquiera cubierto de mármol, sino ¡de yeso! que se queda parado ante la muerte, que no actúa ni se mueve ni enfrenta: solo espera. Con este paradigma, Bergamín admite o descarta pensadores de la modernidad europea que para él son tancreditas o tienen posiciones más valientes, podríamos decir. Él ensalza el toreo de Joselito en contraposición a Belmonte. Una dualidad que hoy nos queda algo lejana porque para el colectivo antitaurino no sería válido puesto que no lo considerarían arte, y para las que somos taurinas se nos escapa: sólo tenemos de ambos toreros, paradójicamente, textos, palabras. Firmados por Chaves Nogales, Didi-Huberman, Bergamín. ¿Y cómo podemos entrar en este debate, hoy, en 2022?

El Concurso del Cante Jondo de 1922 nace de una pregunta (algo perversa en origen, pero pregunta al fin y al cabo): ¿quién encarna la quintaesencia del cante jondo? La(s) preguntas del flamenco hoy son muchas y variadas. Pero yo elijo una: ¿en qué lugar baila el flamenco? ¿En una vitrina, o pantalla de YouTube, o clase frontal de la Escuela de Amor de Dios en Madrid? ¿O en el cuerpo, en lo cotidiano? ¿En un museo o en un libro? O en una habitación... Todos se me asemejan lugares de vida, paradójicamente. Quizá ya hoy no nos sirve enfrentar la pantalla al cuerpo, la mecanización a la artesanía, etc, etc, porque lo digital son los dedos

....

15 J. Bergamín, op. cit en Íbidem, pág.103

(dígitos - dedos) y el museo es más íntimo que nuestra casa. El teatro se convierte a veces en un lugar de trabajo, y nuestra habitación en oficina.

Volviendo a Bergamín y la lectura que de él hace Didi- Huberman, enfrenta lo dionisiaco (lo curvo, lo rápido, el toreo de Joselito) a lo apolíneo (lo lento, lo recto, el toreo de Belmonte). Envidio esa posibilidad de construir una dialéctica en torno a los dioses. (¿Qué mitología podríamos utilizar nosotras hoy? Yo me voy, claro, al archivo de iconos propios: a La Cuenca, a Morente, a Israel Galván, Enrique El Cojo, Carmen Amaya, Lola Flores, La Argentina.. Pero ya llegaremos a eso).

Para el filósofo, lo que caracteriza una obra «tancredista» es el concepto de parada. Don Tancredo es cobarde porque se disfraza de estatua y se queda parado. Pienso en tantas bailaoras y bailaores que hacen de la parada un arte, a la misma altura de Joselito el Gallo: por supuesto Israel Galván (a quien Didi- Huberman llama «bailaor belmontista en la edad del cine»¹⁶), de quien ya se ha escrito mucho sobre esa capacidad de detenerse y bailar desde el estatismo. En el taller de Carolyn Carlson, cuando nos enseñó la seguriya de Escudero de 1937, nos instó a pararnos como si hubiéramos visto un fantasma (el mismo que había visto Escudero al estallar la Guerra Civil). Escudero además cierra esa seguriya rematando en el tiempo 4, no en el 5 como correspondería. Israel respetó ese «error» y nos lo enseñó así, cerrando antes de tiempo, *teniendo prisa por la parada*.

Ayer vi bailar a M^a del Mar Suárez, «La Chachi», en el Teatro Pradillo de Madrid, dentro del Festival de Otoño. Estrenó *Los inescalables Alpes, buscando a Currito*. Todavía creo que resuena en todas las que asistimos el impacto de verla. No paró de bailar ni un solo segundo durante la hora que duró el espectáculo. Mientras Lola Dolores cantaba en bucle el *Himno de la coronación de la Virgen del Rocío* acompañada de Francisco Martín (guitarra) e Isaac García (percusión), La Chachi

....

16 Didi-Huberman, *Íbidem*, pág.116.

bailaba desde las rodillas, los codos y el gesto, entre lo paródico y el sufrimiento, entre la mueca congelada y la expresión espontánea. Lo que parecía que iba a durar unos minutos (el himno), se extendía de manera cíclica, haciendo que las espectadoras que estábamos ahí entráramos en trance, que siguiéramos esa romería imaginaria. En un momento dado apareció un pequeño coro almonteño de tres personas. Pero juro que ahí había mucha gente. Yo vi multitudes, vi el polvo del camino, los bueyes, los cacharritos colgando del lomo de los animales, vi hacerse de noche, la cresta verde del pinar. Vi la fiesta; La Chachi se retorció en el suelo con la exigencia absurda que implican a veces los ritos comunitarios y lo forzado en ocasiones del pasarlo bien. La delgada línea entre la diversión y el aburrimiento cuando hay un factor de repetición. La Chachi se echaba el botijo por encima, se descubría la camiseta para que se le vieran las tetas. Acompañaba cantando la letra:

Rocío, Señora

Pastora que alumbra el camino

La luz de mi aurora

Lucero que ilumina el tiempo

De todas mis horas

Almonte será siempre el reino

Donde te coronan

Luego pisaba un charco de arena, unas rosas. Ya no sé a dónde llegó, pero el texto que aparecía al final en la pantalla insistía en lo absurdo de recorrer determinadas distancias y viajes. Una metáfora o una experiencia aplicable, también, a la paradoja de la danza. ¿Moverse hacia dónde? ¿Hacer una parada o caminar en una *parade*? Ayer había desfiles ingentes de romeros en ese pequeño teatro. Incluso cuando los músicos y el coro abandonaban respetuosamente el escenario, y La Chachi se quedaba sola, yo seguía viendo las multitudes. El ruido, el cacharreo, el movimiento infinito de las estatuas/romeras – que más que dionisiacas eran tancredistas – y de la *otra estatua*, la Virgen del Rocío. Por

supuesto esta no aparecía en ningún momento, pero era omnipresente. Lola Dolores cantaba una y otra vez como entonando un mantra, sin mostrar cansancio o variaciones. Esa fuerza era clave para mantener la atención intacta y la sensación envolvente de la situación. La Chachi ahí sí fue Dionisia, sí fue Joselita. Porque había danza valiente, danza que atraviesa el cuerpo. Había ebriedad, una alteración de la consciencia, entre la agitación de una *rave* y la intimidad espiritual.

La danza, vemos, tiene la amorosa capacidad de hacer bailar a los dioses, ya sea Apolo o Dionisos.

Y volviendo a Didi- Huberman, este señala la posibilidad de resolver una dicotomía hoy (creo) inexistente: la que enfrenta la inmovilidad al movimiento. Entre el ser humano y la estatua. Recuerda el autor el elogio de Lorca a La Argentina:

«el perfil del viento, perfil de fuego y perfil de roca»¹⁷,

precisamente para ejemplificar el poder unitario de la danza: la resolución del dualismo entre imagen y movimiento, de acontecimiento y memoria, de espacio concreto y recorrido atávico. Didi Huberman añade la referencia al cine, claro, como lugar de encuentro de todas estas cuestiones. Yo me llevo todo este análisis al momento que estamos viviendo, de una hiper visualidad del flamenco. Seguramente no sean válidas estas preguntas para entender cómo experimentamos y vivimos el flamenco ahora mismo. Sin embargo, sí me interesa preguntar cómo es el dispositivo alrededor. ¿Es una estatua o un cuerpo vivo? ¿Son cosas distintas? ¿Y quiénes son *les espectadores*? ¿El flamenco está cubierto de yeso o de sangre? Seguramente de las dos cosas. Y a mí me gustan, porque ambos son materiales de experiencia: ya sea apolínea (yeso) o dionisiaca (sangre). En un museo o en una fiesta de verano.

....

17 F. García Lorca, op.cit en Didi-Huberman, *Íbidem*, pág 110.

4.

Poema de Don Tancredo

Mateo Chica

Soy el Don Tancredo
no creo en nada
ni en el tiempo.

Mientras unos mueven
yo quieto
mientras unos hieren
yo, quieto.
Yo muy quieto me mantengo.

Soy el Don Tancredo.

Más quieto que una rama
más sencillo que esto.

Veo de lejos una sevillana
combursa, mu rara,
la encuentro extraña a mi saber.

Parece un bicho, una medusa, un amanecer.
Se mueve siniestra, contraída y mu mecía.

¿Qué le ocurre a la sevillana?
¿ha oído a las flores
o a la roca de la montaña?

Un clavel deshojaíto,
una maraña de ramas.
Un sentío la levanta.
Inmerso en la noche se atrapa.

Soy porque lo sé,
no toco la arena
como mi amigo
que se hiere
que se mueve.

Ellos ríen,
yo me aquieto.

Yo siento desde lo arto.
Ellos pegaítos al suelo
yo entiendo al bosque
y al seto.
Pero no les pertenezco.

De la tierra
yo nací de ella
pero no le pertenezco.

A mí me dieron nombre de esposo
a mí me pusieron
en lo alto, en lo alto
donde la nube
donde el pájaro
desde dónde habla
la flor que acaricia el tiempo.

Sueño cada noche
con el ruedo.
Con la sevillana del tiempo.

Con su cuerpo pervertido
con su tirón tenso
con sus manos estremecías.
Su sueño roto.
Jirón de piel
negrita la pusieron
flores blancas pa er pecho.

Pero ella no cumple
con lo que le dijeron
(hogaíta con el manto)

ella quiere el cielo
el acariciar con miedo.
(Hogaíta esta con el manto).

Ella se sube y baja del revés,
sabe que las montañas se bajan así.

Sabe demasiadas cosas pa dejarle bailar,
por eso ella se protege,
por eso ella busca desde abajo,
en la costura se contiene.

Rabiar de dientes.
Respiración agitada
para una sevillana que no baila.

5.

Entrevista a Mateo Chica (15 de febrero de 2022, vía Zoom)

Estuvo con nosotres Tía Anica La Periñaca, in memoriam

Ana Folguera: Mateo, ¿qué es eso del embuste?

Mateo Chica: Ahora me siento ... Esto es como cuando el de la Torre Eiffel se iba a tirar, pero hace así como «no me quiero tirar», pero hay una cámara y de repente hace «así» para suicidarse... Pues así me siento ahora. Yo me autoengaño... Me voy a hacer un auto embuste. Para mí lo del embuste es lo que yo llevo haciendo toda mi vida. Falsear la historia y crear una nueva realidad. Cuando Leonor Leal me habló de esa palabra me quedé maravillado. Dije: «¡Coño! Hay un término exacto de lo que a mí siempre me ha llamado la atención». Siempre ha estado ligado a lo religioso.

No encontré el libro que me comentaste, *El arte de Birlibirloque*, supuestamente estaba en la biblioteca. Encontré otro, pero no ese. No había nada de información sobre el embuste. Leonor Leal me dijo: «Mira vídeos donde salga el Pericón de Cádiz». Pero el Pericón no sale na más que cantando. Así que busqué *Las 1001 historias del Pericón de Cádiz*, donde habla de ciertos tópicos andaluces. Entonces hubo una historia que me hizo mucha gracia, decía que gracias a un amigo Pericón entró en una caseta para cantar y el amigo le dice a un ricachón rollo...: «éste es el hombre que mejor canta, el que más entiende de flamenco» y le contesta yo creo que el Pericón: «Bueno, si usted lo dice, será verdad». Como que esa frase siempre la he escuchado en la infancia: «Hombre, pues si usted lo dice, pues claro que sí». O incluso las películas que tienen un

carácter andaluz. Siempre está esa premisa de que hay alguien que dice algo, una premisa, un enunciado y le contesta alguien: «hombre usted entiende, este hombre entiende» o incluso los poemas también como: «el que sabe, sabe», esas cosas. Y me llamó mucho la atención. Sobre todo, esa cosa de confiar en la palabra del otro. Me pareció como que no hace falta hacer como aquí, en lo académico, que estamos todo el rato intentando certificar nuestros méritos, sino que la palabra ya bastaba. Y creo que también eso es una enseñanza. O por lo menos en mi casa, por la familia que tengo. Siempre me ha dicho mi padre que la palabra, la palabra es lo más valioso que tienes si tú das tu palabra. El momento que faltes a ella has perdido todo el honor y el honor es irrecuperable. O sea, yo creo que eso para un niño como muy a fuego. O yo qué sé, incluso mi abuelo materno. Me acuerdo que una vez fue a comprar un marco, ¡que igual es una tontería!, y el hombre le dijo: «El paspartú vale no sé *cuántos* (sic) pesetas». «Vale, vale» Vuelve ahí, le da la factura y le cobró como el doble. Y le dice mi abuelo: «No, señor, usted me dijo que tanto». Y el otro que no, que no. Entonces él le había dicho al hombre: «Escríbeme en un papel cuánto vale». Entonces él lo sacó de su bolsillo y le dijo: «¿*De quién es esta letrita?*» Entonces consiguió el precio que le había dicho en su momento y como que me fascina eso, porque además con ese tono de cachondeo.. ¿De quién es esta letrita? Si usted me ha dicho esto, ¿por qué me está faltando la palabra? Bueno, y en mi casa igual... no puedes mentir. Entonces yo siempre intento no mentir de forma verdadera, o sea, la otra, las mentiras que, bueno, puede adornar, subliman el contenido, pero no sé, ya me he ido por las ramas.

A.F: ¿Mentir de forma verdadera?

M.C: Esto es de verdad. La mentira... Todo se cimenta en mentiras. Es que podría estar enumerando una tras otra en mi casa, como mi abuelo materno, otra vez, decía: «Jesucristo no existió, pero José era un cornudo», entonces como que ese enunciado era imposible. Si uno no existió, el otro tampoco. Pero había esa connotación... O mi madre, que está obsesionada con los extraterrestres. Pues dice: «Dios ya lo

decía: mi reino no es de este mundo». Entonces, claro, también ahí hay una pequeña mentira. ¿Cómo que no es de este mundo, si no hay otro? Entonces Jesucristo era extraterrestre también. Son pequeñas frasecillas que te van calando, da igual que sea verdad o mentira, sino que permanece mucho más la frase esa de «Jesucristo no existió, pero José era un cornudo» que cualquier texto.

O eso es lo que yo creo. No sé. Entre la boina, el cigarro...Me viá quitá la boina. ¡Me falta la pipa!

A.F: ¿Cómo has aplicado eso del embuste en tu obra?

M.C: Voy a hacer una serie de partituras, como si fuera una forma de procedimiento: cómo llegas a A y a B. A veces, cuando la mentira es más sencilla es mejor; cuando damos más vueltas es peor. Pero aquí pasa lo contrario. Primero es material encontrado. Roland Barthes decía algo así...lo tengo aquí, algo parecido a «falsificar y engañar». Si no tengo unos elementos propicios, no puede ocurrir ese embuste porque necesito algo que tenga gancho por narices, porque si no, es imposible. Decir, por ejemplo: «me he encontrado aquí con un lápiz que no tenía capucha. Este lápiz era de no sé quién no sé cuántos.. que se perdió en el momento que vino el emperador». Pues tiene que haber algo como que accione la posibilidad de la fantasía; meterte siempre en el plano de la performance y crear esos objetos que den validez al discurso.

Entonces el objeto, aunque lo hayas encontrado, no te miente, es puro en su integridad. Él no tiene la posibilidad de mentir, pero tú sí. No sé si esto se contradice o no, pero al final es eso. Yo cuando voy a algún mercadillo con mi Ana y le digo: «Esto es un proyector de Super 8». «¿Ah, sí?» «Sí, sí». Ahí está el objeto. Yo lo que diga o lo que ponga por encima, válida. Entonces, lo primero que estoy haciendo, si es a nivel de poesía, yo me erijo en la premisa: «¿Qué pasaría si escribiera como Lorca, o como Rafael de León, o como cualquier autor flamenco de Puebla de Cazalla?» Vale, pues vamos a coger unas formas y unos medios que sean posibles para que la gente entre en ese *mood* de «esto

no ha sido escrito ahora». Que no haya ningún anacronismo, que todo se sustente en un lenguaje más popular, y no tan académico.

Luego, la segunda parte es hacerlo físico. Me gusta mucho la hoja esta de papel reciclado. Me di cuenta de que era el papel reciclado que hay en las comandancias, antaño. Le da una presencia que no es la de un folio en blanco. Entonces, te tomas ciertas licencias de que cuando una persona está escribiendo un manuscrito a lo mejor no es para entregárselo a una editorial, simplemente los tiene para registrar esas palabras. Entonces salen cosas en la propia mecanografía que son incontrolables y que dan pie al error. Y a falsear. Me acuerdo del programa *El precio de la Historia*, cuando alguien escribía en boli, decían: «esto no puede ser un poema de Jimi Hendrix; está escrito a boli». Si tú haces un poema pa ti, no vas a pensar que esto va a trascender, que va a ir más allá. Es una anotación. Entonces, también quiero tener en cuenta eso. Luego estos días he estado probando con material más anacrónico, con los *walkie talkies*, cómo sería esa transmisión. Esto ya te está hablando de un momento. El *walkie talkie* te está poniendo en otra posición. Entonces ya llega la segunda fase que es el recrear, el coger el medio y reproducirlo. Si me voy al baile, por ejemplo. He estado viendo muchos vídeos de Enrique El Cojo. Cuando le están grabando hacen un primer plano, pero abren muchísimo el foco. Entonces queda un hueco vacío, donde tú puedes introducirte y empezar a bailar con ellos. Falsear la historia y decir: «yo estuve allí». El otro día le decía a una compañera: «Yo no sé cantar, yo no sé bailar. Yo sé mentir mucho». Me encanta. Cada vez que me monto en un taxi, pff, pues cada día soy una persona. «¿Y tú que haces?», me preguntan. Pues un día soy un guardia, otro día soy profesor de facultad, pa que se den bulla pa que me lleven al sitio donde quiero. Entonces también he empezado a hacer fotomontajes de mi cara encima de La Argentina, encima de Lorca y encima de Mairena. Recrearte o moldearte a la cara de esa persona. Si yo soy Lorca... parezco que estoy malito. No consigo encajar mi cara en la suya. Con Mairena... Parezco yo. Me decía una amiga: «¡Coño! Os dais un aire». No es que me dé un aire, es que los dos tenemos unas papas hinchás... No me he tenío que borrar el pómulo.

A.F: Tú eres muy Mairena.

M.C: (risas) Sí, por mentiroso. Creó muchos embustes. La semana pasada, que he estao hecho jirones porque tenía una asignatura que me estaba matando, pero al final me ha obligao a decidir realmente qué quiero hacer. Estaba a las cuatro de la mañana, empecé a ver vídeos de «cómo limpiar a tu cobaya». ¿Pero qué estoy haciendo? Me fui al salón, me eché un cigarro, y dije: «¿qué hago ahora? Tengo que presentar un proyecto, que no sé por dónde va ni qué quiero hacer porque soy súper indeciso y busqué El Agujetas». Me acordé de Los Voluble y lo de: «el flamenco es tó mentira, el flamenco es tó mentira». Había un artículo de *El diario del Sur*, que ponía el nombre verdadero de El Agujetas. Y pensé: «voy a hacer partituras de El Embustero». Saqué esa conclusión a las cuatro de la mañana, medio en bolas...

«El flamenco son personajes. Detrás, se esconde una persona, con un nombre y apellidos comunes, pero es el alter ego desde donde actuar. En cierta forma, son performers, configuran unas formas de cantar propias e individuales. De ahí que cada uno sea tan característico e irreplicable».

A lo mejor yo no tengo un contenido muy político. ¿Desde dónde actúo? Desde la mentira. Cuando bailo con Enrique El Cojo es: «yo estuve allí». Pero es mentira. «Mira, si yo estuve en un tablao bailando». Pero es mentira. Ese es el aspecto que más me llama la atención del flamenco, porque todos cantan maravilloso y tal.

Había pensado en mil partituras... ¿Cómo ser Val del Omar? Pues vamos ahí donde Los Mártires a grabar como un loco y de repente hacer mecanismos que empiecen a deformar las cosas. Por eso he puesto espejos, podía poner la proyección normal. Pero quería rizar el rizo. Me interesan las capas de interés: lo ha hecho Mateo, no otra persona.

Actúo desde el embuste. Mi papel es crear relatos que sean míticos, maniobras, estrategias desde donde esto sea posible. El paso siguiente es introducir y viralizar.

Una profesora me dio dos zarpazos: me dijo que no era un hombre del siglo XVIII. La asignatura se llamaba: «Intensive art laboratory», ¿en qué momento tú dices «esto es una buena idea?» Me dijo : «Tienes que crear desde la actualidad, estás creando en el siglo XXI». Por eso vuelvo a la idea de *Todo colección*. Voy a vender todo este material como si fuera muy importante. Estos vídeos que yo hago vuelven a su origen: a YouTube. ¿Eran Los Voluble los que decían que es el mayor archivo que tenemos, verdad? Y los voy a subir con el mismo nombre con el que los cogí: *Didáctica del flamenco, Enrique el Cojo bailando*, como sin darle importancia, sin llamar la atención. Ya hay algo de extrañamiento, pero que te lo puedas creer. Como lo que te decía de Pericón de Cádiz: «Hubo un terremoto, metí la mano y el león de correos me pegó un bocao». «¿Pero eso es verdad?», «¡Qué va a ser verdad! ¿Pero a que te has pasao un buen rato?» Es tan exagerao, es tan absurdo, que me lo podría creer. Borges decía que sólo existe la ficción. Cuando llegas a ese momento, todo puede pasar.

También pienso que es muy actual, todo eso de *las fake news*. Estamos en ese momento de la postverdad, que cada uno tiene la suya.

(El Audio del zoom se interrumpe. Mateo lee en voz alta en el texto del chat):

Dice Ana Folgirl: «yo tenía un profesor de latín y griego que odiaba el relativismo, y que decía burlándose: “cada uno tiene sus cadaunadas”».

A mí me gusta mucho el relativismo. Desde que el ser humano crea una religión, ya nuestra forma de vivir es relativa. A no ser que te hayas criado en una familia súper atea, todo es relativo. Si vas a misa a comulgar: te estás comiendo el cuerpo de Cristo. Eso es relativo. Yo de chico me acuerdo... En la ermita... No, ermita, no. ¿Cómo se llama? Bueno, había una salita donde íbamos a hacer la oración por la mañana, y había una cruz, unos cuadros de origen africano, que pintaban a Jesucristo negro. Tú, siendo occidental, viendo a Jesucristo negro con unas características físicas muy diferentes a las que has visto... Y había un pequeño cofre, donde me decían: «Ahí está el cuerpo de Cristo». Claro, yo de chico me

imaginaba un cuerpo tal cual, metió en ese baúl. Yo decía: «Joé, se va a corromper». Yo no entendía esa cosa relativa, «el cuerpo de Cristo es metafórico». Ahí interviene la fantasía y la imaginación de cada uno.

A.F: Tengo aquí unas notas tuyas que dicen algo así como...

Míralo, míralo, es un hombre y tiene pies.

Mi voz es de ángel muerto.

Un día se hundirá, en cualquier momento.

En casa de Carmelo hay un gato negro.

Si Carmelo lo atara no sería un gato negro.

Resiste, marimacho

M.C: Esos son unas frases que me salieron con Lucía (Chamorro). Ella estaba haciendo sonidos, y a mí me salían frases aleatorias. Empecé: «un día se hundirá, un día se hundirá». ¿Un día se hundirá el qué? ¿Un barco? Y de ahí me salió lo de: «Es un hombre/Míralo, míralo/ es un hombre y tiene pies». Ya cuando remarcas el: «Y tiene pies», es la fantasía de «¿Y si no tiene?». Esto tiene que ver con que a mí me encanta el tema de «el salvaje», y del colonialismo, cómo se construye la otredad. Ligado al flamenco es: ¿cómo construyes ese imaginario?

Por ejemplo, La Argentina: mírala, mírala, está bailando, pero no tiene cuerpo. Entonces, ¿qué tiene? Volvemos a lo mismo. Lo de «resiste, marimacho»... Vi un graffitti en Granada, al lado de la calle Mondragones, donde hay un Mercadona magnífico (y un gimnasio que nunca habitaré) que pone: «resiste, marimacho». Recuerdo que cuando estaba haciendo lo de editar la reproducción, vi la imagen de Carmen Amaya, y yo no tenía conciencia de quién era, nunca la había visto. Alguien remarcó: «se atrevió a bailar con pantalones, era una marimacho». Esa cosa que ha aparecido en el entorno urbano, «¡qué bien casa con la historia del flamenco!». Hay otra pintada que dice: «no es suficiente ser gay». Podría aplicarse a Miguel de Molina. Lo cotidiano, la esfera social, cómo influye de lo uno a lo otro.

En esas pequeñas fotografías sacadas de internet, con su fallo, con su píxel, inferir en ellas. Edito estas reproducciones porque no son la imagen original, pero de repente se cuele la realidad actual. Yo no podría hacer esto en otro momento, de una manera tan cuidadosa, que te pueda llegar a engañar. Hay otras... por ejemplo... «el del medio de los Chichos se ha muerto». Y se omitía el cuerpo de Carmen Amaya, ese cuerpo destrozado.

A.F: ¿En el flamenco se sufre o también es un embuste?

M.C: No, hombre, eso... Távora, vi el otro día una entrevista que decía su hija: «cuando mi padre dejaba un proyecto, lo que decía es que *no le duele*». Para él, la creación artística ligada al flamenco tiene que doler. Si no me revuelve las entrañas, si no me quita el sueño. El embuste viene como halo. Lo hablábamos un día tú y yo sobre Tía Anica la Periniaca, que le sangraba la garganta. También es una forma de embuste, el exagerar tanto. ¿Por qué te dolía tanto la garganta? ¿No te podías tomar un mentolín antes? O la Mariah Carey, que se había quedado afónica. En el flamenco muy pocos han estudiado el instrumento, como haces en un conservatorio. Como una compañera que yo tenía, que decía: «el aire me entra por aquí, y luego me baja a los riñones, y tengo que cantar desde los riñones». En el flamenco no hay un conocimiento del aparato pero sí de lo que está pasando. De cómo me duele el cuerpo al llevarme el cuerpo por aquí, o llevármelo por allá. Está el embuste del personaje mítico, como Mairena. Todo lo que le rodea es el tiempo de los héroes. Es el gran héroe. Pero también está el embuste del cante protesta. En el flamenco cabe todo. Caben todo tipo de sistemas. También la imitación. Fernando Esteso, por ejemplo, imitaba de forma vocal a Antonio Molina o al Agujetas. Como cuando yo imito a una mujer que trabajaba con mi madre en la fábrica de chocolates. Venía de Rumanía, tenía cuatro carreras y en un pueblo de La Mancha... pues hubo ahí un problema creo que dialéctico. Lo que pasó fue que el tiempo que trabajó ahí la tenían para los recados. Le decían: «sube a la planta cuarta», «ve a por polvo de fresa». Ella sabía hablar castellano, pero yo creo que tanto, tanto,

no. Entonces, un día se cabreó mucho y dijo: «Todo el rato me están diciendo: “sube arriba”, “sube abajo”, ¿qué es planta cuarta? ¿qué es polvo de fresa?» La pobre ya, saturadísima.

ANATOMÍA PATOLÓGICA
DEL FLAMENCO
(Teresa, a mí buscarme has en tí)

*Antes de bailar, le pido permiso a mi cuerpo.
Cuando termino de bailar, le pido perdón.*

Eva Yerbabuena

¿Cómo se construye el cuerpo flamenco?

A láminas.

Mateo Chica

*Y si acaso no supieres
dónde me hallarás a mí,
No andes de aquí para allí,
sino, si hallarme quisieres,
a mí buscarme has en ti.*

Teresa de Jesús

6.

La fábrica de duendes

«El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena. Convierte con mágico poder una muchacha en paralítica de la luna, o llena de rubores adolescentes a un viejo roto que pide limosna por las tiendas de vino, da con una cabellera olor de puerto nocturno, y en todo momento opera sobre los brazos con expresiones que son madres de la danza de todos los tiempos. Pero imposible repetirse nunca, esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca».

F.G.L *Juego y teoría del duende*

Y sin embargo, se repite. En el flamenco y, seguramente, también en el mar. Lo que ya enunció Lorca, una reformulación a su vez de las categorías estéticas románticas (lo exótico, el arrebató emocional, la inspiración) se ha repetido una y otra vez en la construcción del hecho flamenco. (Es lo que hoy llamamos flamenco heterodoxo lo que quizá se animó a excavar otro tipo de terreno). Pero es curiosa y fascinante esa invención de lo que solo sucede una vez y, sin embargo, se multiplica en festivales, tablaos, videoclips. La construcción del romanticismo, de la aparición caprichosa del duende. Una de las razones por las que me interesa el siglo XIX es por esa asombrosa capacidad de inventar imágenes y, sobre todo, un determinado sistema operativo. El flamenco reproduce esas dinámicas, como buen hijo del siglo que lo alumbró. Una de ellas es la promesa de lo original, lo único, y a la vez, lo que se empezó a multiplicar en la, paradójicamente, era de la *reproductibilidad técnica*. Esto es: el sello de garantía de unicidad de que algo escénico o musical va a ser el encuentro con la esencia única, el molde platónico original. Qué

curioso que el flamenco comenzara a codificarse en espacios escénicos de forma paralela al hecho fotográfico, por ejemplo, y a la revolución de poder captar un momento que podía a su vez replicarse de manera infinita.



J. N. Niépce , *Vista desde la ventana en Le Gras*, 1826

¿Cómo se construyó un arte que nace desde la encarnación del espíritu y de lo informe, en un siglo de industrialización y fabricación en serie? El flamenco nace así como el reverso necesario a una maquinaria industrial fría e impersonal. Si la idea original del flamenco fuese una jarra de loza, de esta saldrían miles de copias, certificadas con la idea de unicidad y originalidad. Y a la vez, todas unidas por una vocación atávica y ancestral. ¡Cuántos sellos de calidad superpuestos! Creo que no he encontrado un fenómeno artístico que se construya con tanta complejidad y eficacia. Incluso si en los próximos años se impusiese eso que llamamos flamenco heterodoxo (ya ha sucedido, de hecho), seguiríamos encontrando todas estas paradojas una y otra vez, creo. Hace poco le dije a una bailaora: «Al final el tablao va a ser una reliquia en la que nos refugiaremos unos pocos». Pero no es verdad: creo que el pulso vivo del flamenco seguiría trayendo nuevas preguntas, nuevas f(r)icciones. Y además: ir a un tablao ya es como visitar las reliquias de una iglesia desvencijada. Siempre tuvo

algo de trasgresión, aunque fuera inconsciente. El hecho de participar en una mentira tan sólidamente construida es una verdadera proeza artística.

Dice Lorca: «el duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena». Omite así todo un complejísimo sistema de relaciones que construyen, atraviesan y codifican los cuerpos. Es cierto que la danza, como decía Alain Badiou, tiene la exquisita capacidad de hacer que la tierra se llame a sí misma «aérea». Sin embargo, aquí el duende lorquiano tiene el cuestionable poder de controlar el cuerpo de la bailarina (curioso también que hable de ese cuerpo «observado» como uno femenino) casi a modo de sinestesia, llegando incluso al intercambio de materia: acuario (aire) sobre tauro (tierra), diríamos en términos astrológicos. Me parece bien ese encuentro de la figura de la aguadora acuariana (así es su iconografía tradicional) sobre la parsimonia del toro: es una hermosa manera de describir la historia del flamenco (llena de artistas innovadores que representan la vanguardia acuariana – como Lola Flores – y a la vez una invocación constante a la tierra). Pero hay que entender también las estrategias que desplegó Lorca para, por un lado, reivindicar y rescatar de la periferia la práctica flamenca, y a la vez, convertirlo en un fenómeno sacralizado y romantizado. Según sus palabras, parece que la materia es animada por un arrebato casi divino y que no hay fuerzas tangibles y políticas que ejerzan presión sobre él. Cien años después del Concurso del Cante Jondo nos preguntamos: ¿quién mueve al duende? ¿dónde está la fábrica? ¿quién o qué lo construye? Creo que es una pregunta necesaria para ampliar la mirada sobre el hecho flamenco pero también para tratar con justicia y consciencia muchos acontecimientos escénicos y musicales que es lo que lo definen finalmente. Frente al duende, podríamos hablar de monstruo, o de monstrea, o de monstera: la planta polimorfa que se ha ido desarrollando a pesar de esencialismos, exotismos, fantasías, cánones totalitarios y discursos impuestos. La historia del flamenco, nacida al calor de una fábrica reglada pero a la vez divertida y con escondites, ha generado también ejemplos y prácticas en las que no aparece el duende, sino que lo *construyen*. Con decisión y voluntad, y muchas veces, deseo, pero deseo humano. El deseo de sembrar una semilla en la tierra y entregarla al aire.

7.

Anatomía patológica del flamenco

«Y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas»

F. G. L, «Norma y paraíso de los negros»
Poeta en Nueva York

«No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo».

F. G. L, «Calles y sueños. Danza de la muerte»
Poeta en Nueva York

Teresa y yo estamos tomando cañas en la calle Argumosa de Madrid. Hablamos del flamenco como enfermedad. Del conjunto de marcas visibles y cuantificables que deja el flamenco en el cuerpo. No se trata de una idea, ni de una imagen. Esta vez no. El flamenco también es un hueso destrozado, un recoveco hinchado, una hernia discal; una sobreproducción de tejido muerto en los talones. Las uñas de los pies gangrenadas y negras, listas para caerse y renovarse periódicamente. Imaginamos una historia del flamenco que no sea triunfalista, sino que pueda recoger las heridas del cuerpo y sus múltiples fracasos. Quizá eso hable mucho más de la historia de los cuerpos flamencos que muchas otras visiones enciclopedistas y esencialistas.

Nos interesa hablar de la vulnerabilidad, de lo pequeño, del impacto del compás en las células.

Empezamos a enumerar partes del cuerpo y bailaores/cantaores que admiramos. Nos damos cuenta de que cualquiera de ellos y su dolor físico hablan mucho más de la historia de España y del flamenco que cualquiera de los tópicos que circulan en muchas aulas y escuelas de danza.

Le pido a Teresa que dibuje esas partes del cuerpo; que estaría bien hacer un pequeño tratado de anatomía patológica del flamenco.

El corazón de La Argentina



Del plexo solar que respiraba
Todavía con suavidad por la seguidilla,
Salió una bomba el 18 de julio
Y dijo: «ahí os dejo.
A ver qué hacéis con España».

Los riñones de Carmen Amaya



Dejad de mirar los pies de Carmen Amaya.

Su danza está en los riñones.

Ella no es tierra; no es seca ni arcillosa.

Si acaso es mineral, son restos del agua que intentó filtrar

Lo que era imposible de retener

y hacer cristal.

El impulso de la rodilla no se va al suelo, sino a la espalda.

Ahí el impacto del golpe se quedaba por dentro.

Iba a las glándulas suprarrenales y más abajo.

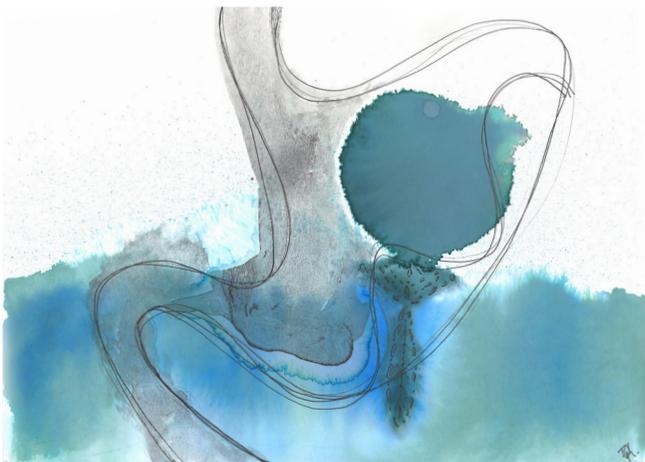
Yo no veo la fuerza, veo el cansancio.

Me gustaría verla dormida, en reposo.

Me gustaría que sus riñones dejarasen de destilar

La idea de flamenco.

Estómago de La Argentinita



Un vídeo de YouTube de La Argentinita comienza así:

«Bulerías (danse a la blague). Cette danse populaire se danse au debut des fêtes gitanes. On dit, en parlant de ce que la danseuse fait dans cette danse: *Dar una vuelta con gracia*. Faire un tour avec grâce».

Una profesora me dijo que la palabra bulería venía de «burla», *burlería*. En francés: «blague». Que era la mofa que hacían los gitanos en las fiestas de payos al bailar delante de ellos y sacarles dinero.

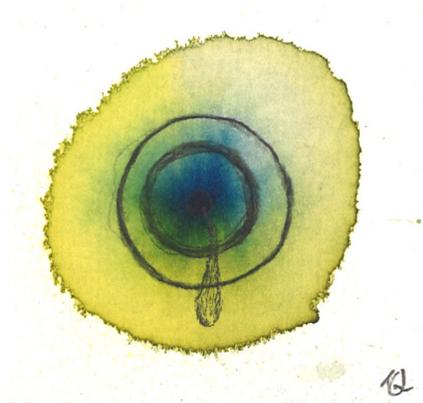
El estómago de La Argentinita da muchas vueltas sobre su propio eje, como los volantes de su falda en el vídeo de YouTube. Como el molusco *la danseuse espagnole* que encontré en Wikipedia. Son pétalos que giran en medio de un mar gris.

¿Podríamos decir una cosa? ¿La bulería es el estómago del flamenco? ¿Es el lugar donde llega la materia en bruto y se transforma en una sustancia asimilable?

La Argentinita nació el mismo año que Lorca (1898), pero vivió más que él. Muere en 1945, recién acabada la II Guerra Mundial, aquejada de un cáncer de estómago al que, dicen, no le había prestado la atención suficiente.

¿Qué materia no se pudo digerir después de la guerra?

El ojo del Bizzo Amate



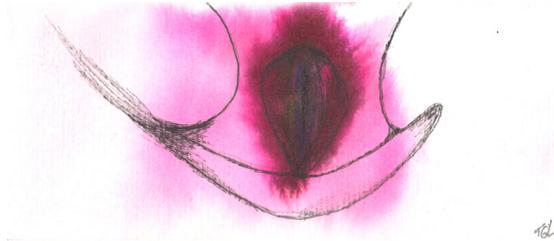
Dice Eugenio Cobo en *Andares del Bizzo Amate*:

«Con sus acompañantes recorría las casas de vecinos, cantando un fandango en el portal y, sacándose el ojo de cristal azulina y enseñando la cuenca vacía, pedía: “Echarle un bollo duro al Bizzo; no, al Bizzo no, al tuerto...”»

¡El flamenco contado/cantado por un tuerto!

Que hable sobre el fandango esa cuenca vacía.

Las cuerdas vocales de Chacón



(a partir de una malagueña de Chacón)

Propongo una cosa.

Cuando oigamos el cante,

en vez de pensar en la tierra que surge y se abre,

pensemos en el cuerpo

que se está dejando hacer, invadir, herir.

Como si el flamenco fuese

no una cosa que lucha por manifestarse y salir a la luz,

Sino una energía que viene de fuera,

E invade fuertemente el devenir orgánico,

El pulso tranquilo de un cuerpo

que no necesitaba interrupción.

El pulmón de Camarón



No quiero decir nada.

Sólo arropar

Fajar

Envolver

En una camita

El pulmón que reclamaba agua

Y no tanto humo.

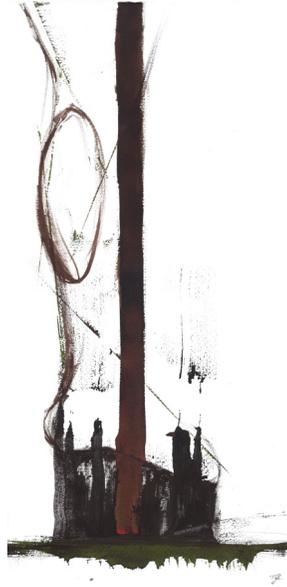
Quiero hacer esto a la manera

Que dijo César Vallejo:

«de probar que sí sabe, que sí puede ¡CÓMO NO VA A PODER!

azular y planchar todos los caos».

La pierna de Enrique El Cojo



Yo te nombré capitán:
Capitán Ahab.
El fantasma de la parte que falta
Es el motor del deseo.

Sabes que tienes cuerpo
porque sabes
qué es no tenerlo.

Enrique baila unas cantiñas y nos dice:
“Frente al goce de lo que es imposible,
Me quedo con el placer de lo que está”.

La boca de Tía Anica La Periñaca



Una boca que sangra cuando canta
Y que corre, corre, corre veloz cuando habla.

Tía Anica, cuéntanos otra vez lo del dinero
Y la actuación.
Que la seguriya no es solo una oración,
Sino también una factura.

Las manos de Vicente Escudero



Ponte una flor en las manos.
Convierte la línea recta en curva y reconoce
Que te hiciste de acero
Porque tú eras
Una niña herida, sin escudo.

LUCÍA EL PAISAJE
(A MÍ no SE ME IMPORTA POCO)

8.

¿A mí se me importa poco? El paisaje y la queja

Del flamenco siempre se espera algo que no suele coincidir con la realidad. El flamenco, construido como ideal y como ficción, resulta conflictivo cuando entra en contacto con lo real. El flamenco político siempre ha sido acusado de no ser jondo, puro, verdadero. Quizá porque la abstracción es más mercantilizable, aunque sea una paradoja. El flamenco situado, crítico, político, elude el cliché y va directo a un público, un momento histórico determinado.

Partiendo de la idea de Fernando Quiñones sobre la imposibilidad de que exista un canto flamenco asimilable a la canción protesta (arguyendo que en tanto que el flamenco tiene un origen culto sobre todo por la afición que lo alimenta, su queja es *abstracta*¹⁸), tendríamos que recordar casos como el de Manuel de Paula, Gerena o Luis Marín, entre tantos otros. O todas las referencias ácratas que existen en el canto flamenco del s. XIX, que han sido conectadas con el arraigo del anarquismo en Andalucía¹⁹.

Matilde Moreno y Valerio Báez han insistido además en la profunda relación del flamenco con un entorno urbano, haciendo referencia para ello a la famosa estrofa recogida por Demófilo que reza: «A mí se me da mu poco/ Que er pájaro en la lamea/ Se múe de un arbo a otro». Esa letra la hemos escuchado a través de La Niña de los Peines, y de los Smash (*I really don't mind if a bird in the Alamea flies from a tree to*

....

18 V. Báez y M. Moreno, *Hombre, gitano y dolor en la colección de cantos flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, 1983, p. 16. Recurso electrónico.

19 V. Báez y M. Moreno, *Íbid.*, p. 13.

another tree). El Alameda's blues de los Smash prolonga, una vez más, con sus guitarras eléctricas y su ritmo de rock y blues, ese vínculo *con lo que pasa fuera*.

Si seguimos el análisis de Lucy Lippard en su famosa obra de 1972 *Six years. The desmaterialization of the art object from 1966 to 1973*, el flamenco que trabaja desde la acción escaparía de una mercantilización del hecho artístico, precisamente porque cualquier obra de arte que eluda lo concreto escapa más fácilmente de su posible envasado en etiquetas y operaciones de marketing.

9.

Caminar el entorno

Como dice Santi Barber: «a nadie se le escapa que el espacio público es un campo de batalla. Es el espacio de los conflictos y las contradicciones sociales, también de los afectos y de la cooperación.»²⁰ Si el cante está asociado a la soledad del cantaor²¹, en cantaores comprometido como Manuel de Paula o Gerena hay un claro sentido colectivo (recordemos el famoso *Ábreme las puertas*, pueblo de Gerena).

A principios de los setenta, el acto de caminar con cierta consciencia tiene una fuerte connotación política. No podemos obviar que los cuerpos y su desplazamiento están bajo el yugo de unas autoridades que controlan, castigan y como sabemos, hasta ejecutan. Las prácticas artísticas de figuras como Valcárcel Medina o de Nacho Criado exploran esta potencia política del caminar, puesto que ahí se ponen en juego muchas cosas: un hacer consciente de un pequeño gesto cotidiano, la recuperación del cuerpo, de la esfera pública, del movimiento, de la arquitectura entendida como espacio simbólico²². En palabras de Aurora Fernández Polanco: «en el posfordismo ya no hay un afuera que se llame vida, por eso le hemos dado vueltas a las dicotomías entre casas y calles, entre adentros y afueras»²³. Artistas como Nacho Criado habían expuesto en Sevilla en 1973 en la Galería Juana de Aizpuru, en el proyecto *4 elementos*, junto a los

....

20 S. Barber, *Política y poéticas del flamenco: una aproximación a sus prácticas contextuales*, recurso electrónico, pág. 4.

21 M. Moreno y V. Bález, op.cit.

22 J. Albarrán, *Del fotoconceptualismo al fototableau*, pág. 121, 2012. Recurso electrónico.

23 A. Fernández Polanco, *Los pliegues del museo*, recurso electrónico, p.3.

artistas Abad, Benito, Corazón, Muntadas y Torres, donde también se analizaban estas relaciones entre espacio, acción y pasear.

En el mundo del flamenco, también hay referencias. Recordemos el Bizco Amate: dicen que el mítico cantaor iba por los tranvías o en el tren de Alcalá con una botella de coñac entonando sus famosos fandangos protesta: «“me lo cogen y me lo prenden / al que roba pa sus niños. / Y al que roba muchos miles / no lo encuentran ni los duendes / ni tampoco los civiles”».» Bizco Amate era un desplazado, vagabundo, que alternaba vivir debajo de un puente con la cárcel. El cantaor Vallejo lo llevó una vez a Madrid al Teatro Pavón, y dicen que Bizco se volvió a Sevilla, a sus bares, su tranvía... Era frecuente verlo en el bar Parreño de Triana, el Kiosko Pozo, el Bar Campero, en el Bar San Bernardo...²⁴

....

24 A. Burgos, «El Bizco Amate», ABC, 19-02-1982.

10.

Comentarios sobre los registros sonoros de Lucía Chamorro

Una terraza en el Albaicín

Lucía registra lo que sucede en una terraza del Albaicín.

«Hay que ver cuando era joven, la fiesta, la verbena, la alegría...

Vamos al cementerio.

¿Cómo dices eso?

Tú siempre pa' arriba, nunca pa abajo.

Mateo: «Estoy acostumbrao a hablar con Ana...»

Casa de Porras

En la puerta de Casa de Porras, lunes 23, cinco menos diez.

Lucía es la resistencia espacial al cuerpo de Teresa y a mi voz.

Ante mis tientas de lenguaje, Lucía responde con paisaje, con sonidos.

Yo quiero cerrar y Lucía abrir.

Lucía *flies from a tree to another tree*, como decían los Smash y la Niña de los Peines.

¿Qué es un sonido flamenco? Ella dice que lo menos flamenco de Granada es la Alhambra, que ahí se oyen guías turísticos y muchos idiomas distintos.

Oigo sus registros sonoros y pienso en una siesta, la quietud de una calle del Albaicín, la sobremesa tranquila mirando una ventana. En todo lo que es flamenco hay superposición de veladuras: la naturaleza, la voz humana, lo frondoso del arbusto, la sequedad del palo. El sonido industrial del bar agitado y el pensamiento contemplativo. El flamenco siempre es un espacio de conocimiento del cuerpo: lo que atraviesa, lo que fluye, lo que se mira, *lo que se pierde*.

Mirador de San Nicolás

Ahora se oye una fiesta en el mirador de San Nicolás, oigo una bulería, alguien pide un mechero. ¿Quién dice qué en los estados intermedios? Oigo unas copas chocar y el compás circular de tangos. ¿Qué significa estar de fiesta? ¿Dónde se queda el cuerpo después de la fiesta? ¿Crecer es dejar de recordar todo lo que sucedió ahí?

Vuelve la bulería, creo que canta Teresa. «*No me llores no, no me llores no/la Magdalena no se había perdido/La Magdalena la traigo yo*».

«*Una pícara mulata/ al buruburu/ al buruburu*»

Suena un papel arrugado, mucho barullo, mucha gente andando, un niño hablando, su madre diciéndole algo.

Palacio de Carlos V

Lucía graba el interior del palacio de Carlos V. Oigo frío y amplitud, ¿cómo cambia el sonido! Es como si el edificio fuese un enorme tarro de cristal y estuviese cubierto por una tapadera. Los sonidos se desdibujan.

Alhambra, Palacios Nazaríes

En la Alhambra, Palacios Nazaríes: habla una guía, no entiendo nada de lo que dice. La dificultad de la Alhambra es decir/hacer/cantar/bailar algo que esté a la misma altura espacial. No de calidad: hablo de una cuestión meramente física. ¿Cómo acercarse a esas partículas de luz cayendo al vacío? ¿Cómo tocar esos huesitos blancos que son los arcos y las molduras? La Alhambra es la suma por excelencia: la yuxtaposición de mil capas que van proponiendo cosas distintas, todas ellas armonizadas por un mismo volumen.

Qué difícil ser ciudad enfrente de la Alhambra.

Alhambra, Jardín de los Adarves

Jardín de los Adarves: el ruido de un avión surcando el cielo. Otro guía hablando, dando las gracias. Alguien se tropieza y pide perdón. Perdón y gracias, dos palabras iguales y diferentes. Diferentes desde la culpa y desde la reverencia. Dos formas de manosear la energía.

Qué difícil hablar delante de la Alhambra.

Alhambra, Generalife

Ahora el Generalife: yo esperaba un despliegue infinito de agua, aves y una sensación envolvente. Pero sólo se oyen guías y discursos monótonos, como una conferencia. Tal y como dijo Lucía: «es lo menos flamenco de Granada».

Qué difícil ser cuerpo en La Alhambra en 2022.

Pienso en el Concurso del Cante Jondo de 1922. Con esta arquitectura

de fondo y contenido, era imposible proponer un dispositivo de cuerpos y que sucediera algo, era imposible que aquello saliera bien. Trazar una línea recta cuando todo lo de alrededor es una espiral y un recoveco, es imposible. ¿La única solución es estar en silencio ante tantas formas? Puede ser. El flamenco o genera barullo o silencio absoluto, tanto bailando como hablando de él, o sintiéndolo. No se puede observar científicamente el flamenco como querían hacer Falla y Lorca, (¿querían hacer eso?) probablemente tampoco escribir fríamente sobre él. El concurso era casi como trazar una línea y prever unos resultados esperables: era aplicar la física de Newton a un entorno, de por sí, inconmensurable. Pienso en un ataurique y, ¿qué se puede decir ante eso? Más que desear la sensación espacial de esas hojas, suspender la cabeza y convertir la percepción en una sinestesia. Es curioso que las veces que queremos ordenar y sistematizar el flamenco muchas veces recurrimos a árboles, como hizo Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco*, como dijo Bergamín: «la mejor forma de ir a la raíz es el aéreo irse por las ramas», o tantas letras de Morente sobre arbustos y troncos. Yo ahora también lo estoy haciendo a través del ataurique, aunque no quiero ordenar nada. Pero el desorden, ordena; el orden, desordena. Mi obsesión es querer retener la experiencia del flamenco de alguna forma. Y eso siempre se escapará, como el compás de la bulería. El flamenco siempre se escurre entre los dedos cuando quieres retenerlo. Evidentemente: ¿cómo puedes superponer otro material a este compendio infinito de texturas y materiales? Hay yeso, azulejos, piedra; hay agua, flores, pájaros, hasta un león. Hay epigrafía, mocárabes, un mirador: un despliegue infinito de posibilidades corporales.

Plaza Nueva

Alguien zapatea en Plaza Nueva, aplausos. Recuerdo una letra de Ruibal sobre esta plaza. La secuencia de la bulería tiene algo de *metaescalera*: sube para volver a bajar. Hay una tensión al esperar que se resuelva la secuencia, y esta espera del oyente se puede prolongar hasta el infinito:

¿hasta dónde dura? Es imposible saberlo. Es probable que el triunfo escénico de la bulería se deba a la codificación del flamenco a través del cine en los años cuarenta y cincuenta. El flamenco «helicóptero» que decía Chano Lobato: el arrebató emocional que culmina en un gran abanico de gestos, zapateo, sonido *in crescendo*, tensión dramática. Carmen Amaya y Antonio bailando a la cámara y creando un flamenco que podía ser exportable, comunicable, capaz de ser envasado. El cine construyó flamenco igual que la palabra lo sitúa, igual que el tejido le da cuerpo.

Ahora alegrías de Cádiz. Me suenan muy «machaconas», como haciendo el compás por obligación, como cumpliendo una tarea. Qué raro escuchar unas alegrías «por obligación». A veces pasa eso con la fiesta flamenca. Hay algo de encuentro forzado, de cena de Nochebuena familiar que tiene más de cumplir con un deber impuesto que de un deseo compartido. Las alegrías, que son un paseo suave al sol, un respiro de las estructuras cotidianas, suenan mejor si son cuidadosas, celebratorias, si suenan desde el cuerpo. Creo que por eso todes hablamos de lo que es el flamenco y, en realidad, no sabemos nada: porque hablar de la intimidad es imposible, es intentar hacer una foto al último punto visible de un paisaje lejano. Probablemente, de todos los palos flamencos, las alegrías sean el mayor espacio de corporalidad pura. En el sentido de rotundidad sinestésica: la curva de la bahía de Cádiz, el vaivén del barco, la luz del sol, la sal evaporada, la seducción ondulante. La tranquilidad.

Hace poco, en un taller de Israel Galván en Madrid, nos preguntó si las sevillanas eran un palo flamenco. Yo le dije que sí. Para hablar de palo o compás flamenco necesitamos estas condiciones:

- ◆ Compás reconocible y con «identidad» propia, ya sea a través de las letras, el aire, la tonalidad o la velocidad.
- ◆ Teatralidad asociada. Capacidad de generar representación desde el propio cuerpo.
- ◆ Conexión con una imagen o dispositivo cultural.

Catedral, fuera

Le doy al play en la página web que han habilitado Lucía, Mateo y Teresa. El recorrido sigue, ahora en la catedral. Si antes estábamos en un tablao machacón, ahora es la amplitud espacial de la catedral. Suena un órgano y alguien cantando. «Cuando el silencio tenía/ todas las cosas del suelo/ y coronada de hielo/ reinaba la noche fría», así dice un poema de Góngora que recitaba mi tío Jaime. Unos versos que siempre me estremecieron y a los que vuelvo gracias a esto que ha registrado Lucía. Lo que se presupone como un espacio de recogimiento y silencio es solo un escenario: se oyen muchas voces, gente hablando, pasando de largo. ¡Qué trajín el turismo! El turismo no es experiencia: es el París Dakar, son carreras de motos por la tele, que no sabes de dónde salen y a dónde llegan. El turismo es la coreografía social del escondite: aparentar conocer, mirar, escuchar. Es la codificación de un deseo que se convirtió en apego. Afán por atesorar y acumular. Andy Warhol decía que un coleccionista nunca sabe lo que tiene y siempre lo que le falta. Ocurre lo mismo con el viaje como bulimia. La experiencia nunca deja poso ni tejido, sólo sed de más. Escucho la grabación de Lucía en la catedral y pienso en qué es ese espacio para nosotras ahora, ¿cómo es nuestro cuerpo en una catedral? Quizá se ha convertido sólo en un sitio auditivo, más que otra cosa. Y tampoco. Todas las iglesias y catedrales se han convertido en lo mismo. Antes eran sitios donde ver y sentir. Pero ahora son un punto más de circulación: entramos como quien coge una curva en la glorieta de Embajadores en Madrid y, probablemente, ni eso siquiera. Pienso también en la búsqueda de la sacralidad de los últimos años a través de prácticas espirituales y de meditación. Un camino que se hizo inexorable ante la imparable colonización del cuerpo por parte del trabajo líquido, la precariedad, la presencia difusa de la política y la pérdida de la acción (¿dónde? ¿contra quién?). Si Dios residía en la catedral, y eso dejó de interesar, Dios reaparece en audios de Spotify y de Telegram. Van surgiendo ejércitos de yoguis y practicantes de mindfulness para apaliar la dispersión subjetiva. En este mundo de imparable hipervisualidad y estetización de la experiencia radical, me

pregunto: ¿quién poblará la catedral vacía o el ordenador apagado? ¿Qué hacer con el espacio sagrado, a parte de la incorporación de este por ciertas prácticas espirituales que tocan de manera ambivalente el feminismo o la resistencia política? No se trata de a quién rezar – creo que, en eso, al contrario de lo que se dice, hay uniformidad de criterios – sino *frente a quién* rezar. ¿Qué espacios legitimarán/harán posible una práctica real de encuentro y recuperación de lo sagrado? ¿Quién te dice que esas palabras, ese cuerpo, es lo que significa estar rezando?

Corrala de Santiago

En la otra cara de lo sagrado (y que paradójicamente forma parte de lo mismo), entro en la Corrala de Santiago. Lucía abre una puerta a través del registro sonoro. De la dispersión colectiva y pública, a la intimidad de dos personas hablando. Siento alivio. Decía Santa Teresa: «También entre los pucheros anda el Señor», una frase archiconocida pero que me emociona por la precisión de la mirada y la inteligencia de saber qué tan grande y vasto es ese campo que llamamos lo sagrado. Si no existiera esa dimensión de lo pequeño sería imposible escribir la palabra Dios. Entiendo la catedral de antes porque ahora hay dos mujeres hablando de asuntos prosaicos. «Pilar, en estas tres... También lo pongo aquí. Deja aquí las maletas. Uno, dos, ahí al laílo. Esta es la 103. Mejor. La tarjeta de la luz aquí está. ¿La tarjeta de la luz? En la 205 han dejado las maletas en el pasillo».

Dentro de la Corrala reaparecen unas alegrías. Mucho más acertadas, a mi parecer. Más reposadas, con una intención más clara y concentrada. Escucho bien la guitarra, que va segura; el cantaor está tranquilo. Las alegrías son un paseo con sentido/consentido: la aceptación de los distintos acontecimientos visuales, el reconocimiento de la lentitud y la velocidad, todo a su tiempo. Reconozco *Si mi voz muriera en tierra*, las alegrías de Morente del disco *Ay, negra, sitúsupieras*, con letra de Alberti. Me gusta la gente que canta por Morente y respeta esa quietud. Los

tonos menores de estas alegrías me quiebran en un tropiezo placentero. Un ejemplo de cómo esa luminosidad de este compás se puede llevar a lugares oscuros y que merezca la pena el desvío. Los pequeños puntos de tristeza necesaria que hay en un estado de exaltación gozosa. La palabra que inventó Vallejo, mezcla de triste y feliz. La palabra más bonita del castellano. ¡Que nos dejéis ser *trilcemente* felices! *Trilcemente* tristes. Viva la música trilce. Vivan los flamenco trilces. Viva el flamenco trilce que no muere a pesar de la felicidad, a pesar de la tristeza.

Deseando una cosa

Parece un mundo

Luego que se consigue

Tan sólo es humo.

Cafetería Cordones

Oír una cafetería es como la audición de un destrozo.

Se rompen platos y se hacen chocar cucharas violentamente.

Paradójicamente, cuando estamos ahí, nos parece un lugar seguro. No vemos tanta destrucción.

Se oyen más los coches de fuera que las conversaciones.

Sólo oigo todo esto y ya me sabe el café súper amargo.

Se caen objetos continuamente al fregadero o a la barra, se cierra un cajón con fuerza.

Trabajo y descanso, descanso y trabajo, siempre de la mano, es imposible distinguirlos.

Una herramienta inesperada: hacer el estudio del campo semántico de un lugar a través del sonido.

Si la cafetería fuese flamenco, sería un martinete.

Si la cafetería fuese un hombre, tendría sudor en la camisa y pocas ganas de hablar.

Si la cafetería fuese un texto, sería una cita para empadronarse en la ciudad.

Ahora alguien canta: «La cabra, la cabra...»

Pff, ¡lo que faltaba!

Y alguien menciona a Julio Iglesias (de verdad que no me lo invento; está el audio de Lucía si queréis oírlo)

Y otro dice la palabra «gasolinera».

Campo del Príncipe

De un campo de trabajo a un campo de cuidados.

Hay muchos niños llorando, una moto a lo lejos, alguien que llama: «abuelita, abuelita».

La potencia física del llanto.

La infancia: el lugar de la demanda y la culpa.

Bar Los Altramuces

Aquí hay más mujeres.

Sólo al empezar el audio, ya se percibe otra corporalidad y otra manera de estar.

En este bar no se «fabrica» tanto; se escucha más.

Te puedes desabrochar el botón del vaquero y apoyar en la pared.

Puedes desparramar las piernas porque estás pensando en lo que vas a escribir.

11.

Evocación por tientos (Epílogo)

*El mundo solo por el cielo solo
y el aire a la salida de todas las aldeas.*

F.G. L., «Navidad en el río Hudson»,
Poeta en Nueva York

¿Cuáles serán los pasos
para *este estar* tan raro?

Si ya ni siquiera es de noche
porque el ordenador
está encendido siempre,
¿a dónde vamos despacito?

Si los tientos son la noche del flamenco
– oscuros y dolientes,
complacientes con la tristeza –
¿cómo llamar a este cuerpo que no sabe quién es Saturno,
que no diferencia el peso?
¿A quién reclamar el qué y con qué medio?
¿Quién canta a quién?

Ojalá una calle
Llena de cuerpos posibles.

«Mundillo, vamos andando»
(Morente).

Los Tientos
21- 22

¿Hay alguna manera de ser intelectual que no sea social? Cuando pienso en la manera en la que utilizamos el término «estudio», creo que estamos comprometidos con la idea de que el estudio es lo que haces con otras personas. Es hablar y andar por ahí con otras personas, trabajando, bailando, sufriendo, una convergencia irreductible de estos tres verbos, unidos bajo el nombre de la práctica especulativa.

La idea de un ensayo –estar en una especie de taller, tocando en una banda, en una jam session, u hombres mayores sentados en un porche, o personas que trabajan juntas en una fábrica: hay estos diferentes modos de actividad. La gracia de llamarlo «estudio» es que permite señalar que la intelectualidad incesante e irreversible de estas actividades ya está presente.

Stefano Harney y Fred Moten

La noción de experimento los inmuniza, en cierto modo, respecto de todas las acusaciones que puedan hacerse: son tentativas que se hacen en buena medida para conocer y en buena medida para disfrutar. [...] No importa que se trate de islotes o archipiélagos perdidos en medio de la lógica invencible de las grandes estrategias hegemónicas. Se descuenta su carácter provisorio, de ensayo, y se acepta con humor que, por su propia naturaleza, los experimentos están hechos de la misma materia que el fracaso y ello no los hace menos interesantes sino más.

Roberto Jacoby

Conocer no tiene que ver con predecir o controlar, sino con estar «atentos a la llamada desconocida en nuestra puerta»

Maria Puig de la Bellacasa, citando a Deleuze

El libro que tienen en sus manos se publica en mayo de 2022, a pocas semanas de la celebración del Centenario del Concurso de Cante Jondo de 1922. Es fruto del trabajo de la investigadora Ana Folguera en contacto con Mateo Chica, Teresa Garzón y Lucía Chamorro, residentes de la primera edición de Los Tientos, a quien le ofrecimos la posibilidad de participar ideando y experimentando un proceso de mediación y acompañamiento.

Los Tientos es un programa cultural y pedagógico impulsado por la Universidad de Granada, a través de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio, con la colaboración en su primera edición de la Residencia Universitaria Corrala de Santiago así como del Centro Federico García Lorca, la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales y la Fundación Archivo Manuel de Falla.

Los Tientos adopta la forma de residencia de creación en la que convocar a personas con espíritu abierto, voluntad colaborativa y ambición creativa para compartir un espacio de reflexión y experimentación a través del que provocar cruces dialógicos entre lenguajes, poéticas, disciplinas y maneras de hacer diversas.

Los Tientos como tentativa, como espacio para la experimentación, para el riesgo incluso. Los Tientos como condición necesaria para la creación. Los Tientos como ritmo de tempo lento, amable, respetuoso con los procesos de aprendizaje. Los Tientos como «energía táctil», empática, exploradora.

Con el flamenco como territorio fértil y lenguaje vehicular y transversal, y con voluntad de confluencia entre todas las artes y lenguajes de la creación, Los Tientos trata de constituirse en un lugar en el que personas con identidades e intereses diversos puedan participar de una experiencia formativa y productiva que fuese significativa vital y profesionalmente.

Los Tientos se organiza como una convocatoria en la que seleccionar a una serie de creadores de distintas disciplinas, edades y procedencia,

para disfrutar de un programa de formación y una residencia de creación durante los meses de septiembre y octubre de cada año. Para Los Tientos es importante poder dotar a esta experiencia de residencia con una estructura formativa complementaria. Durante el periodo de residencia han tenido lugar encuentros con profesionales de disciplinas —e indisciplinas— distintas que han contribuido a los procesos de investigación y creación de lxs residentes. Son personas o grupos cuya trayectoria está atravesada de maneras distintas por lo flamenco aunque sus campos de trabajo transiten entre la producción teórica, la creación artística contemporánea, las artes escénicas, la música experimental o por supuesto, los distintos lenguajes flamencos. Con su ayuda, lxs residentes han podido contrastar las ideas surgidas durante la convivencia y entablar diálogos que ampliaran sus procesos creativos. En esta primera edición tuvimos el placer y la fortuna de poder contar con Isabel de Naverán, Los Voluble, José Vallejo, Leonor Leal, Miguel Álvarez-Fernández y Pilar Albarracín como invitadxs, a quienes les agradecemos su dedicación a lxs residentes y sus aportaciones para enriquecer desde sus experiencias profesionales y vitales este programa.

•••

En el año de 1922 por iniciativa de Manuel de Falla con el apoyo de Federico García Lorca, el escultor y pintor Miguel Cerón organizaría el célebre Concurso de Cante Jondo en los Aljibes de la Alhambra. Se trató de un evento que concitó a un buen número de intelectuales y artistas de la época quienes colaboraron desde sus saberes disciplinares o dieron aliento al evento conformando un ambiente cultural de extremo valor alrededor del concurso. Junto a los anteriores, Fernando de los Ríos, Ignacio Zuloaga, Manuel Ángeles Ortiz, Hermenegildo Lanz, Santiago Rusiñol, Andrés Segovia entre otros, acompañados de ilustres del flamenco como Pastora Pavón o Antonio Chacón generaron en aquel Corpus del año 22, pero de manera más extendida en los meses de preparación y en los ecos siguientes

del concurso, un espacio de reflexión y creación poroso entre las distintas esferas de la cultura y entre los muchos lenguajes de la creación plástica, musical y literaria.

El interés por el arte flamenco de este grupo de artistas, músicos y literatos forma parte de una corriente intelectual y creativa en la época que conectaba las experimentaciones formales propias del clima vanguardista de primeros de siglo XX con los recursos culturales de la tradición, el folclore, el patrimonio y las singularidades del paisaje granadino, más allá del ánimo esencialista y ciertamente idealizado que pudieran tener de lo flamenco.

José Val del Omar, puente perfecto entre vanguardias, es quizás paradigma de un modo de entender la creación como territorio de encuentros. Su Tríptico Elemental de España es una obra que ejemplifica con claridad los objetivos que puede proponer un programa como Los Tientos: es una obra conectiva, poética, transdisciplinar y profética. En ella, como en otras producciones suyas, se deja notar la influencia que la inteligencia y sensibilidad flamenca de un artista inicialmente experimental como Vicente Escudero aporta a una creación radical para su época y para la actualidad.

Poesía 70, con el liderazgo de Juan de Loxa –y su contacto con Mario Maya y José Heredia– y desde presupuestos disruptivos con la escena literaria nacional, desbordan los lugares comunes de la poesía para agitarla y hacerla vibrar en el espacio público, en el escénico, en el audiovisual y, por supuesto, en el editorial. La participación del grabador Julio Espadafor y de otros artistas dieron una dimensión plástica a este movimiento renovador convirtiéndose también en una plataforma de creación multidisciplinar.

A mediados de los años noventa Jesús Arias entregaría a Enrique Morente lo que sería el borrador que conceptualizaba *Omega*, una de las grandes obras de la cultura artística española de las últimas décadas, en las que la música, la poesía y la plástica se maridarían aproximando distintas esferas culturales. El universo del flamenco experimental, la música popular de Cohen y el rock de Lagartija Nick, encontrarían en los textos lorquianos la inspiración para generar una obra paradigmática para la creación

musical contemporánea que entiende el flamenco como una práctica artística netamente urbana y, por tanto, sujeta a un contexto transversal, transnacional y multidisciplinar.

Todos estos ejemplos, junto a otros más recientes como el del artista multidisciplinar Flamante - que se ubicaría en una suerte de flamenco noise - y muchos otros que podríamos introducir, marcan itinerarios por los que Los Tientos quieren transitar para contribuir a la emergencia de nuevas escenas culturales en la ciudad.

...

En los últimos años, el sector cultural ha sufrido duramente los efectos de las crisis económicas derivadas del estallido de la burbuja urbanística especulativa de 2008 y de la actual crisis sanitaria propiciada por la COVID-19. En este momento, se hace si cabe más necesario generar desde las instituciones públicas programas, proyectos y plataformas que cuiden y potencien las escenas culturales locales, redistribuyendo recursos y propiciando que los creadores de base puedan disponer de suficientes oportunidades con las que mantener e impulsar su trabajo. Los Tientos se presenta en este sentido como una línea de apoyo –complementaria a otros programas impulsados por entidades públicas y privadas de Granada– que trata de contribuir al desarrollo de la cultura y a sostener procesos de formación y creación que asuman el riesgo y la experimentación.

Los Tientos se configuran como un programa anual de residencias de creación que tienen al flamenco como elemento vertebral del espacio comunicativo, colaborativo y coinspirativo que aspira a fraguar. Este programa de residencias permitirán «habitar» –retomando la etimología latina de *residir*– la Universidad de Granada, una institución pública dedicada a la producción colectiva de conocimiento. Con él, la Universidad ofrece su hospitalidad para cuidar de que las personas y los saberes que acoja se pongan

en amoroso contacto. En este sentido, este programa no tiene como principal objetivo servir para potenciar la trayectoria profesional individual de lxs creadores seleccionadxs –aunque esta pueda ser una consecuencia indirecta de participar de un proyecto como este–, ni su estructura o diseño persigue ofrecer las condiciones para generar un trabajo en soledad y aislamiento. Los Tientos quieren poder generar un lugar conectivo, donde promover agenciamientos creativos entre residentes, donde culturas y saberes distintos puedan asociarse, compartirse, transformarse, sin limar la diferencia o evitar las fricciones y divergencias que pudieran darse. Entendemos Los Tientos como una «zona de contacto» (Mary Louise Pratt), donde lenguajes diversos se mezclen e hibriden; como un lugar de intercambio, en el que se generen enunciaciones poéticas que nos remuevan. Un proyecto en el que construir un espacio de confianza, de cuidados y de acogida, en el que la universidad ofrezca hospedaje a personas dispuestas a pensar-con, escribir-con, crear-con (Donna Haraway, María Puig de la Bellacasa) propiciando unas políticas del conocimiento que atiendan a la coaligación y la impureza.

Los Tientos se promueven desde una institución académica. Esto obliga a pensar su convocatoria de manera diferenciada a la de otras propuestas con similares objetivos. La universidad, cuyos fines se fundan en la investigación y la docencia, reorienta Los Tientos hacia la conformación de un espacio de experimentación pero también de formación, donde lxs residentes puedan beneficiarse de los saberes compartidos entre ellos, así como también de las conexiones que puedan darse en la ciudad, con el contexto social y el ambiente cultural de Granada. Pero como bien se entiende en el campo de producción simbólica y material de lo flamenco, toda creación es una (re)creación, todo gesto implica una cita («vamos a acordarnos de...») y toda acción performativa supone una transformación, un cambio de estado, energía o sitio. Esta bien podría ser la definición que diéramos a los procesos de educación/aprendizaje. Todo aprendizaje abre un proceso que implica necesariamente un desplazamiento, un ponerse en riesgo, un salto creativo, y esto es algo para lo que comúnmente necesitamos a un «otro»: un maestro, un aliado, un amigo.

Los Tientos aspira a poder generar unos modos de hacer que ofrezcan «refugio eficaz» –acogiendo la expresión de Dieter Lesage– contra las lógicas productivistas, extractivistas y habitualmente precarizadas del

sistema cultural. Como todo programa de residencias, somos conscientes de la imposición de cierta «condición nómada» en los modos operativos de los creadores actuales, cuya movilidad se ve no solo empujada por la necesidad de encontrar recursos para sostener sus carreras profesionales, sino también para su propia subsistencia vital. No obstante, esta itinerancia también puede proveer un enriquecimiento intelectual y relacional fruto de la multiplicación de conexiones que se dan en este tipo de programas. Desplazarse, tomar residencia –acampar– y entrar en contacto con lugares y personas distintas, no deja de formar parte de las prácticas nómadas del pueblo gitano –de «lo flamenco»–, o concretamente de la condición viajera de muchos de los cantes o palos, así como también lo asociamos a las rutas del «viajero romántico» del XIX tan vinculadas a Granada y a la construcción de su imaginario cultural. La llegada de artistas y escritores que dibujaron una ciudad idealizada, fruto de la proyección exótica, orientalista y primitivista que se potenciaría en sus obras, no está lejos de las concepciones que sobre el Cante Jondo tenían los organizadores del Concurso de 1922. Son muchos los creadores que han llegado a Granada e incorporado a su trabajo referencias culturales vernáculas, así como también podríamos afirmar que los grandes referentes artísticos de esta ciudad lo son por haber sabido conjugar la tradición, el patrimonio y el paisaje local con los lenguajes disruptivos de la vanguardia cultural de cada momento. Los Tientos asume estas referencias y los valores que estas experiencias de intercambio puedan proveer.

Estos tientos, tentativas o ensayos surgen en tiempos de crisis, en un momento en que creemos, desde la Universidad pero también desde el amplio campo de la creación, que debemos ponernos en crisis. Los Tientos respetan como futuro posible modelarse desde la materialidad del error o el fracaso. Presentamos este programa conscientes de que aprenderemos a hacerlo desde el hacer y eso, por recuperar la noción de experimento de Roberto Jacoby, «no lo hace menos interesante sino más».

Antonio Collados Alcaide
Pedro Ordóñez Eslava

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria y Patrimonio

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza - Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Director del C.C.U Casa de Porras

David Martín López

Director del Área de Promoción Cultural y Artes Visuales

Antonio Collados Alcaide

Director del Área de Música y del Grupo de Estudios Flamencos

Pedro Ordóñez Eslava

LOSTIENTOS

Los Tientos es un programa ideado y dirigido por Antonio Collados Alcaide y Pedro Ordóñez Eslava.

El vuelo/el suelo

Textos de mediación y creación flamenca

Edita

Editorial de la Universidad de Granada
Colección Extensión Universitaria

Autora

Ana Folguera

Textos

Ana Folguera
Mateo Chica
Antonio Collados
Pedro Ordóñez

Dibujos

Teresa Garzón

Coordinación gráfica

Patricia Garzón Martínez

Diseño y maquetación

Juan Carlos Lara Bellón

Imprime

Comercial Impresores

Impreso en España

ISBN: 978-84-338-6872-5

DL: Gr. 691-2022

© Universidad de Granada y los autores
lamadraza.ugr.es

Organiza



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Colabora

Corrala
DE SANTIAGO

Centro Federico García Lorca

Fundación
Federico García Lorca

FUNDACIÓN
MANUEL DE FALLA
Centro de creación
impulsado por el
Ayuntamiento de Granada

Junta de Andalucía | Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico | Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

GRANADA
CENTENARIO
1927-2022
"CANTE JONDO"

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Colección Extensión Universitaria