



EL ASESINATO AL DUENDE.
EL LENGUAJE INEFABLE DE LA ESENCIA EN LA CULTURA ANDALUZA.

ADRIÁN IOVINO LÓPEZ



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla

Autor:

Adrián Iovino López

Firma de la alumno:

Tutora:

María Luisa Vadillo Rodríguez

Vº. Bº de la Tutora:

Sevilla, 29 de noviembre de 2021

RESUMEN

Este Trabajo Fin de Máster plantea una investigación teórico-plástica entorno al flamenco y la cultura andaluza, con un concepto clave como lo es el duende. Desde esta idea principal surge una temática entorno a la historia de su nacimiento como si todo llegara de la creación del metal en la fragua gitana. El punto más importante para esta investigación se encuentra en la conferencia que Federico García Lorca hace en 1933 *Juego y Teoría del Duende*. Creando un concepto tan internacional como lo es el tener duende. Esa conferencia es el germen de esta investigación tanto teórica como en la parte práctica. Este concepto que nos enseña Lorca nos lleva al flamenco y la cultura andaluza ligando así todo este Trabajo de Fin de Máster con esta corriente cultural. Hablando así del lenguaje; de la historia; y las tradiciones religiosas, que afectan a la sexualidad a través del pecado religioso, extraordinarias que trae consigo esta cultura española. Dejando ver una crítica, en las Aportaciones Artísticas, hacía el 'paraje' al que ha sido sometido el duende desde que Lorca lo mencionó en 1933.

Palabras clave:

Duende, flamenco, tradición, lenguaje, culpabilidad, sexualidad, cultura, historia, globalización.



ABSTRACT

This Master's Thesis proposes a theoretical-plastic investigation around flamenco and Andalusian culture, with a key concept such as the duende. From this main idea arises a theme around the story of his birth as if everything came from the creation of metal in the gypsy forge. The most important point for this research is found in the conference that Federico García Lorca gave in 1933, *Juego y Teoría del Duende*. Creating a concept as international as having a duende. This conference is the germ of this research both theoretically and in practice. This concept that Lorca teaches us takes us to flamenco and Andalusian culture, thus linking all this Master's Thesis with this cultural trend. So speaking of language; of history; and religious traditions, which affect sexuality through religious sin, extraordinary that this Spanish culture brings with it. Showing a criticism, in the Artistic Contributions, he made the 'place' to which the goblin has been subjected since Lorca mentioned it in 1933.

Keywords:

Duende, flamenco, tradition, language, guilt, sexuality, culture, history, globalization.

Í N D I C E

I. INTRODUCCIÓN	20
I.1. MAPA CONCEPTUAL	24
I.2. METODOLOGÍA	26
I.3. OBJETIVOS	28
OBJETIVOS GENERALES	28
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	29
II. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS	32
II.1. Aportación 1: <i>UNA CAMA DE ESPINAS Y UN TECHO DE LUNARES</i>	32
II.1. A. Catalogación de la obra.	32

II.1. B. Proceso de creación y producción.	48
II.2. Aportación 2: <i>EL ASESINATO AL DUENDE</i>	54
II.2. A. Catalogación de la obra.	54
II.2. B. Proceso de creación y producción.	66
III. SEGUNDA PARTE:	80
ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	80
III.1. La Vida del Duende	80
III. 1.A. Nacimiento. La Cuna y La Nana	80
III. 1.B. La Fragua	85
III. 1.C. Cuchillería	87
III.2. El Duende en la Cultura	90
III. 2.A. Desde el flamenco.	90

III. 2.B. La Sábana Santa y El Sudario	94
III.2. C. La palabra en el flamenco.	100
IV. CONCLUSIONES	108
V. REFERENCIAS.	114
V.1. FUENTES PRIMARIAS	114
V.1.1. BIBLIOGRAFÍA	114
V.1.2. REVISTAS	115
V.1.3. WEBGRAFÍA	115
V.2. FUENTES SECUNDARIAS	117
V.2.4. FILMOGRAFÍA	117

V.2.5. DISCOGRAFÍA	117
ANEXOS:	128
I. La temática flamenca en sus letras.	128
ANEXO 1	129
<i>EL PARQUE DE MARÍA LUISA.</i>	129
ANEXO 2	133
<i>TRIANA, PUENTE Y A PARTE.</i>	133
ANEXO 3	136
<i>NO ME RESPONDIÓ</i>	136
<i>CUANDO SE MUERE UNA MARE</i>	136
ANEXO 4	137
<i>LA VIDA SE LE ACABABA.</i>	137
ANEXO 5	139

<i>PASO LA MUERTE A MI LADO</i>	139
ANEXO 6	140
<i>ES VERDAD QUE YO TENGO UNA QUEJA</i>	140
ANEXO 7	142
<i>SEGUIRIYAS</i>	142
ANEXO 8	143
<i>CALABOZO DE MIS PENAS</i>	143

II. Ilustraciones para el devenir andaluz.	146
ANEXO 9	147
<i>La prueba de.</i>	147
ANEXO 8	148
<i>Final del verano.</i>	148
ANEXO 9	149
<i>No tengo más alegrías que cuando mientan tu nombre.</i>	149
ANEXO 10	150
<i>Un sueño en agosto.</i>	150
ANEXO 11	151
<i>Un día más.</i>	151
ANEXO 12	152
<i>La perversión.</i>	152

ANEXO 13	153
<i>La niña de la puerta oscura.</i>	153
ANEXO 14	154
<i>No está el cuerpo en el sitio donde se quedó.</i>	154
ANEXO 15	155
<i>Si de tu cara sale. Mamita mía, la brasa viva.</i>	155
ANEXO 16	156
<i>Debajo de la hoja de la lechuga, tengo a mi amante malo con calentura.</i>	156
ANEXO 17	157
<i>Unos me echan piropos y otros me hablan de amores.</i>	157
ANEXO 18	158
<i>Yo no pongo la otra mejilla, pongo el culo compañero.</i>	158
ANEXO 19	159

<i>Mártir.</i>	159
ANEXO 20	160
<i>Géminis.</i>	160
ANEXO 21	161
<i>Bujarra.</i>	161
ANEXO 22	162
<i>Cante a la libertad.</i>	162
ANEXO 23	163
<i>Los amantes.</i>	163



DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUEN

DE

DUENDE DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUEN-

DE

DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUENDE

DUENDE





EL ASESINATO

AL DUENDE. EL LENGUAJE INEFABLE DE LA ESENCIA DE LA CULTURA ANDALUZA.

Ya sabemos que las leyendas tienen más jugo que los documentos.

ROMÁN GUBERN

I. INTRODUCCIÓN



La investigación que conforma el presente Trabajo de Fin de Máster comenzó tras haber leído la conferencia titulada Juego y Teoría del duende que impartió Federico García Lorca (1898-1936), recitada por primera vez en Buenos Aires en 1933 (Lorca, 2003) De este encuentro nació una investigación e interpretación del término *mitopoético* y una necesidad íntima de recrearlo de un modo específico en mi obra gráfica. Supone así un estudio de identidad por la cultura que me precede y la continua necesidad que mi obra demanda por la búsqueda de respuestas hacia preguntas tan enigmáticas que se han intensificado en estos tiempos de futuro incierto que estamos experimentando. Un mundo ligero, que carece de firmeza y de paciencia, determinado en ocasiones por las redes sociales que bombardean de imágenes nuestros ojos y que nos incitan a vivir en una continua falsa visual, en una pose vacía de contenido espiritual, a pesar de que la mayoría de nosotros tenemos necesidad de responder nuestras propias preguntas de identidad. Todos querríamos tener una condi-

ción única y personal que nos defina, un perfil real que destaque o aporte un impacto fundamental en nosotros o los demás.

Por ello nos preguntamos: ¿Existe a día de hoy esa condición casi mágica llena de potencia creativa y misterio de la que Lorca habló? ¿Qué contiene hoy en día ese duende?, ¿dónde podríamos encontrarlo? Así, este trabajo nace de estas inquietudes, de la necesidad y del enamoramiento del arte andaluz, de la reflexión en torno a las raíces que hemos creado en nuestro suelo, de ese empuje de energía que me conduce a la admiración de mi propia cultura. Nuestra intención es justificar la investigación con la teoría encontrada del duende, desde las primeras palabras conocidas de la mano de Lorca en su conferencia de 1933, hasta el estudio que hace José Javier León en *El duende: hallazgo y cliché*, donde desmonta y reconstruye todo lo que un día dijo Lorca.

Conocemos el arte andaluz por un nutrido número de teóricos, escritores, pintores, bailarines, etcétera, que han dotado de una teoría o fórmulas para estas disciplinas que nacen de esta nuestra cultura. Teorizar el arte, llegar a su núcleo, es lo más parecido a descomponer una flor hasta verla marchitar. En estos tiempos, nuestros orígenes están tapados con un velo que se caracteriza por el exceso de barroquismo en cuanto a simbolismos. Para entender 'el duende' desarrollamos este Trabajo de Fin de

Máster, tanto en su dimensión teórica como plástico-artística, una exploración que nos lleve a las idealizaciones del flamenco y de la cultura andaluza. Por lo que el trabajo está condenado en cierto modo a asesinar a este 'duende', delante de todos. Al fin y al cabo, todo se resume en que 'el duende' ha desgastado su propia esencia cultural, su verdadera identidad se fue diluyendo en su camino hacia la actualidad, tras toda la búsqueda teórica del arte flamenco y de la cultura andaluza; las cosas más esenciales de estos ámbitos fueron decayendo, no hacia un mal lugar sino hacia el lado contrario del que viene.





I.1.MAPA CONCEPTUAL

EL DUENDE

La tradición



El lenguaje



El flamenco

LA CULTURA ANDALUZA

Antonio
Manuel
Rodríguez

J o s é
J a v i e r
L e ó n

Federico
García
L o r c a

Fernando
L ó p e z
Rodríguez

I.2. METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación y producción está dividido en dos bloques principales. El primero, supone una catalogación y análisis de la obra personal propuesta para la formación del presente Trabajo de Fin de Máster, formalizada a través de dos obras plásticas. En un segundo bloque, se aborda el contexto artístico, cultural y el estudio teórico que sustenta la creación de dichas piezas plásticas.

Este segundo bloque, más vinculado a la investigación académica, se inicia con el estudio de los términos clave fundamentales para entender la esencia y los objetivos del topic que sustenta este texto, diseñando una investigación en autores y autoras que han tratado -desde diversos ángulos- la terminología o teoría del flamenco, de su historia, del concepto fundamental de 'duende' que planteó Lorca, al igual que realiza un pequeño estudio de campo sobre los artistas asociados a estos conceptos.

Esta investigación da respuesta a ciertas preguntas como enunciado del tema, reflexiona en torno a una serie de cuestiones como ¿qué es tener duende?, ¿podemos ver duende en otras disciplinas que no sea el cante o el baile flamenco?, ¿pueden hallarse fuera del ámbito o movimiento flamenco?, ¿qué necesidades humanas tiene el

duende?, ¿ha cambiado de forma el duende desde que Lorca lo mencionó en 1933?...

Preguntas que nacen a raíz de la previa investigación del autor sobre la globalización y emancipación de la esencia de la cultura andaluza, una investigación que le llevó a encontrar la conferencia del duende de Lorca y que genera nuevas preguntas acerca de lo conocido del flamenco a nivel internacional, dándole así un segundo plano a la globalización para centrarse en un tema como enunciado principal que sería el duende y si, realmente, este término solo puede encontrarse en la tradición andaluza. Esta cuestión, formula varias salidas en el ámbito de la investigación al trabajo que irá incrementando con el tiempo, a raíz de nuevos recursos bibliográficos.

La recopilación de datos objetivos con los que construir nuestra investigación personal que parte de una hipótesis sobre la dimensión plástica y artística del concepto de 'duende' en la cultura andaluza, ha partido de diversas fuentes documentales propias de nuestra área de investigación. Principalmente, nuestra área de conocimiento se ha restringido al ámbito cultural andaluz, por ello estas los recursos necesarios han partido de partidas como:

- Recursos poéticos: tanto escritos como cantados.
- Recursos musicales: desde letras a lírica de

obras como coplas tradicionales o cantes flamencos de ahora y de antes.

- Bibliográficos, centrados tanto en libros como en artículos que reflexionan acerca de la teoría del flamenco. Y en revistas actuales relacionadas con el flamenco de ahora, al igual que tesis doctorales u otros Trabajos de Fin de Máster.
- Webgrafía especializada en nuestro tema de investigación, tanto web como en blog específicos, bases de datos.
- Filmografía clásica española, al igual que documentales.
- Referentes artísticos: artistas de diversas disciplinas que han tratado elementos culturales y plásticos cercanos a nuestro tema de estudio.
- Información y conocimiento adquirido en el Máster de Arte: Idea y Producción cursado.

Queremos señalar, especialmente, que el tema investigado ha sido permeable a otros ámbitos externos al plástico, ya que cualquier aportación artística puede contribuir en la creación de un proyecto artístico de las características que presentamos en las aportaciones. Centrado en el duende, el tema principal de esta investigación, el elemento principal se amplía con subtemas de la cultura andaluza, la tradición, las raíces, entre otros. Desde las palabras del propio Lorca, se creó una riqueza inmensa en la que explorar diferentes caminos a elegir. Líneas como las de José Javier

León que han sido seguidas en esta investigación para incorporar tanto la investigación teórica como la obra plástica.

Una metodología que ha recorrido puntualmente desde los primeros escritos conocidos sobre el flamenco en 1847 hasta la fecha, dándole importancia tanto a factores internos del flamenco como externos a lo largo de diferentes generaciones. Por ello, con el fin de identificar los elementos que intervienen en la construcción del objeto de estudio, se ha delimitado el tema al concepto específico de 'duende', dentro de un *corpus* más general que abarcaría la cultura flamenca. Finalmente, indicar que la investigación se ha materializado en una serie de obras artísticas personales que conforman las aportaciones que se muestran en el presente Trabajo de Fin de Máster.



I.3. OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

- El objetivo principal de este Trabajo de Fin de Máster se centra en poner en valor algunos de los aspectos esenciales de nuestra cultura andaluza, vinculando esta producción cultural, a la memoria que nos une a través de la esencia del flamenco, del duende.
- La construcción de una imagería personal, tanto teórica como plástica y artística, relacionada con el sentimiento inefable del 'duende flamenco' que supone el *topic* central de esta investigación.
- Fundamentar desde la creación una nueva línea discursiva en torno al flamenco, a sus raíces y su actualización cultural a través de la plástica contemporánea.
- Que el espectador a través de la obra artística conozca y relacione todas las expresiones usadas con el tema principal de la obra.
- Seguir investigando a raíz de lo conocido sobre la cultura andaluza y poder conseguir un lenguaje propio de esta, para así evolucionar la simbología conocida.



OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Crear una estructura teórica de investigación que ampare la palabra de una figura tan importante para el flamenco como es la del poeta Federico García Lorca, planteando la idea de que la memoria del pueblo no es una verdad absoluta, sino el resultado de la suma global de diferentes discursos.
- Contener y generar una reflexión en torno a las señales más significativas de la cultura flamenca andaluza, tanto de las más dominantes como de otras que han pasado a la historia, para poder darle la forma correcta a esta, desde un lenguaje tanto íntimo como público.
- Crear una producción artística acorde con el resultado de la investigación que sustenta el presente Trabajo de Fin de Máster. Estas piezas son una materialización plástica que recrean el 'duende flamenco' desde diversas perspectivas y múltiples tipos de formalizaciones artísticas: teoría del arte, instalación, espacio, entorno y sonido, entre otros.
- La búsqueda teórica y artística de ese asesinato a un concepto clave en nuestra cultura andaluza como es el 'duende', un duende que ha llegado para desaparecer.
- Acercar al andaluz a la historia de sus raíces, contando desde otra perspectiva lo conocido.

Dotando así al pueblo andaluz de la historia oculta que nos acompaña y dando importancia a las tradiciones, y al origen de nuestro lenguaje flamenco reivindicando el poder de la palabra en la historia.

- Relacionar la tradición con los pensamientos psicológicos impuestos por las religiones que han acompañado al pueblo andaluz.
- Acercar el flamenco y la cultura andaluza a las generaciones más jóvenes para poder crear un canal de investigación que se interese por estos métodos que nos han dejado de manifiesto otros muchos teóricos y teóricas citados en el proyecto.
- Demostrar que Lorca, fue el principal responsable de la apropiación y globalización del flamenco como fenómeno cultural, dando pie a la idea de que el flamenco podría crearse desde cualquier punto del mundo, sin la obligatoriedad de vincularse al pueblo andaluz y su esencia.

II. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS

II.1. Aportación 1: *UNA CAMA DE ESPINAS Y UN TECHO DE LUNARES*

II.1. A. Catalogación de la obra.

Obra serigráfica y *videoperformance*.

Forro de la cama azul [90 x 200 cm.], sudario serigráfico del forro [45 x 180 cm.], sábana blanca [160 x 225 cm.], sudario serigráfico de la sábana blanca [45 x 180 cm.]

Videoperformance [4'02"]

2021

AS

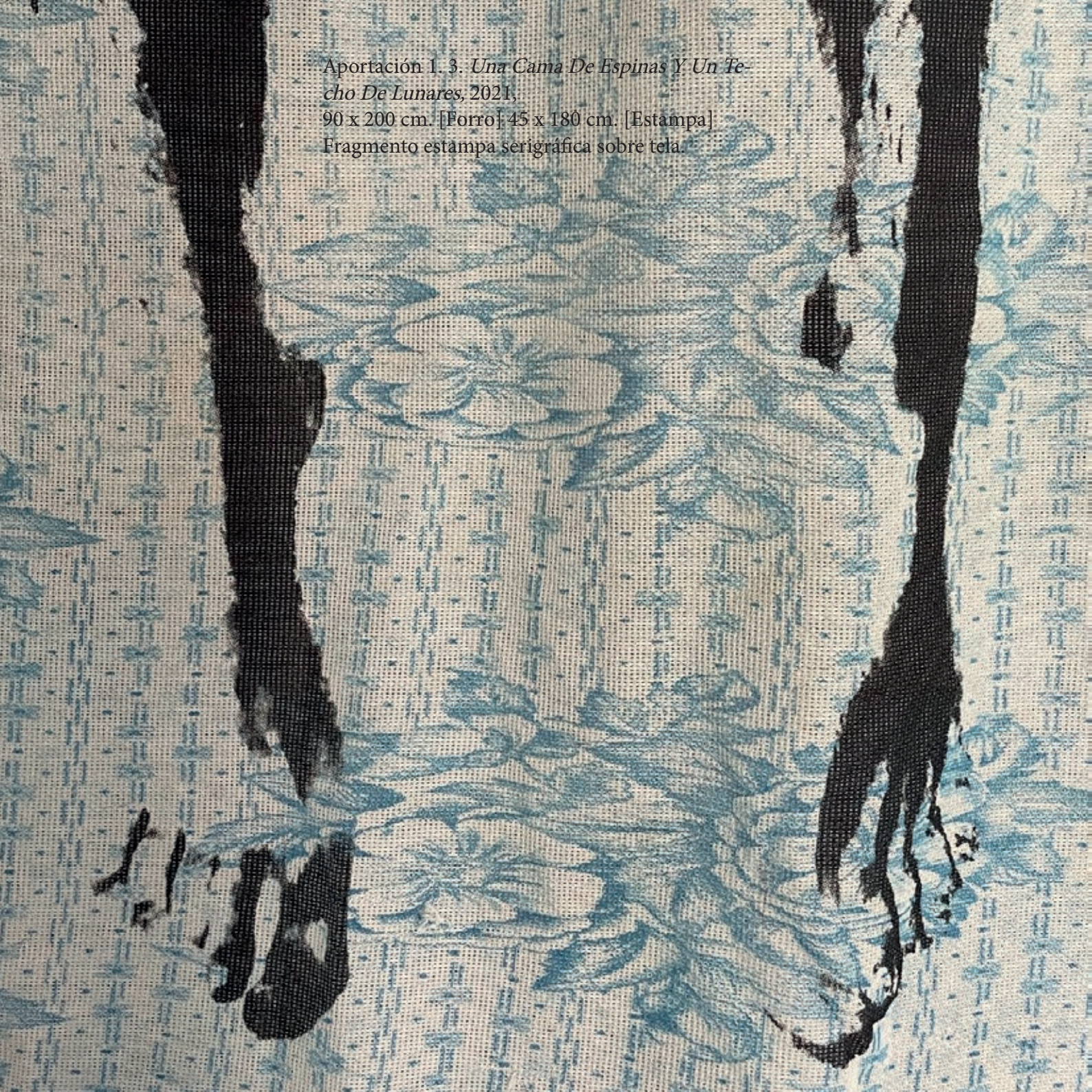


Aportación 1. 1. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*,
45 x 180 cm. Ilustración digital para el sudario.



Aportación 1. 2. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021,
90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa] Estampa serigráfica sobre tela.

Aportación 1. 3. *Una Cama De Espinas Y Un Te-
cho De Lunares*, 2021,
90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa]
Fragmento estampa serigráfica sobre tela.





Aportación 1. 4. *Una Cama De Espinas Y Un Te-
cho De Lunares*, 2021,
90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa]
Fragmento estampa serigráfica sobre tela.



Aportación 1. 5. *Una Cama De Espinas Y Un Te-
cho De Lunares*, 2021,
90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa]
Fragmento estampa serigráfica sobre tela.

Aportación 1. 6. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021,
160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa]
Estampa serigráfica sobre tela.



Aportación 1. 7. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021,
160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa]
Estampa serigráfica sobre tela.





Aportación 1. 8. *Una Cama De Espinas Y Un Te-
cho De Lunares*, 2021,
160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa]
Fragmento estampa serigráfica sobre tela.

Aportación 1. 9. *Una Cama De Espinas Y Un Te-
cho De Lunares*, 2021,
160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa]
Fragmento estampa serigráfica sobre tela.





NOT IN
MESS

Aportación 1. 10. *Una Cama De Espinas Y Un
Techo De Lunares*, 2021,
160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa]
Fragmento estampa serigráfica sobre tela.

II.1. B. Proceso de creación y producción.

La obra *Una Cama de Espinas y Un Techo de Lunares* se plantea como una instalación en la que el espectador se integra en una habitación oscura con dos elementos colocados en los extremos laterales de la habitación: una de las obras es el forro de la cama colgado del techo en un sentido vertical, en la que se muestra el sudario serigráfico. Frente a éste estaría colocada la sábana blanca con el otro sudario, el lugar donde está la proyección de la *videoperformance*.

Esta obra se configura en torno a la significación del espacio que ocupa, concediendo al público que se adentra en el mismo la capacidad de interactuar libremente con los elementos de dicha significación. Esta colocación genera en la pieza una dinámica de interacción con el espectador de manera presencial, generando una propuesta que el propio espectador dimensionará en su interior, dándole importancia no solo al proyecto sino también a lo que el ambiente propone.

Esta pieza trata plásticamente la temática de la cultura y las tradiciones desde una escala gigantesca, del tremendo impacto que su huella ha dejado en mí, en la cultura y raíces andaluzas. El origen de la obra se sitúa en la idea inicial de utilizar la frase ‘Una cama de espinas y un techo de lunares’; una frase que siempre he utilizado para

resumir el insomnio que he sufrido a lo largo de los años. El objetivo era crear una obra *instalativa* este proceso del no-sueño como un elemento que recreara el palio de una procesión de Semana Santa.

El palio está compuesto por un dosel sostenido por doce/ocho varales; que comprende un techo sobre bastidor al que se le adosan a los lados las bambalinas; pudiendo estas ser de muy diversas tipologías. Los orígenes de representar a las vírgenes bajo palio hay que remontarlo a la liturgia de las iglesias católicas orientales (ej. Ritos ortodoxos) en las que se usaba un baldaquino (del italiano baldacco que significa Bagdad) en forma de cúpula de ricas telas que se llevaba sujeto por varios palos portados por varias personas, para cubrir el Santísimo Sacramento, reliquias, sacerdotes de la alta jerarquía, o reyes, para protegerlos de la lluvia en las procesiones. De un origen puramente litúrgico, por extensión se utilizó en ciertas solemnidades para resguardar a los monarcas en sus desplazamientos (Tobías, 2012).

Este icono ha sido un motivo clave para el cante flamenco ya que ha sido el protagonista de algunas letras como, por ejemplo, de las saetas: *In nomine Dei* (ABC, 2021) donde se canta expresamente a esta parte de la procesión o María Santísima de la Candelaria (Hermandad De La Candelaria, 2017). Aunque también ha sido utilizado para referirse a la mujer gitana amada, en

una comparación de ésta con la misma Madre de todos los cristianos, en un proceso extraordinario que pretende mostrar poéticamente la admiración y amor por la persona descrita.

En nuestra Aportación nº 1, bajo nuestro 'palio' habría una cama que haría de *parigüela* llena de estampaciones serigráficas de espinas acompañada de un techo de lunares que realiza la función de palio. La idea original fue evolucionando, eliminando o modificando algunos aspectos técnicos como el de utilizar el forro habitual de los colchones como soporte para la serigrafía, mientras que otros elementos se quedaron.

El forro contiene esa serigrafía inicial con la imagen de un sudario personal que creé para esta estampación. Un elemento que, a su vez, se *serigrafió* en una sábana blanca en la que se proyecta un video en bucle de cuatro minutos donde aparecen imágenes propias del autor en la cama, en esa fase entre el sueño y el insomnio, acompañadas por unos lunares que van rondando por la imagen. Son dos piezas que muestran ese insomnio del que tanto hablo y que perfora la cama dejando una huella en cada espacio recorrido de la misma. Una especie de sudario que acompaña el martirio de una noche sin descanso o un día sin final, un continuo despertar que acarrea una serie de problemas en quien lo sufre.

Esta obra está planteada para ser expuesta como

una instalación en la que intervienen dos piezas con la misma serigrafía y sonidos flamencos jondos que acompañan al ambiente. Como hemos señalado, una será la instalación del forro de la cama con el sudario estampado como pieza única y, por otra parte, una sábana blanca con la estampación que servirá de tela de proyección en la que mostrar el video de una noche de insomnio y la edición de los lunares rondando por la imagen. El factor de escasez de luz en el ambiente para la proyección del vídeo dotará a la pieza del halo de oscuridad de la que sacará partido la imagen que se muestra estampada, similar a la muerte o la imagen que tenemos de ella. Dicha instalación, en general, pretende mostrar un espacio íntimo, en la soledad de la noche, con el fin de poder recrear en ella una especie de habitación del artista, como en el célebre óleo de Vincent Van Gogh (1853-1890) *El dormitorio en Arlés*, realizado en 1888, donde el artista mostraba la intimidad de su habitación, queriendo poner en valor su identidad, la tranquilidad y también resaltar la sencillez de su dormitorio.



Fig 1: Vicent van Gogh, *El Dormitorio de Árles*, (1888). 70'5 x 90 cm. Óleo sobre lienzo.

Fig 2: Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, (1799). 21'3 x 15'1 cm. (huella)/30'6 x 20'1 cm. (papel). Aguafuerte y aguainta sobre papel verjurado ahuesado



II.2. Aportación 2: *EL ASESINATO AL DUENDE*

II.2. A. Catalogación de la obra.

Grabado sobre tela.

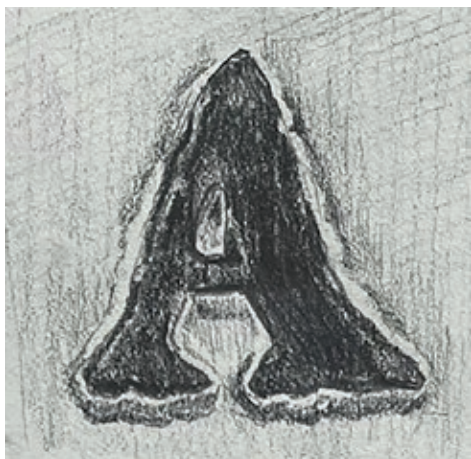
Matriz de fotograbado [21 x 29,7 cm.], letras individuales [5 x 5 cm.], volante medio [45 x 25 cm.], cuerdas colgadoras [100 cm.].

2021



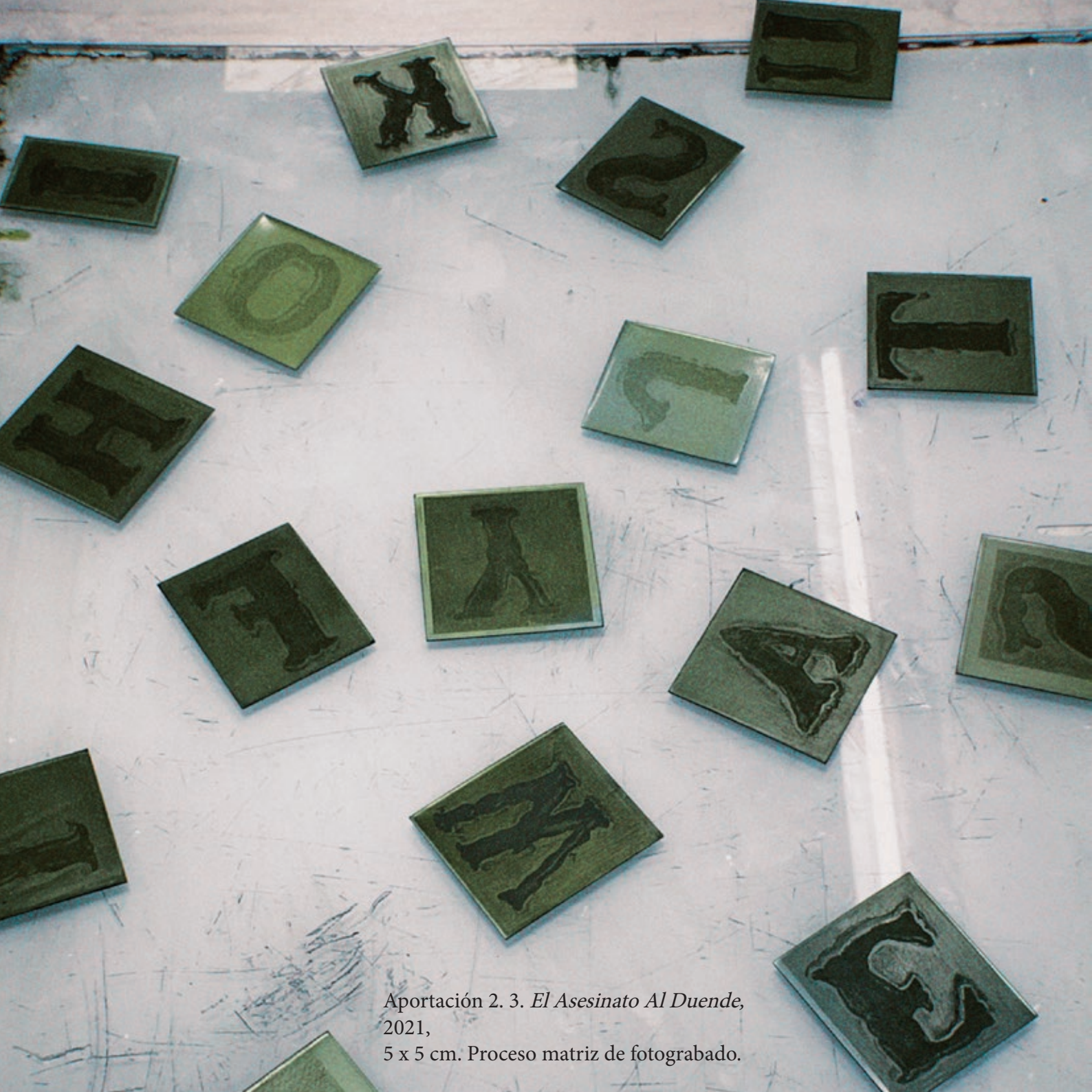
Aportación 2. 1. *El Asesinato Al Duende*,
2021,
121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.





Aportación 2. 2. *El Asesinato Al Duende*,
2021,
5 x 5 cm. Detalle dibujo sobre papel 100 gr.





Aportación 2. 3. *El Asesinato Al Duende*,
2021,
5 x 5 cm. Proceso matriz de fotograbado.



Aportación 2. 4. *El Asesinato Al Duende*,
2021,
30 x 25 cm. Fotograbado sobre tela.

Aportación 2. 5. *El Asesinato Al Duende*, 2021,
121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.





Aportación 2. 6. *El Asesinato Al Duende*, 2021,
121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.



Aportación 2. 7. *El Asesinato Al Duende*, 2021,
121 x 150 cm. Fragmento de instalación de fotogra-
bado.



Aportación 2. 8. *El Asesinato Al Duende*,
2021,
121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.



AQUWA

SALAT

RAH

RAH LISS MANT RAHL

MANKU

100



II.2. B. Proceso de creación y producción.

Para la creación de la Aportación Artística nº 2 titulada *El Asesinato al Duende* se ha llevado a cabo una metodología de proyecto muy diferente a las que estaba acostumbrado a desarrollar. Aunque, por lo general, cada individuo como creador artístico suele seguir las mismas pautas, a veces éstas cambian su orden y dan de resultado obras muy diferentes hechas por las mismas manos y experiencias.

Habitualmente, he llevado a cabo obras de dibujo, relacionadas con mi experiencia personal y mi cultura andaluza. Desde el dibujo he querido expresar a través de la ilustración situaciones que me rodeaban, una especie de activismo artístico que tiene como público objetivo las redes sociales. Estas redes sociales (@iovino, 2013) siempre han estado relacionadas con mi obra, por lo que –sin apenas darme cuenta- he ido creciendo en muchas características que componen este mundo tan complejo pero explícito. Este conocimiento me ha llevado a crear una obra rápida y activista, ya que actualmente la mayoría de las cosas que decimos pueden tener ese lado comprometido. Con todo esto, quiero expresar que el comienzo de mi obra viene del conocimiento de estas redes e intenta pensar más allá de ellas para convertir mi propio discurso personal en un proyecto con-

solidado, tanto dentro como fuera de estas. Para empezar, esta obra es una evolución del dibujo a la instalación. Concebida en el dibujo y con marcas de él, pero llevada a otras dimensiones o perspectivas que años atrás no tendrían cabida en mi manera de crear o entender mi producción, que ha ido madurando. Las piezas de este proyecto no son lo único que perdurará en la imaginación que intento conseguir con todas mis obras.

En primer lugar, es importante recalcar el proceso de gestación de esta instalación. Se considera, en numerosas ocasiones, que para ser universal hay que ser local, y que solo mirando dentro de nosotros mismos lograremos encontrar algo con lo que los demás puedan sentirse identificados. Pero, esto a veces no es fácil de explorar, todos tenemos diferentes versiones de nosotros mismos, numerosas ‘máscaras’ que usar ante los demás “en el sentido de que será también el tronco de las identificaciones secundarias” (Lacan, 1966, p. 100). Lacan (1901-1981) definió ‘El Estadio del Espejo’ como ese momento donde nos encontramos con nuestra propia imagen por primera vez, con la conciencia del yo, lo que nos llevaría a generar unas ciertas conductas diferentes de nosotros mismos, no porque seamos diferentes, sino que no asimilamos nuestro yo con la imagen que hemos creado de nosotros mismos. Tal

y como Lacan explica, encontrarnos con nuestra propia imagen es un engaño, a la vez que un desencanto, es ponerle respuesta a una pregunta que aún no nos hemos hecho ya que, según él, nuestro primer 'encuentro' aparece entre los dieciséis y dieciocho meses. Por lo que el proceso de interiorizar para conocernos y desarrollar nuestra identificación consiste en un trabajo que vas descubriendo a medida que trabajas una idea, esa idea principal que siempre estuvo ahí pero que, quizás, en ocasiones finalmente no se desarrolla. Afortunadamente, coincidiendo con los meses de formación del máster, he encontrado el mejor camino con el que formalizar este proyecto. He disfrutado y sufrido todas sus diferentes manifestaciones, y es que una idea puede tener millones de raíces distintas. Por ello, es importante contar todo el proceso porque este formará parte del resultado final y, en mi caso, no quiero dejarlo de lado.

Comencé realizando la primera parte del trabajo, las letras. Esta tipografía es muy característica, en su formato cerámico, como elementos distintivos que nombran las calles andaluzas, una presencia imprescindible en la cultura popular desde 1791 cuando La Real Audiencia de Extremadura encargó una serie de azulejos para la nomenclatura de calles y numeraciones de casas de Cáceres. Se inició así una tradición que perdurará en nuestro

país hasta la actualidad. Fue en los años 30 del siglo XX, cuando se encargó a la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid realizar placas artísticas de azulejos con imágenes para que ilustraran la historia de cada calle o plazas del centro de múltiples ciudades, actividad que se paralizó debido a la Guerra Civil española (1936-1939). No obstante, en 1992 el Ayuntamiento de Madrid trajo de vuelta esta propuesta a manos de Alfredo Ruiz de Luna (1948-2013) de Talavera de la Reina. Por lo tanto, primero llegaron las letras y más tarde las ilustraciones de algunas calles, de las que quedan pocas muestras en los centros históricos de nuestras ciudades (Carrero, 2021).

La imaginería de estas piezas es fundamental para la obra que presento como aportación. Para ella, fui realizando mis propias letras con la apariencia de estas cerámicas, para lo que documenté a través de la fotografía numerosas calles del centro de Sevilla, de manera que este estudio de campo me permitió ir componiendo a través de numerosas fotografías el abecedario español completo. A partir de estos referentes comenzó la creación de los dibujos que, en principio lo hice de manera autónoma, pero al ver el resultado del dibujo puse en valor esta fase de la producción gráfica, por lo que decidí utilizarlo para este proyecto. Desde el principio, quise crear este abecedario para tener a mi

disposición un extenso conjunto de posibilidades sabiendo, desde un primer momento, que algunas de las letras no serían utilizadas.

Una vez obtenido el alfabeto dibujado simulando la realidad cerámica, el siguiente paso del proceso fue llevarlo a fotograbado. No con la idea de realizar una seriación de obra clásica de grabado, sino rompiendo con esta misma para generar una obra gráfica cuya reproducción podría generar muchos resultados y varias obras finales. Me interesaba, como he señalado al inicio, un proceso que permitiese cierta flexibilidad de ejecución, por lo que quería dejar una puerta abierta hacia posibles cambios futuros que pudieran facilitarme el poder gozar todas estas posibilidades a través de las letras, el lenguaje y el alfabeto de la lengua española.

El hecho de utilizar el dibujo a través del fotograbado aparece de la necesidad interior de crear mis propios signos, como ese diagrama oculto del pensamiento interiorizado. Al convertir todos los pensamientos que se han creado después de aquellas fotografías, tomadas de las cerámicas, el dibujo sería la verdadera esencia de aquel significado que se ha creado en mí de esas iconografías callejeras que han sido tan importantes en la historia de España. Por ello hemos explorado el dibujo, ese lenguaje universal al servicio de la idea, que es capaz de invadir hasta la propia matriz de

fotograbado que ejecutaría la obra. El dibujo ha servido de instrumento de exploración como la obra misma, el dibujo acompaña todo aquello que se ha creado en torno al intenso imaginario creado para estas creaciones artísticas. El dibujo, desde la década de los setenta, se convierte en significado, a un arte en sí mismo. Es un elemento básico de la creatividad y el todo a la vez. La idea principal de esta aportación artística era realizar una obra que hablase del 'asesinato al duende' pero desde una perspectiva crítica, una crítica a la globalización de la cultura andaluza, de sus raíces, de la capitalización excesiva en estas creencias que fueron en ocasiones criticadas a ojos de la sociedad, pero que ahora mismo son vendidas como souvenir cultural a nivel industrial. Un fenómeno que podemos apreciar en la producción de algunos de los grandes artistas que han salido del flamenco y la copla, quienes han obtenido mayor número de ventas de ejemplares (Porta, 2021). Podríamos destacar, en cuanto a la música se refiere, en el ámbito de la industria española a artistas de la talla de Lola Flores (1923-1995), Camarón (1950-1992), Rocío Jurado (1944-2006), Enrique Morente (1942-2010), Lole (1954) y Manuel (1948-2015). Autores que, sin menospreciar la fuerza y originalidad de su trabajo, nos interesa demostrar cómo su arte fue explotado hasta tal punto que se crearon iconos

por encima de las posibilidades naturales de un artista.

En primer lugar, se buscó un soporte para estas estampaciones que pudiese mostrar esta coyuntura de violencia cultural, a través de un traje de faralaes o traje de flamenca que contuviese palabras que han sido utilizadas tanto en contra como a favor de nuestras tradiciones. Para ello se obtuvo un traje de segunda mano, pero al analizar el conjunto pensé que colocar palabras por todo el traje quedaría de una manera que no resaltaría tanto la idea de violencia, ya que no pensaba en introducir otro elemento que no fuese las letras componiendo las palabras.

Una vez descartada esta vía, me planteé que los elementos más significativos del traje podrían aparecer de manera individual, despiezado de algún modo, pero que la poética del objeto siguiera recreando la imagen del traje que todos conocemos. Por ello seleccioné, sin duda, los volantes que tiene la falda y caída del traje, por lo que comencé a descoser y separar del traje de segunda mano todos los volantes. Más tarde pensé en descomponerlos en piezas pequeñas que diesen espacio a una palabra.

De este modo, la palabra andaluza tomó protagonismo, palabras que fueron modificando su función a medida que estudiaba la simbología oculta de las tradiciones andaluzas y gitanas. Y es

que somos nosotros mismos quien hacemos que la palabra sea una cosa u otra, pero su utilización marca la gran diferencia de toda una historia como decía Roland Barthes (1915-1980): “Lo que toda mi vida me ha apasionado es la manera en que los hombres hacen inteligible el mundo. Es, si usted quiere, la aventura de lo inteligible, el problema de la significación” (Barthes, 1953, p. 160) A partir de la monografía de Antonio Manuel Rodríguez (1968) en “Flamenco. Arqueología de lo jondo” de 2021, pone en valor la etimología de algunos términos flamencos a través del estudio del alfabeto andaluz, árabe, calé y afro-americano. Todo ello se enriqueció por el estudio de la simbología oculta de lo que tradicionalmente se acepta en el entorno del flamenco, del que explica su origen a través de las raíces andalusíes, moriscas, gitanas y negras. Antonio Manuel demuestra, que en el origen de los nombres se halla la fuente de la que han podido beber generaciones enteras, de la que han sacado sus letras al cantar, como él dice, ‘de memoria’. “Flamenco. Arqueología de lo jondo” y todos mis descubrimientos en él me llevaron a utilizar todas las palabras que Antonio Manuel tradujo para desvelar en mi trabajo esa historia clandestina que el pueblo ocultó a través de sus cantes, sus toques y bailes.

Antonio Manuel hace un glosario de estos términos al final del libro del que se ha extraído varias

palabras con el fin de destacarlas en la actualidad,
y que compaginan con el mensaje de mi obra.

El haber tenido todo el alfabeto en fotograbado
me dio pie a poder realizar estas palabras que no
habían sido planteadas al inicio del proceso de
producción e investigación.

FLAMENCO	(<i>faláh</i>): campesino, que vive de la tierra. (<i>mankúb</i>): marginado, desahuciado, humillado, desposeído, afligido.
SOLEÁ	(<i>salát</i>): oración.
SAETA	(<i>sawt</i>): voz, parte central de la nuca interpretada con un canto refinado.
CAÑA	(<i>gannya</i>): canción.
FATIGA	(<i>fâtiha</i>): la plegaria que abre el Corán.
AGUA	(<i>âquwâ</i>): más fuerte, con más fuerza.
MI ARMA	(<i>niamma</i>): bendición.
FARRUCA	(<i>fârûqa</i>): la que distingue la verdad de la mentira.
SIGUIRIYA	(<i>sikriyya</i>): embriaguez, éxtasis.
LEYLA	(<i>Layla</i>): noche.
TARANTO/TARANTA	(<i>tarab</i>): éxtasis, duende.
OLÉ	(<i>Allah</i>).
ARSA	(<i>al-haqq al -aqsâ</i>): la verdad suprema; esa es la verdad.
OJÚ	(<i>hua</i>): Él (Dios).
JARANA	(<i>haram</i>): lo prohibido.
FARALAES	(<i>Farah</i>): alegría, boda. (<i>libss</i>): traje, vestido.
MATARILE	(<i>mawt</i>): muerte. (<i>rihla</i>): viaje.
YELI	La que puede engendrar.
GUAJIRA	(<i>wa-l-ajira</i>): el más allá, la otra vida.
SERRANA	(<i>sarrânî</i>): persona de mal vivir.

Tabla 1: Rodríguez, A. M. (2021). *Glosario Etimológico de Términos Flamencos: Arqueología de lo jondo*. Almuzara, pp. 155-159.

Hemos de destacar que esta selección de palabras ha sido definida por la proximidad a los términos que en la actualidad aún conocemos y utilizamos, aunque algunos ya no sean tan habituales e incluso nos cueste reconocerlos, son términos que están presentes en el habla andaluza, nombres que denominan muchos palos flamencos. Algunos ya casi invisibles para la sociedad como 'la serrana' o 'la taranta.' Han sido seleccionados para que el origen de la palabra en musulmán sea fácilmente reconocible al leerlas, otras por el impacto que tienen tras saber su verdadero origen como '*Ojú*' o '*Arsa*.'

Así, la obra final se compone por un conjunto de volantes que caen del techo, agarrados de dos tanzas, una en cada lateral. La instalación se manifiesta, así como una lluvia de palabras que están a la altura media de los ojos del espectador, a unos 1,75 metros del suelo. Justo debajo, y en el medio de la misma, están colocadas unas hojas de papel en la que aparece la tabla de la página anterior dándole al espectador la información necesaria para comenzar a entender la historia de nuestras raíces.

Esta obra intenta crear un espacio parecido a la Aportación Artística nº 1 en la que se busca confrontar la tranquilidad de la habitación con la incertidumbre de la noche. En esta ocasión, la principal característica es la creación de un

espacio lleno de duende, lleno de cultura, de tradición, con ese ambiente de misterio y violencia en el que se ha cometido el asesinato de este término. El 'duende' viene de la inspiración y de algo inmenso, un lugar sin fondo (Lorca, 2003). Con estas características del duende podemos ver o pensar en algunas de las obras que se han dedicado al arte flamenco y su entorno, ese que contempla a artistas flamencos, ambientes, objetos, paisajes. Como podemos ver en la obra de Javier Lorenzo (1950) en su cuadro de Enrique Morente que realizó en 1975 en el que, con un retrato del artista encontramos una obra que contiene esas propiedades del 'duende'. Una esencia que también podemos apreciar en Las manos de Menese de 2012 del artista Díaz Azorín (1939) donde, con la sanguina, consigue imitar el ambiente creado en las manos de un palmero, de un artista, y del momento exacto del movimiento de una palma.

Hablamos de obras que se contienen en la representación de un artista, pero existen otras que muestran el lado artístico del paisaje, del ambiente andaluz y las tradiciones como la de Francisco Moreno Galván (1925-1999) en sus dibujos de los 60-70, realizados con tinta negra. Por otra parte, está la obra de Pilar Albarracín (1968) que ha sido una pieza clave para elaborar el contenido de la instalación ya que esta artista ha consegui-

do crear un discurso e imaginario entorno a la estética flamenca y el icono andaluz del que la instalación presentada como Aportación Artística nº 2 ha bebido. Su influencia podríamos ponerla en valor a través de piezas de Albarracín como el *video-performance Le duende volé* (2012) donde la artista, vestida de flamenca con un traje negro con lunares blancos y detalles en rojos, está escalando un edificio; u otra *video-performance Viva España/ Long Live Spain* (2014) donde la artista camina por la capital española mientras una banda de música está siguiéndola, imitando así la tradición de la procesión española donde la banda sigue a los pasos que salen. Ella se presenta como protagonista y mujer poderosa, creando una especie de film de la vida cotidiana, donde la vida tiene banda sonora y dándole importancia a ese camino en el que los espectadores podrían ser la penitencia de la artista, quien consigue cruzar varias calles de la capital de manera segura y respaldada por la banda. Esta artista utiliza una mitología tradicional andaluza presente en la cultura andaluza y lo lleva de manera más allá del arte recreándolos como iconos más de la vida cotidiana.



Fig 3: Francisco Moreno Galván, *I Reunión Cante Jondo*, (1967). 65 x 50 cm.
Tinta sobre papel.



Fig. 4: Pilar Albarracín. *Le Duende Volé* (2012). Documentación fotográfica.



Fig. 5: Pilar Albarracín. *Viva España/ Long Live Spain* (2014). Documentación fotográfica.

III. SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

III.1. La Vida del Duende

III. 1.A. Nacimiento. La Cuna y La Nana ‘El duende’... ese del que todos los andaluces hemos escuchado hablar alguna vez en torno al flamenco, pero cuya forma nadie ha vislumbrado con claridad. No hemos conseguido ponerle cara a esa extraña ‘criatura’ que remueve nuestro interior cuando –a través de nuestros sentidos– sentimos la experiencia del arte, la esencia, la inspiración, la creatividad, esa extraña sensación que nos invade durante el acto creativo o la experiencia del mismo.

Este término tan alegórico, nació en el lenguaje de Castilla en el siglo XIII, pero el significado de diccionario que hoy conocemos ya lo contempló Covarrubias (1539-1613) en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611):

DVENDE. Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos bajaron al profundo, otros quedaron en la región del aire y algunos en la superficie de la tierra, según comúnmente se tiene. Éstos suelen, dentro de las casas y en las montañas y en las cuevas, espantar con algunas apariencias, tomando cuerpos fantásticos; y por esta razón se dijeron trasgos, *vel qua-*

si tarasgos o tarascos, del verbo *Spaooow, pertubo, molestiam affero, per syncope[m] factum ex tapaoow et t in o mutata*. De aquí dio nombre Terencio al fanfarrón, espanta niños, y le llamó Traso, y en nuestro español tarasca por la misma razón. (León, 2018, p. 36)

Es en 1786 cuando Esteban Terreros (1707-1782) publicó su diccionario castellano donde escribe: “...algunos dicen que son una especie de demonios, ó espíritus foletos, que inquietan á los hombres, casas.” (León, 2018, p. 37)

En 1791, con la tercera edición del Diccionario de la Real Academia Española se añade la frase característica de “tener duende” como “modo de hablar con que se explica que uno trae en la imaginación alguna especie que le inquieta” (RAE, 1971, p. 433). En 1893, de la mano de Toledo Daniel de Cortázar (1845-1927) se presentó una nueva raíz para duende como un ser manso y doméstico “nombrando a Fernández Merino como responsable de presentar la raíz del léxico gitano de germanía” (León, 2018, p. 39) incorporando la palabra ‘duquende’, para referirse a un conjunto de sujetos que andan rondando. “Duquende en ruso quiere decir duende” (Ciprés, 1993, p. 37), ya que existe cierta relación conocida entre la casta gitana venida de Rusia. Fue luego, cuando

los poetas andaluces de la primera mitad del siglo XX le dieron su verdadero valor estético y metafísico, aspirando el término a existir como neologismo de sentido. Estos escritores o intelectuales de la época serían quienes empezaran una corriente que, décadas después, siguen siendo fuente de inspiración para la cultura andaluza y española, incluso en un ámbito internacional. Ya que el flamenco y el duende que lo precede han sido comparados con la cultura negra, más bien norteamericana, y el jazz que nace de sus tradiciones¹. Federico García Lorca, Rafael Alberti (1902-1999), Luis Cernuda (1902-1963) o Rafael Villalón (1881-1930) entre muchos otros, son algunos de los responsables de este crecimiento de la palabra o de la expresión. En general, es Federico García Lorca quién estudia el ‘duende’, durante los años veinte y treinta del siglo XX dando a florecer su conferencia de *Juego y Teoría del duende* en 1933, en Buenos Aires. Lo lleva por todos los rincones del mundo, desde el interior de su tierra, de la que hace madre de estas expresiones junto al flamenco y al gitano, y con mirada internacional, como él dice: “Nietzsche tiene duende o hasta Paganini” (León, 2018, p. 24). Todas las definiciones, que existían ya de este ser fantástico, serán la base proporcionada a Lor-

¹ Como comentó Federico García Lorca durante su conferencia de *Juego y Teoría del duende* en 1933 en Buenos Aires.

ca para construir la suya, un duende interior y letárgico, al que hay que despertar “en las últimas habitaciones de la sangre” (Lorca, 2003, p. 4). En su propia conferencia dio a entender que dicha expresión, era el origen que le había inducido a realizar este estudio (más vinculado al juego poético que al campo de teoría); término que escuchaba en boca diversos artistas gitanos como el Lebrijano (1941-2016), la Malena (1877-1956) o Manuel Torre (1880-1933). Se podría justificar que alguno de estos profesionales gitanos del flamenco que él menciona usara la palabra duende en el sentido de espíritu, incluso de espíritu que puede poseerte y conducirte al trance ya que, en 1947 aparece de la mano de Walter Starkie (1894-1976) el libro *Raggle Tagle*, sobre su viaje por tierras húngaras y rumanas, un texto que es precisamente coetáneo a la conferencia sobre el duende.

En este libro, Starkie cuenta una experiencia de tipo dionisiaco que presenció y cuyos protagonistas fueron unos gitanos de Odesa, quienes fueron poseídos por un espíritu orgiástico -que en ruso se denominaría *Dukh-* (Starkie, 1949, p. 109) y que él mismo afirmó experimentar. Con esto nos podemos hacer una idea de que el lenguaje y el viaje que este tiene, a través de las diferentes tierras, le podría haber dado pie a experimentar tradiciones que podemos asimilar como reales a

día de hoy, aunque su origen se estableciera en un primer momento a partir de la superstición y lo oscuro. Así, fue a partir del duende lorquiano cuando el Diccionario de la Real Academia Española aceptó la entrada de esta palabra en el número singular ‘duende’, lo que supuso la victoria de ‘la criatura’ fomentada por el granadino. Pero hablamos de un término que disfruta de muchas más variantes de las que le dio Lorca, ya que a partir de su conferencia no fueron pocas las puertas que se le abrió a este término, ya que él habla del duende como “algo que nadie ve, que muchos sienten y que ningún filósofo es capaz de explicar” (Lorca, 2003, p. 3), citando mal a Goethe (1749-1832: como dice Christopher Maurer (1949) en el prólogo de *El Duende: Hallazgo y cliché* de José Javier León. De hecho, casi un siglo después, aún se elaboran estudios de este término que tanto da que hablar, ya que no se agotan sus numerosas interpretaciones: “pureza, gitanería, antigüedad, ruina, atractivo de lo feo, contradictorio a la musicalidad, jondura, grandeza, verdad, superstición, resquebrajo y pellizco” (León, 2018, p. 364). Por todo esto, el duende se acerca a la muerte, la admira, le acompaña, porque el duende aparece cuando la muerte acecha y desgarrar la vida, la muerte significa vida, sentirse vivo, por lo que percibir o pensar la muerte puede ser parecido a sentir el duende. Cuando el duende se

siente y aparece, la mayoría de los espectadores ‘saltan’ tras él, exclamando un ‘¡Olé!’, o un ‘¡Ay, Dios mío!’’. El duende es sentir la magia y la espiritualidad del arte, de lo que nace en tus entrañas, en el calor de tu cuerpo, y lo vuelve frío y luego vuelve a ponerlo caliente, es un continuo cambio que mantiene el cuerpo encendido en plena tensión, por el que tus ojos son incapaces de dejar de mirar. Es un ser esotérico, fuera del mundo tangible, fuera de nuestros ojos, vive entre nosotros, pero no seremos capaces de verlo, a veces ni de saber que está².

En un sentido histórico, se conoce por diferentes medios³ que el flamenco en Andalucía se desarrolla durante siglos de historia, que viene de la mano de todas las culturas que han pasado y aportado en lo que hoy conocemos como Andalucía. No obstante, podemos establecer que, a nivel nacional, la primera aparición escrita y conservada de la palabra flamenco designando un estilo musical y coreográfico diferenciado se halla fechada en 1847. Aparece un 6 de junio en un periódico llamado *El espectador*, en un artículo titulado “Un cantante flamenco”. En él se explica cómo un cantante gitano llamado Lázaro Quinta-

² Lorca habla del duende como algo inexplicable y hace un recorrido por diferentes sensaciones que una persona siente cuando experimenta este encuentro mágico.

³ Tanto históricos -los archivos que acompañan la historia del flamenco como revistas, periódicos o películas- como de la memoria del pueblo, de la tradición.

na había viajado a la Corte madrileña, debido al interés que despertaba esa especie de admiración a las tierras andaluzas y a sus manifestaciones culturales. En esta *partida de nacimiento* podemos ver que el flamenco se populariza como espectáculo a nivel nacional, en los cafés, y es un arte tanto generalizado como masculinizado. Esto se debe a que, en aquella época, tras la invasión francesa, detonó en la sociedad española la necesidad de crearse una identidad nacional contra este enemigo. Un enemigo extranjero que venía de la Ilustración, del movimiento intelectual, social y político, un fenómeno que alimentó en parte ese nacionalismo político del que tanto hoy se oye hablar⁴.

De este modo, el duende aborda sus primeras andadas a nivel nacional, por los cafés cantantes, en grandes ciudades; el duende -todavía no conocido como ese término *mitopoético*- es el líder de ese posicionamiento identitario, *antiilustrado*, que contaminará todas las esferas de la sociedad española del siglo XIX a través de dos líneas complementarias. Mientras que la sociedad ilustrada está produciendo y gestando un neoclasicismo más frío, en el 'pueblo' se aferraron a lo barroco, a ese espacio en el que se sigue buscando ese teatro

viejo, las historias truculentas de santos y pecadores (Baroja, 1980, p. 99).

Dentro de la intelectualidad española de aquella época, fueron muchos quienes criticaron estos valores *antiilustrados*, como el escritor Jovellanos (1744-1811), quien indicó con un tono específicamente ácido que “otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas; nosotros, los manolos y las verduleras” (Jovellanos, 1831, p. 88). De hecho, a estos intelectuales se les denominaba peyorativamente ‘afrancesados’. En esa España de la que hablamos nos encontramos con una orden de 1799, que se hizo ley, en la que se prohibía representar “en toda *España a actores, bailarines y cantantes de otras naciones* [ni se podrán <<representar, cantar ni bailar piezas que no sean en idioma castellano>>” (García J. L., 2010, p. 137).

Por lo tanto, podríamos afirmar que la conciencia del flamenco nació de la necesidad que tenía la sociedad española de realizar esa inversión de los valores que contenía el pueblo. En España se hizo esa inversión hacia el valor de las cosas, se hizo popular lo que era considerado más valioso por ser autóctono. Aquella inversión implicó para España, en un nivel europeo, que la asociaran a una percepción cercana a la debilidad, una nación débil y folclórica, que no buscaba la Ilustración europea. Esa inferioridad, esa fragilidad que po-

⁴ Sacado del primer capítulo de LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando, 2020. *Historia queer del flamenco: Desvíos, transiciones y retornos* en el baile flamenco. Editorial Egales, Barcelona.

dría asociarse a la antigua condición ‘femenina’, era con la que era mirada desde lo alto de un tipo de esfera cultural europea, ya que sus cultos eran considerados *afeminados*. Y es que como escribe el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002) “el culto a la virilidad, a la rudeza, a la fuerza física y la grosería, como rechazo elegido de lo afeminado, es una de las maneras más eficaces de luchar contra la inferioridad cultural” (Badiou, y otros, 2013, p. 43).

Por esto, el baile flamenco se vio afectado con estos niveles de género, haciendo una distinción entre el baile masculino y femenino en los cafés cantantes. Esto hace que el baile flamenco se limite, dejando el lado más ligero fuera, considerado como ‘afeminado’, con la carga negativa que ello conlleva. Limitando la expresión artística dejando a un lado la fuerza en la mujer y la suavidad del movimiento en el hombre. Si tomamos, por ejemplo, como referencia, un texto más cercano a aquellos años, escrito por un intelectual europeo de la talla de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 1921, p. 81), podríamos definir claramente qué le había ocurrido al flamenco: se había topado con un muro que años más tarde sería encontrado y derrumbado por la poca distinción de género que este contiene en sus cualidades más puristas, ya que el arte

no consiente determinación, como dijo Spinoza (1632-1677) “toda determinación es una negación” (Neumann, 2017).

Otro de los rasgos que diferencia el flamenco de otras muchas disciplinas culturales es su origen, y es que siempre se ha considerado que el flamenco ha nacido del *pueblo gitano* asentado en Andalucía, pero el gitano no es el único responsable de este nacimiento cultural y artístico. El flamenco no es más que una mezcla de “culturas marginadas necesitadas de un lenguaje secreto que llegaran a las memorias de aquellos que no conocerían sus propias raíces” (Rodríguez, 2021, p. 64). Como bien decía Lorca, “el gitano es el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (Lorca, 1925). El *pueblo* andaluz fue un asilo para aquellos judíos, moriscos y negros que tuvieron que sobrevivir a duras penas en tierras de una España que perseguía a las culturas para mantener la ortodoxia católica. Una supervivencia cuya solución fue mezclarse entre ellos, apenas se broncearon *marranos* y tiene su porqué. Los judíos sefardíes, igual que la mayoría de los musulmanes de Al Ándalus, podían pasar por castellanos sin más apuro que vestirse por los pies y mantener la boca cerrada porque eran tan blancos como ellos. Aun así, se les mantenían encerrados y confinados en sus juderías y marcados como leprosos, muchos

de ellos fueron víctimas de delaciones xenófobas que los empujaron a huir.

La prueba incuestionable de que moriscos y gitanos terminaron conviviendo son las numerosas letras que recoge Antonio Manuel, en su libro

Flamenco, Arqueología de lo jondo:

Cuando se entere el sultán
de lo que han hecho las moras,
que han dejado la morería
para meterse a bailadoras.

Pobres gitanitas que vienen errantes,
Allah, iban las moritas por aquella ciudad.

Ay, gitana, tú eres mora, mora de la morería.

Mira mis ojos de mora

Negros como la pasión. (Rodríguez, 2021, p. 65)

Así, juntos en sus calles, juntos en sus tradiciones, haciendo una evolución de sus culturas, intercambiando lo que ya tenían, vestidas con el mismo traje, el traje de ‘faralae’ (palabra, venida del árabe andalusí, compuesta por *farah* que significa alegría, y *lebs* que se traduce por traje): gitanas y moras, flamencas las dos, vestidas de alegría. Como esos volantes que en la Aportación Artística nº 2 podemos ver colgando del techo que muestran lo que tanto ha aportado Antonio

Manuel para el flamenco y la historia de Al-Ándalus. Mostrando en la obra una declaración de intenciones sobre la cultura y la tradición.

III. 1.B. La Fragua

El duende tiene raíces, tiene un padre y una madre como si de una familia tradicional se tratase. Nace de la esencia, del corazón de un pueblo aislado, desahuciado de sus creencias. El flamenco, en palabras de Juan Ramón Jiménez (1881-1958): “tiene raíces y alas:/ Pero que las alas enraícen/Y las raíces vuelen” (Jiménez 1916-1917, p. 22).

Una cita a la que, precisamente, Antonio Manuel recurre en el inicio de su libro de *Arqueología de lo jondo*, en su capítulo “El Venero” donde hace una interpretación de estas palabras de Juan Ramón y de la historia del flamenco:

Es universal porque está hecho de raíces que volaron y alas que siguen perteneciendo a sus raíces. Por eso el aire huele a tierra cuando lo rasga un quejío. Y la tierra a sangre, y la sangre a mar y la mar a muerte. Y la muerte a vida, como si contuviera todos los gozos y las penas, de todos los hombres y mujeres, desde antes de que existiera el tiempo. (Rodríguez, 2021, p. 13).

Nuestra cultura andaluza nos ha enseñado que las alas del flamenco son la música, y sus raíces

son las palabras. Esas músicas que pueden llegar a cualquier rincón del mundo, que a cualquiera es capaz de envolver en la eterna llamada a la muerte que escuchamos en sus melodías y ritmos. Pero, por otra parte, se encuentra la palabra, palabra de un pueblo olvidado, de sus aprendizajes, de sus expresiones, de su memoria a través de un lenguaje que no todos entienden, de ahí sus raíces. Cuando música y palabra se unen como uña y carne, quita el *sentío* de cualquiera que las sienta, como dice Manolo Sanlúcar (1943) “la palabra es como una sanguijuela que sólo sabe a sangre cuando parasita de la música” (Sanlúcar, 2021, p. 24).

Con la cultura andaluza en general pasa una situación semejante, ya que sus tradiciones a hoy día, en numerosas ocasiones, son tratadas como moda, reclamo turístico o son estudios que indagan en lo más profundo de ella para descuartizarla y dejar su alma a parte. Aunque el alma no olvida y tiene memoria, una memoria de un pueblo que aún no olvida sus nombres:

...en el nombre de las mujeres y hombres que lo han conservado en su garganta, en sus manos, en sus pies, en el alma. Porque las cosas existen cuando se nombran. Y sólo cuando se nombran existen. Desde la estrella más alejada del firmamento a la partícula más ínfima de la materia. Nada que sea ajeno al ser humano carece de nombre. El recién nacido, en su primer acto

social se le asigna un nombre para que pueda ser aceptado y reconocido por sus conocidos y por extraños. Es su huella dactilar hecha palabra. Inmutable hasta la muerte y el olvido, a menos que se le permita el cambio por voluntad propia, o forzado por el instinto de supervivencia con la intención de parecer otro, como hicieron nuestros moriscos, marranos, gitanos, negros, republicanos... Y Flamencos. (Rodríguez, 2021, pp. 15-16).

Este tiempo de secretos que menciona Antonio Manuel en *Arqueología de lo jondo* es lo que distingue a la cultura andaluza de todas la demás, es la primera clave del origen de lo flamenco: esa inteligencia emocional de un pueblo para ocultar su identidad por su propia supervivencia; es como ‘ser sin dejar de ser’, porque hicieron de su identidad la supervivencia. El caso, precisamente, de la mestiza y resiliente cultura andaluza, con el flamenco como una de las huellas más reveladoras que pone de manifiesto cómo un pueblo consiguió sobrevivir reconstruyendo su identidad para no dejar de ser quien era.

El duende, es encontrado en numerosos espacios, desde los rincones de una casa, de un patio, en “la teta que da de amamantar a un niño o una niña” (Rodríguez, 2021, p.18). El duende es hermano pequeño del flamenco, uno nacido de la diversidad de culturas, el otro nacido de las mismas entrañas que un día pertenecieron al otro. Como

si una serpiente lánguida se hubiese paseado por ellos y hubiese dejado el rastro para que otras supiesen el camino. El duende está vinculado al movimiento, al espacio que habita y al que lo rodea, como la instalación artística. El duende aparece en los Aportaciones Artísticas nº 1 y 2 porque nos muestra el entorno que se ha creado precisa lo que se ha dicho hasta ahora sobre él. Al final, el barrio y el nicho de cada integrante que participó en esta creación fue la verdadera causa de su nacimiento. La situación geográfica, el ambiente y la relación con la familia fue el caldo de cultivo para su germen, que ha sido estudiado y debería seguir siéndolo para entender el comportamiento de la historia del flamenco.

III. 1.C. Cuchillería

El duende ha tenido casa desde sus inicios, una casa que tuvo piernas propias. Durante muchos años y, a día de hoy, existe un enorme conflicto con el origen del flamenco. Y es que todos sabemos quién lo canta e interpreta, pero pocas son las personas que conocen su origen, y de lo que tanto se habla: sus raíces.

El flamenco llega de la mezcla que existe de culturas en las tierras andaluzas, una cultura que ha sido poco valorada en el discurso institucional de su historia y es que, quien conoce los estudios

obligatorios de Historia de España puede comprobar que se cuenta que la Edad Media empieza con la caída del Imperio Romano y termina con el ‘descubrimiento’ de América⁵. Una Edad Media en la que la sociedad se dividía en tres estados: la nobleza, compuesta por reyes y caballeros; el clero, integrado por las órdenes y cargos de la Iglesia; y el pueblo llano, que lo comprendían campesinos y artesanos.

Pero esa Edad Media de la que siempre hablan los libros de historia no fue así en Andalucía:

Aquí, donde vivimos, además de nobles había emires, califas, cadíes todo esto junto al clero mozárabe, coexistían rabinos judíos con ulemas musulmanes, todos andalusíes y también eran pueblo llano los científicos, los médicos, los poetas, los arquitectos, los músicos... (Rodríguez, 2021, pp. 42-43).

⁵ Como se explica en el libro de José A. Hernández, Flora Ayuso y Marina Raquero, publicado en 2009 bajo el título Historia de España, por la editorial Akal, donde se refiere a los temarios estudiados en la Educación Secundaria Obligatoria (ESO).

Tengamos en cuenta que, el pueblo andaluz creó monumentos como la Alhambra de Granada, Medinat al Azahara, la Giralda de Sevilla, o la Mezquita de Córdoba en la Edad Media, resultado de una cultura elaborada resultado de intelectuales y científicos de la talla de Abbás Ibn Firnás (810-887), el poeta y teólogo Ibn Hazm (994-106) quien ya sabía que la tierra era redonda, el músico Ziryab (789-857)⁶.

En cierto modo, son puñaladas a nuestra historia, una historia de un pueblo lleno de opresores y oprimidos que desconocen sus raíces pero que siguen recogiendo y entregando lo que aprendieron y que cantan de memoria, una memoria inculcada sin rechistar. Una memoria llegada de la letra, de la palabra y de las tradiciones que han ido sucediendo en la historia. La palabra como bien se ha recogido en Tabla 1 que ha sido expuesta en Aportación Artística nº 2. Una palabra que nos ha dejado muestra que la cultura andaluza se ha ido nutriendo hasta llegar hasta donde está. Y que el flamenco es local y propio.

⁶ Información obtenida de *Arqueología de lo jondo* donde Antonio Manuel, en el capítulo de “Ellos” habla sobre la riqueza de intelectuales que dejó el pueblo musulmán de Al-Ándalus.

III.2. El Duende en la Cultura

III. 2.A. Desde el flamenco.

El flamenco está vinculado al pueblo, a la fiesta y a la mezcla cultural. Y la cultura no es más que las diferentes tradiciones que pueden llegar a cultivar un lugar a través de las circunstancias generales que envuelven a ese mismo lugar (Gracia, 2014): el clima, la zona geográfica, el lenguaje, su historia y, también, la educación.

Sabemos que el flamenco y lo andaluz contienen diferentes matices según sea la región de origen; no es lo mismo que el entorno sea un pueblo que la ciudad, ni nada que ver con un pueblo marinerro con la serranía. En Andalucía, la situación geográfica de sus habitantes ha generado una riqueza cultural sin igual, con importantes diferencias en cuanto a la influencia de raíces culturales. Por ejemplo, pueblos que se encontraban a menos de veinte kilómetros de distancia entre uno y otro, se podía dar el caso que la diferencia del lenguaje provocara que ni se entendieran bien entre ellos por el acento o la dicción (Crumbaugh, 2007).

Con los años, estas diferencias se fueron limando por la migración de muchos de los residentes de estos pueblos a la ciudad y viceversa.

La actitud de los residentes en Andalucía dotó al flamenco de una fuerte personalidad no tanto

en lo gótico, en el eterno simbolismo o la decoración que se le ha ido dando, sino en la *grasia*, el *age*, el desparpajo colectivo; no por obligación como muchos creen, pero sí por instinto (García, 1991). Aunque debemos destacar que el flamenco no tiene en todas las regiones la misma actitud o presencia. Podríamos poner como lo que se escuchó en una actuación en directo de Chano Lobato (1927-2009), en la que el presentador -desconocido- hablaba así del cante gaditano:

Sin lugar a duda, es en Cádiz donde los cantes de ida y vuelta han tomado un aire más festivo y chispeante, los tangos flamencos se convierten aquí en Tanguillos de Cádiz. Ese nombre de tanguillos y ese compás tan alegre parece decir que estos cantes no son ni difíciles, ni valiosos, o por lo menos esa es la fama que han tenido. La verdad es muy diferente; hay pocos profesionales que conozcan el mundo de los Tanguillos y muchos menos que sean capaces de realizarlos con el garbo y cadencia precisa. El estilo inconmensurable de Chano Lobato convocó de inmediato la colaboración de los cuatro guitarristas que habían actuado esa noche en la Bienal de Sevilla, y la comparecencia de la bailaora Pepa Montes. Todo absolutamente espontáneo. Fue una espléndida pincelada del importantísimo papel que tiene la improvisación en el flamenco. ¡Así se hace la fiesta! (Bermejós, 2018).

Se puede leer que el flamenco es inigualable por sus capacidades de improvisación, pocos entienden que la verdadera esencia del flamenco se contiene en la magia de la espontaneidad, una característica que nos lleva a hablar de las costumbres de los propios cantaores, bailaores y músicos que componen estos escenarios.

De estas características nos hablan las propias letras. Por ejemplo, de estos Tanguillos gaditanos que se han mencionado, que delatan el propio carácter de su gente y nos muestra una sociedad que habla de lo absurdo y escribe sobre ello, pero lo más importante, lo hace en su música y cante.

TANGUILLO DE CADÍ

*Y a la venta pone
estos anticuarios
y esta gran cazuela
que tiene más
de quinientos años
la doy en mil duro
y es casi de balde
y esta gran cazuela
ha tenía un mérito
bastante grande.*

*La cazuela que aquí les presento
es de una sustancia que nadie conoce*

*fabricada en medina sidonia
el año cuarenta del siglo catorce
la tenía don diego zorullo
que era temporero de la catedral
se lavaba los pies los domingos
y luego los lunes hacía poleá.⁷*

O, como en otras ocasiones, el flamenco se mezcló con la copla española dándole matices de cine a canciones populares como el ‘*Polichinela*’ de Sara Montiel (1928-2013). Este desparpajo en sus letras permitió a la sociedad o ciudadanía andaluza recorrer los rincones de toda España, haciendo de nuestras tradiciones un espectáculo en el que, en ocasiones, los más ricos disfrutaban y se reían desde la superioridad moral y económica que hoy -después de un siglo- podría seguir ocurriendo en ocasiones, ahora trasladada esta diversión a otras plataformas como la televisión, en programas en los que, en ocasiones, se ridiculiza la cultura andaluza o bien el humor está inevitablemente asociado a nuestra cultura . Como podemos observar en el cine español ligado a la copla y el flamenco nacional.

POLICHINELA

*Entre los paisanos y los militares
me salen a diario novios a millares
como monigotes vienen tras de mí
y a todos los hago que bailen así.*

*Cata-catapum, catapum pon candela
arsa pa'riba polichinela
cata-catapum, cattapum, catapum
como los muñecos en el pim, pam, pum.*

*Hay un viejo loco que lo traigo frito
y para que baile tiro del hilito,
y aunque se resiste sin querer saltar,
lo hace muy contento si me oye cantar.*

*Cata-catapum, catapum pon candela
arsa pa'riba polichinela
cata-catapum, cattapum, catapum
como los muñecos en el pim, pam, pum.*

*Hay un señorito de esos calaveras,
de esos que se pintan lunares y ojeras,
que al verme en la calle ir con seis o más,
siempre dice ¡Ay, nena que asediada estás!*

*Cata-catapum, catapum pon candela
arsa pa'riba polichinela*

⁷ Tanguillo popular, dado a conocer por Chano Lobato.

cata-catapum, cattapum, catapum
*como los muñecos en el pim, pam, pum*⁸.

A parte de letras ‘absurdas’ o divertidas, con doble sentido, debemos recordar que estas mismas letras nos cuentan historias o leyendas de la antigua Andalucía. Este estilo de letras fue desapareciendo o dejado a un lado por la ya mencionada burla nacional que les constaba a sus artistas, que carecían de prestigio y eran simples bufones de los ricos. El flamenco fue afinándose, dejando solo hueco a letras que hablaban de la muerte y el entresijo de la espiritualidad gitana. El principal autor de estas letras que conocemos y que ha sido nombrado por muchos teóricos e investigadores de la historia del flamenco es Lorca.

De hecho, la cultura andaluza cuenta con numerosos autores que no son tan conocidos y que han aportado ese lado oscuro al cante jondo. Así, en algunas letras podemos encontrar la fiesta y lo oscuro de la mano, como cantaba el gran Manuel Molina (1948-2015):

QUE NADIE VAYA A LLORAR

Que nadie vaya a llorar
el día que yo me muera
es más hermoso cantar
aunque se cante con pena.

Que nadie vaya a llevar
ni flores ni ropa negra
no me vayáis a enterrar
para pudrirme bajo tierra,
es más hermoso cantar
mientras mi carne se quema.

Y luego me ofrecéis al mar,
al aire o sobre la arena
o un jardín, me da igual,
pero cuando yo me muera
que nadie vaya a llorar⁹.

⁸ Luis César Amadori. (1958). *La violetera*, Producciones Benito Perojo, Trevi Cinematográfica, Vic Film. España-Italia. Un cuplé compuesto por José Padilla en 1914, interpretado en esta ocasión por la actriz Sara Montiel.

⁹ Canción interpretada y escrita por Manuel Molina en 2010.

III. 2.B. La Sábana Santa y El Sudario

La Sábana Santa fue el pañolón que cubrió el cuerpo de Cristo en el traslado de la cruz al sepulcro, y que San Juan vio en la tumba del Señor junto al Sudario de Oviedo. La Sábana Santa yacía en el suelo alisada, allanada, sin el relieve que tenía cuando cubrió el cuerpo de Jesucristo. San Juan habla en su Evangelio (San Juan 20:1-2) que cuando llegó a la tumba con San Pedro vio la sábana a ras del suelo y doblado aparte un pañolón, un sudario. Este pañolón, había cubierto la cara de Cristo durante el traslado, según los ritos funerarios judíos en los que, tras poner un velo para el camino al sepulcro, al llegar a él, se quitaba, se doblaba, y dejaba a un lado. Momento en el que cubría todo el cuerpo del difunto con una sábana.

Este rito consistía en cubrir la cara del difunto cuando estaba desagradable a la vista, con un velo. En 1988 se pudo hacer una especie de estudio que ayudo a poder reconstruir la imagen exacta que tendría el rostro de Cristo.

Esta sábana y ese velo -supuestamente- de los que habló San Juan en su Evangelio fueron encontrados uno en Turín (La Sábana Santa) y el otro en Oviedo (El Sudario). Se dice que El Sudario llegó a Oviedo desde Toledo, por la huida de muchos cristianos de Jerusalén debido a la invasión de los persas de Cosroe II el año 614, por lo que se

considera que llegó a Oviedo antes del año 1000. El Sudario tiene, entre sus fibras, polen de Palestina, del norte de África y de España. En cambio, no tiene polen de Turquía ni de Francia, como la Sábana Santa, lo que prueba que sus recorridos fueron distintos. Los dos objetos fueron estudiados por la ciencia, encontrando en ellos restos de sangre humana y del grupo AB en los dos, las manchas de sangre encajan matemáticamente entre ellas. En 1988 se demostró que la Sábana Santa fue tejida entre 1260 y 1390. Por lo tanto, no podría haber estado en la tumba de Cristo en el siglo I, pero también, los estudios de carbono-14 que se realizaron se demostraron alterados por la propia alteración del carbono en la sábana, una alteración que podría haber dado por error la fecha estimada alrededor de 1300. Por lo tanto, al final, no hay una evidencia objetiva en un sentido o en otro, por lo que el asunto se resume en una disputa entre creyentes católicos y no creyentes, cuyas teorías intentan desmontar unos a otros. Unos objetos como un sudario, o una sábana que es Santa, te llevan a pensar en una creencia, una tradición, en lo oscuro, la magia, en una superstición; elementos y características que por lo general han sido comparados y relacionados con la noche en la iconografía clásica, con la parte oscura de nosotros, como aquella cara oculta de la Luna, esa parte de nosotros que solo nosotros

SECUENCIAS DE SUPERPOSICIÓN CON LA IMAGEN TRIDIMENSIONAL
CORREGIDA POR EL DR. TUMBARELLI.



Fig. 6: Dr. Tamburelli. *Reconstrucción del rostro de Cristo* (2012). <https://forosdelavirgen.org/el-santo-sudario-de-turin/> Consulta [14/06/21].

conocemos.

Es en la noche donde hay unos protagonistas evidentes, precisamente aquellos que no sucumben a ella, los que son víctimas del insomnio. El insomnio puede llevar a quienes lo sufren a ver dos grandes realidades en su vida: la que viven y la que se imaginan. Las inquietudes generadas por este hecho han podido ser mitigadas, en cierto modo, por aspectos como la religión, aportando cierta seguridad de respuestas adecuadas a esos sucesos que han quitado el sueño en determinadas situaciones. De este modo, el cristianismo recurrió a la idea de pecado para imponer un código de conducta masiva general, con el objetivo de que una sociedad que tuviese una conexión y una manera de pensar parecida dentro del dogma cristiano. Se generaba, no obstante, la inquietud de que pensar que, si algo iba mal en nuestras vidas, era porque algo habíamos hecho para merecerlo, como escribió Jean Bottéro (1914-2007) en *La Religión más Antigua: Mesopotamia* (Bottéro, 2001), con respecto a la aparición de la idea de pecado.

Jean Bottéro nació en la pobreza, en el año 1914. Estudió con los curas, se ordenó dominico, se dedicó a enseñar, pero le echaron por no querer defender que el Génesis descrito en las Santas Escrituras era un hecho histórico. Entonces se consagró estudio de la cultura en Mesopotamia,

aprendió sus idiomas, tradujo el Código de Hammurabi, fue sabio, por lo que publicó varios libros (Caparrós, 2019). Bottéro señaló en *Introducción al Antiguo Oriente. De Sumer a la Biblia* que, en aquellas culturas, cuando apareció el concepto de pecado no era una trasgresión que el pecador cometía en su vida cotidiana; sino que era un concepto moral, era administrativo. Un sacerdote erraba la invocación a un diosillo y el diosillo se enojaba; una familia sacrificaba la cabra equivocada a una diosita y la diosita se vengaba. El sacerdote y la familia quizá no lo sabían; creían que habían hecho todo bien y, de pronto, esa sequía o esa tormenta o esa guerra les probaban que no. Las desgracias llegaban como castigo a errores que su autor o autora ignoraba. Así, la vida se volvió la continua zozobra de no saber si tu actuación había sido la correcta o no, para lo que la prueba de que habías hecho algo mal -no algo malo, sino algo mal-, era que algo malo te estaba sucediendo. Por lo tanto, la culpa era tuya, por supuesto. La invención mesopotámica del pecado fue la forma de transferir la culpa del poder al impotente: eran los hombres -cada hombre- los que se equivocaban, los que causaban las desgracias y debían suponer cómo y por qué. Los dioses eran como aquellos padres que le pegaban a su hijo mientras le decían que él ya sabe por qué está siendo castigado.

Por lo tanto, el cristianismo supuso un avance: cuando recurrió a la idea de pecado para imponer un código de conducta, devolvió a sus creyentes cierta autonomía de decisión. Al menos, podías elegir cuándo y cómo quebrabas las reglas, al menos te castigaban por algo que sabías que no debías hacer. Desde entonces, toda la dinámica generada a partir de esta idea de culpa, nos ha llevado a asumir como innatos ciertos comportamientos en nuestra cultura, unos aspectos que aparecen ahí por influencia de la religión católica. El cumplimiento del dogma religioso, en ocasiones, ha generado mucho sufrimiento por conflictos a la hora de resolver asuntos fundamentales de la vida como la afectividad y sexualidad. Por sexualidad nos referimos a la sexualidad entendida como la energía que nos permite relacionarnos con los demás. La sexualidad es una energía abarcadora en nuestro interior, que se experimenta como una “necesidad imperiosa de superar nuestra finitud” (Martínez, 2012). Se expresa en nuestro impulso de amor, de estar en comunidad, de tener amistad, familia, afectos, totalidad, creatividad, regocijo, gozo, humor, autotranscendencia. Es la energía interior que incesantemente funciona para que no nos sintamos solos (Rohlfes, 1999).

El hecho de que esta sexualidad no aparezca definida en la religión católica genera que cier-

tas dinámicas interiores se nos muestren como desordenadas, como explosiones de cólera y agresividad, enojo, incomunicación con los demás, e incluso –en ocasiones– conductas adictivas o desvirtuadas como el alcoholismo, narcisismo o insomnio, entre otros. Precisamente este último, el insomnio, podría decirse que podría ser paralelo a lo que se denomina en sexualidad como *‘acting-in’*: una manifestación de unos comportamientos defensivos insanos que rechazan o niegan la energía emocional y sexual, dirigiéndola hacia el interior, por el que se sobrevalora el intelecto y el espíritu. Las emociones, como la experiencia corporal, se desvaloran y se miran con desconfianza porque suscitan miedo. Todas estas razones hacen que el individuo que las sufre cree un ser dual que olvida todos sus pensamientos de día y resucita sus problemas de noche. El insomnio deja una huella permanente en la cama y hace que las noches sean más largas que el día. La noche actúa de pausa para la vida cotidiana y deja protagonismo a lo que Sigmund Freud (1856-1939) llamaría el ‘inconsciente’, ese lugar que él denominó como “una tierra primitiva y salvaje, el suelo donde se origina la psique, el lugar de las pulsiones que exigen una satisfacción inmediata y rehúyen el malestar” (Giardini, Cacciola, Maffoni, Ranzini, & Sicuro, 2017, p. 69). Pero el insomnio hace que este momento no se

produzca y que quien lo sufre pase por una fase de tránsito entre el inconsciente y el consciente. Nos referimos a ese territorio que Freud denominaría como el 'Preconsciente', ese que denomina la zona intermedia, que actúa como filtro y barrera entre la lucha continua que se desarrolla entre consciente e inconsciente. Pero el mundo onírico -la puerta hacia el inconsciente- no desaparece en el insomnio, sino que lo acompaña, todo se vuelve una relación entre la vigilia y la realidad (Freud, 1923). La cama, durante años, nos ha acompañado en este proceso, por lo que esta huella que se ha mencionado que dejamos en ella podría relacionarse con la idea del Sudario y la Sábana Santa como esa marca de un cuerpo perdido, un cuerpo descompuesto que ha vivido un tránsito. Solo que en el caso del insomnio la ropa de la cama es quién actúa de soporte para lo que nuestro cuerpo deja como marca. La sábana se convierte en matriz. Una cama nada parecida a la que se cuenta que tenía Morfeo, esa cama de ébano que estaba en un lecho cubierto de amapolas. Esta cama es más parecida a la que podría tener Iquelo, el espíritu de oscuras alas que, según la mitología griega, traía las pesadillas. Por lo que, perfectamente, podrías recrear la idea de una cama alborotada, como esa cama que nos muestra Tracey Emin (1963) en su instalación *My Bed* en 1999. Un bodegón que muestra noches de

insomnio y largas horas de pensamientos, de intentos de distracción, donde la huella de la artista se encuentra en cada arruga de las sábanas, en los objetos arrojados en el suelo, la posición de cada uno de ellos. Como, por ejemplo, el hecho de que la alfombra esté junto a la cama nos hace 'crear' una imagen de alguien sentado en el borde de la misma, con los pies colocados en esta alfombra. Una especie del recorrido de un circuito invisible. Esta diferenciación o dualidad que posee el ser humano de la noche lleva a recrear la tan personal para trabajar en la idea que se ha desarrollado en la Aportación Artística nº 1 titulada *Una cama de espinas y un techo de lunares*. Esta pieza trata la temática de la cultura y las tradiciones desde una escala gigantesca, del poder de la huella que ha dejado en mí, la cultura y raíces andaluzas. El origen de la obra se sitúa en la idea inicial de utilizar la frase 'Una cama de espinas y un techo de lunares'; una frase que siempre he utilizado para resumir el insomnio que he sufrido a lo largo de los años. El objetivo era crear una obra *instalativa* que recreara el palio de una procesión de Semana Santa.

Así, estas referencias teóricas están íntimamente ligadas a materialización de la Aportación nº 1 titulada *Una cama de espinas y un techo de lunares*. Su naturaleza fue un proceso creativo que creció a medida que iba cursando el máster *Arte*:



Fig. 7: Tracey Emin. *My Bed* (1998). 79 x 211 x 234 cm. Escultura.

idea y patrimonio cuyo génesis, para esta investigación, está el entender que el insomnio y el flamenco llegaban a tener una poderosa relación llamada ‘pecado’. Esta idea de pretender interiorizar de manera creativa este pensamiento es una evolución lógica de inquietudes anteriores, de un par de años antes, cuando empecé a investigar sobre ‘la culpa’ para mi Trabajo de Fin de Grado finalizado en 2020 donde estudié la importancia de la culpa en la familia, en la sexualidad y en la religión, al igual que cuáles son las relaciones entre estas tres. Mi paso por el máster me ha permitido elaborar esta idea mezclando mis intereses personales y artísticos, a través del estudio que he seguido de la identidad, del pensamiento crítico a través de la imagen, la máscara, el camuflaje como características artísticas. Se ha de señalar, por último, que el título de esta viene de un escrito que hice en 2018 en uno de mis cuadernos perdidos en el que escribía una serie de sucesos diarios de aquel entonces, un texto que aparece en una obra de dibujo que realicé donde incluí esta frase como acompañamiento al dibujo.

III.2. C. La palabra en el flamenco.

El flamenco y el duende han sido recogidos a lo largo de la historia a través de las letras que fueron corriendo por todas las palabrías que

venían de los mayores, dando lugar a una cadena de memoria que recoge la historia de una cultura. Las propias letras de las canciones cuentan la historia de la cultura andaluza, de su tremenda riqueza de paisajes, del arte que se recogía de la calle, de la transición histórica con la que está marcada¹⁰. Todo ello acompañado del compás flamenco, del ritmo de unas manos que saben tocar palmas, castañuelas, palillos o guitarras por autores y autoras que conocían las historias y decidían escribirlas para que cantaores pusieran voz a esos relatos.

No solo como autores, muchos de estos nombres se conocen por la interpretación de muchas de sus letras conocidas por múltiples generaciones. Nos referimos a referentes como Lorca, quien no solo puso figura al duende, sino que cooperó con sus numerosas letras flamencas, o bien al gran Manuel de Falla (1876-1946), o a Sabicas (1912-1990), Antonio Mairena (1909-1983), Rafael Farina (1923-1995), Antonio Machado (1848-1893), ‘La Perla de Cádiz’ (1924-1975), José Menese (1942-2016), Felipe Pedrell (1841-1922), Juan Antonio Cavestany (1861-1924), Juana ‘La

¹⁰ Como se hace en la película Luis Lucía Mingarro, *Lola la Piconera*, (1952) donde Juanita Reina protagoniza la historia de Lola, una cantaora que anima a las tropas españolas asentadas en Cádiz, tras la invasión del ejército de Napoleón. Es al principio de este film cuando Lola (Juanita Reina 1925-1999) canta *Lola la Piconera*, una copla que muestra cómo la sociedad española alegraba cada penumbra que pasaba.

MADRE
AMOR
MUERTE
RELIGIÓN
POBREZA
TRABAJO
POLÍTICA
LA MUJER DENOSTADA
LIBERTAD
SINO-FATALISMO
MALDICIONES

Tabla 2: Carrillo Alonso, A. (1981). *Resumen de grandes grupos de las letras flamencas de Antonio Mairena.*

Macarrona' (1970-1947), 'La Argentinita' (1898-1945)¹¹ o artistas más actuales que han seguido entregando su herencias a las generaciones venideras como Estrella Morente (1980), Miguel Poveda (1973), Rosalía (1992), María Ángeles Toledano (1995), María José Pérez (1985), 'Niño de Elche' (1985), Israel Fernández (1989).

Estos nombres tan conocidos han ido marcando la historia del duende, a la vez que han ido 'jugando con su forma' al crear un 'ser' que nada tiene que ver con lo que fue desde sus comienzos, cuando el duende nacía de los gorgoritos de los cantaores. Por el contrario, hoy, el duende se puede decir que nace de lo político, de lo que remueve las costumbres, las tradiciones, las creencias: el duende no solo aparece tras la muerte, no es un séquito de esta. Incluye diferentes grupos de temáticas utilizadas en la actualidad en el flamenco. Según Antonio Mairena, el flamenco contiene quince grandes grupos de temáticas en sus letras. Fue luego Carrillo Alonso (1944) quien hizo un resumen de estos grupos:

Es, precisamente, el último grupo que engloba la producción bajo la idea de "La mujer denostada" el que más subgrupos contiene:

...con las Maldiciones, Amenazas y Agresiones a las Mujeres; la Mujer Prostituta o Mujer Dishonrada; la

Mujer Mala; los Celos y Mujer como Propiedad del Hombre; Ironías para Ridiculizar a la Mujer; La mujer que no se Doblega; el Hombre se Jacta de Engañar a la Mujer; y las Adjetivaciones Denostadoras hacia la Mujer (López, 2019, p. 135).

Pero estas temáticas han cambiado, aunque, en nuestra opinión, el flamenco no debe fallar a sus raíces por su connotación histórica. En él se da la eterna pelea del flamenco gitano y el flamenco payo, pero el cambio ha llegado, por muchas opiniones que haya, el duende ha cambiado de 'forma', y está arraigado a letras que -como hemos indicado- hablan de lo político, de lo que hoy sigue siendo tema de discusión: el género, sus diferencias, la discusión entre sexo y género, el derecho de las minorías, el romper con las tradiciones y hacerlas un recuerdo.

Como ejemplos de este fenómeno encontramos en la actualidad cantaores como Israel Fernández, el Niño de Elche, María Ángeles Toledano entre los que, a día de hoy, siguen una línea dentro de lo que conocemos como 'flamenco tradicional', con algunas 'puntillas' de actualidad. Nos referimos tanto a las letras como a la producción de la música, a su sincronización y -uno de los aspectos fundamentales hoy-, al modo en que se usa la estética visual. No olvidemos que, quienes han ido recreando esta estética (no solo con su música) son realmente los que consiguen que

¹¹ Para más información, véase José Ortega Castejón, 2011, *Cante de las minas, Cante por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.

el duende encuentre su 'hábitat' para quedarse. Artistas como Rosalía, María José Llergo (1994), Romero Martín (1983) o Soleá Morente (1985), y grupos como *Califato* $\frac{3}{4}$ o *Fuel Fandango*. Por ejemplo, Israel Fernández, poco a poco, difiere de la tradición que le rodea estéticamente para enriquecerla de un simbolismo gitano como el que podemos ver en la obra de María José Llergo. Todos estos artistas intentan reducir el área del duende, para crear un espacio adecuado y medido a su 'estatura'. Y es que el duende no se encuentra en un solo lugar, y en una sola disciplina, el duende pertenece al conjunto de cada una de ellas. El duende necesita música, el duende necesita un espacio, una imagen, el duende se nutre del todo, como podemos ver en las Aportaciones nº 1 y 2, en las que no solo aparece una obra, sino que ésta envuelve al espectador, lo hace partícipe de un acontecimiento: la habitación del duende contiene sonido, contiene objetos. En este ejemplo de artistas que han actualizado el flamenco de manera radical en lo contemporáneo debemos señalar que, todos ellos pasaron una etapa inicial de su carrera musical como simples cantantes flamencos interpretando formas clásicas de esta disciplina. Nos referimos a artistas como, por ejemplo, Rosalía, quien en su primer álbum realizó un trabajo llamado *Los Ángeles* formado por una *tracklist* con doce canciones fla-

mencas del cante jondo, donde la artista empleó una cierta simplicidad sonora al usar su propia voz y una guitarra tocada por Raül Refree (1976). Este primer álbum le impulsó económicamente para poder producir su siguiente álbum titulado *El Mal Querer*, donde estuvo acompañada en la producción por El Guincho (1983). Es este primer álbum se inscriben los instrumentos digitales que lo convierten en un álbum experimental y conceptual, en el que podemos apreciar las pinceladas de la importancia de la estética en el flamenco. Así, es a partir de la novela flamenca en la que se inspira Rosalía para componerlo, de la influencia de la música flamenco-*trap*, el pop y del rap, se toman los referentes para que el artista Filip Custic (1993), que habitualmente se inspira en el arte y la ciencia para representar visualmente referentes a través de la moda y el objeto, crea unas imágenes del disco que suponen homenajes a cuadros importantes de arte español en los que aparecen modelos femeninas semidesnudas. Fenómenos como este suponen una respuesta a una cuestión trascendental que se ha ido extendiendo a lo largo de las últimas décadas, y es que el flamenco ya no es solo voz y guitarra, el flamenco necesita una estética, el flamenco necesita una mezcla, una fusión con lo actual, y no solo lo necesita, sino que la busca. Podemos ver estos

primeros encuentros en los trabajos de Lole y Manuel, de Camarón, de Enrique Morente, en la década de los ochenta y noventa del pasado siglo. Aquel álbum, *La Leyenda del Tiempo* publicado en 1979, o ese *Al Alba con Alegría* (1991) u *Omega* en 1996, fueron los primeros indicios de que el flamenco ya no solo se encontraba en la tradición del folclore, sino que requería del arte plástico.

Por ello, no solo ha sido la imagen lo único que urgía de cambios y modernización en el flamenco, ya que, como hemos señalado, la palabra y la poesía flamenca siempre ha rondado los mismos grupos de temáticas, que han sido fiel a la tradición gitana, a la creencia ortodoxa de este pueblo. Antes bien, se debe señalar que la palabra siempre será la misma, es constante, pero que sí cambia quién la canta; al igual que la política en el flamenco actual resulta imprescindible, algo que lo acompaña, como la moda, como todo lo nombrado anteriormente. El flamenco se ha convertido, no en lo que se dice sino en quién lo dice, en su mayoría. Como podemos constatar en la obra de Romero Martín, -en su único álbum publicado hasta la fecha bajo el título de *Manifiesto* (2020)- donde, a parte de encontrar canciones cantadas al amor, o al desamor, nos tropezamos con letras dedicadas a la homofobia adquirida, al derecho de la elección sexual, del respeto que merece,

y sobre todo de los principios para tenerlo. Es en su sencillo *Nana del Culo*, encontramos este tema, no tocado por ningún otro en el mundo flamenco, pero que hoy podemos encontrar en diferentes estilos de música, o en el arte plástico. El flamenco *Queer* es un movimiento que desde hace años podemos encontrar en numerosos escenarios y en numerosas letras de canciones. Como podemos ver en el espectáculo traído de la mano del bailarín de ballet flamenco Manuel Liñán (1980) o del bailaor, coreógrafo e investigador en danza Fernando López Rodríguez (1990). Quien realizó en 2018 una tesis sobre este movimiento *queer* en 2020 donde el autor realiza una investigación sobre los diferentes límites del baile flamenco a través del género y de la sexualidad. Encontramos también a muchos otros directores de cine quienes ya no solo hablan del flamenco sino de la tradición, -en este caso la Semana Santa- como lo son Jesús Pascual (1997) quien ha realizado un film-documental llamado *¡Dolores, Guapa!*. Donde narra y cuenta la historia de la homosexualidad masculina en relación con estas fiestas en Sevilla, armando espacios de encuentro y códigos propios. En la actualidad, nuevas identidades disidentes siguen respondiendo a estas tradiciones: participan o se alejan, continúan lo que existe o lo transforman. En esta película se les da esa visibilidad a estas perspectivas injusta-

mente marginadas.

De hecho, también en el trabajo de Llergo, en su único álbum *Sanación* (2020), encontramos igualmente una reivindicación de las minorías, en torno al género y la raza, a través de la música electrónica, percusiones tribales y música *soul*, música urbana y ecléctica, con base de R&B, mezclado con el compás flamenco y la elegancia de las cuerdas de la guitarra (Pérez, 2020).

Esto nos muestra que el duende no es el mismo, no es aquel ‘ser’ que acompañaba al artista; no entorna la muerte, es parte de ella, pero no solo de ella, sino de su imagen. Lo que dijo Lorca en su conferencia “el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar” (Lorca, 2003, p. 3) pierde toda credibilidad en el arte flamenco más híbrido que hoy conocemos; el duende es un obrar, el duende necesita acción, no nace de una esencia, no pertenece al flamenco, como bien nos hace entender León¹², pertenece a la invención de un artista que quería prestigiar el poder que merecía el arte flamenco, teorizando así la verdadera

esencia de este, lo esotérico del flamenco.

¹² Es José Javier León en *El Duende: Hallazgo y Cliché*, quien nos hace entender en sus cuatro primeros capítulos que Lorca confundió a sus oyentes con ejemplos fáciles para representar un ser del que nadie había oído nunca hablar de la manera que él lo hizo. Esto nos hace dudar de si –verdaderamente- es notable su contribución en el dicho ‘tener duende’ o –simplemente- distorsiona la verdadera esencia del flamenco, no siendo ya la intuición del artista sino el trabajo de una comunidad que crece alrededor del arte.

IV. CONCLUSIONES

Al inicio de este Trabajo de Fin de Máster se establece como uno de los objetivos el estudio y análisis de la esencia del flamenco a través de una visión plástica, poética, artística y personal, con el fin de poner en relación diferentes puntos de vistas plásticos y teóricos con conceptos biográficos a partir de una base de investigación con diversas fuentes documentales y artísticas presentes en múltiples obras o autores de esta manifestación cultural tan popular. Por ello, concluimos que ha sido fundamental, para el estudio que sustenta el presente texto, recurrir -no solo a los escritos pertinentes- sino a recursos propios de la imaginación propia de la cultura andaluza que más se vincula al mundo del flamenco, la importancia de ésta y su origen.

Esta investigación en sus comienzos -como idea- era totalmente distinta, como suele pasar en proyectos largos, y es que el camino es el realmente importante en un trabajo de estas características. El objetivo principal de todo esto era homenajear al duende, hacer una obra que pudiese contenerlo de la misma manera que Lorca lo dictó, pero a lo largo de toda la investigación se fue descubriendo que Lorca no fue del todo claro, y es que exageró -como bien se conoce de la actitud andaluza-

todo lo ligado al flamenco y a las tradiciones andaluzas. Tras descubrir que Lorca, conocido como uno de los grandes al hablar del flamenco y la literatura a nivel mundial, realmente no dijo una verdad absoluta, esta investigación cogió un ritmo mucho más político y con mucha más violencia. Ya que no solo era una búsqueda del duende, sino que se convirtió en un asesinato a este.

Para nuestro objeto de estudio ha resultado fundamental la utilización de un lenguaje propio, creador a partir de símbolos específicos presentes en la cultura andaluza y definidos en el desarrollo del texto. Podemos afirmar, así, que elementos como la memoria, la historia, la raíz, la esencia, el insomnio o el lenguaje flamenco son las líneas conceptuales fundamentales que apuntalan los argumentos utilizados en este Trabajo de Fin de Máster.

Otra de las conclusiones fundamentales es que, estos elementos, necesitan de la creación desde una perspectiva común, de la unión conceptual y metodológica imprescindible para la creación de otras realidades o la actualización de las mismas en la creación contemporánea. Un fenómeno que tiene su acción paralela en el encuentro personal -en nuestro caso- de una investigación teórica como inicio y una obra plástica como parte de las conclusiones de todo el trabajo.

Concluimos, igualmente, que este Trabajo de Fin de Máster ha resuelto, a través de esta investigación, numerosas dudas del propio autor, a la vez que las líneas de investigación se han ampliado a partir de dichos resultados. De hecho, recordemos que uno de los objetivos específicos de esta investigación era plantear desde el ámbito de las Bellas Artes si la memoria del pueblo andaluz está bien contada, si el verdadero flamenco sólo habla de amor y de una manera barroca. Tras la investigación, podemos afirmar que la idea de flamenco y del duende se volatiliza, llega a su extinción en estos tiempos que corren, en los que la imagen resulta ser la principal cara de lo que conocemos, comunicamos o consumimos.

Planteamos que este trabajo da respuesta a una inquietud sobre si hubo una revolución en el concepto de duende que planteó Lorca. El poeta nunca se imaginaría que su propia vida serviría como detonante de lo que un día fue el duende, su propio enemigo. La teorización de la esencia del flamenco puede tanto eliminar su particularidad como reforzarla. Este trabajo ha intentado ‘asesinar’ al duende único, desvincularlo de lo que se conoce de él para dar paso a una nueva generación de ‘duendes’, más transversales y plásticos, porque hemos comprobado que no es solo uno el que habita lo relacionado con el arte flamenco. Así, afirmamos que la revolución tiene

forma de grupo, de una gran cantidad de disciplinas para representar la esencia de lo conocido como verdaderamente flamenco, porque el flamenco ya no se vale por sí mismo. El flamenco necesita política, necesita un color, un apoyo musical que no es sólo la guitarra y el compás de sus múltiples palos.

Avalamos a través de esta investigación que la nueva generación que aborda el flamenco es una generación que atiende al movimiento político, y que está transformando positivamente el mundo del flamenco por lo que, deseablemente, lo seguirá haciendo en el futuro próximo. Los logros del activismo en su pluralidad de formas han calado en un ámbito artístico que ha sido históricamente, a veces, demasiado libre para sus propios integrantes, ya fueran cantaores, *tocaos*, bailaores o aficionados. Esto ha generado barreras estéticas y sociales innecesarias que no han producido sino violencia, dolor, frustración y malentendidos en diversos ámbitos del mismo, contradicciones que aún hoy podemos ver y escuchar en diferentes contextos.

Las obras presentadas en la primera parte como aportaciones artísticas, corresponden a diferentes partes del argumento teórico, teniendo -en algunas- mayor peso diferentes conceptos tales como puede ser la palabra o la raíz, mientras que en otras la mayor importancia se le da al espacio y a

las experiencias personales. Todo, mirado desde ese lugar que requiere la búsqueda del duende, ha tomado como ejemplo aquellos trabajos artísticos que, plásticamente o musicalmente, el autor ha considerado que llevan esa esencia de este ser. Hemos comprobado, de este modo, que nuestra propia memoria cultural ha sido fundamental para la creación de este Trabajo de Fin de Máster. Finalmente, concluimos que esta investigación, por tanto, cierra una etapa personal de búsqueda de un ser que Lorca alguna vez ligó con el flamenco, pero que abre el inicio de un camino desde donde afrontar la creación artística más íntima y personal que nos conduce hacia la creación desde el 'pellizco', dándole valor a lo inefable, a hacerle caso a 'la mosca tras la oreja'.



V. REFERENCIAS.

V.1. FUENTES PRIMARIAS

V.1.1. BIBLIOGRAFÍA

Alonso, E. (1984). *El insomnio de una noche de invierno*. Madrid: Anagrama.

Badiou, A., Bourdieu, P., Buller, J., Didi-Huberman, G., Khiari, S., & Rancière, J. (2013). *Qu'est-ce qu'un peuple?* París: La Fabrique.

Baroja, J. C. (1980). *Temas castizos*. Madrid: Istmo.

Barthes, R. (1953). *El grado cero de la escritura: Y nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.

- (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós Ibérica.

- (2010). *Mitologías*. Madrid: Editores.

Burín, A. G. (1961). *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares.

Alonso, A. C. (1978). *El cante flamenco como expresión y liberación: las coplas gitano-andaluzas: una bibliografía colectiva*. Almería. Ateneo de Almería

Crumbaugh, J. (2007). *El turismo como arte de*

gobernar. Valencia: Tirant lo Blanch.

Cultura, O. V. (2016). *Análisis de la cadena de valor y propuestas de política cultural. Primer informe sobre el estado de la cultura vasca*. Vitoria: CAE.

Freud, S. (1923). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva.

García, J. L. (2010). *Historia del baile flamenco*. Sevilla: Signatura.

García, J. S. (2019). *Mundo y formas del flamenco. La memoria que nos une*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat d'Alacant.

Giardini, A., Cacciola, B., Maffoni, M., Ranzini, L., & Sicuro, F. (2017). *Sigmund Freud. El fundador del psicoanálisis*. Barcelona: Salvat.

Gracia, F. A. (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Barcelona: Fundación SGAE.

Holheiser, R. (2014). *The holy longing. The search for a christian spirituality*. Great Britain: Double day Religious Publishing Group.

Jiménez, J. R. (1916-1917). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Calleja.

Jovellanos, G. M. (1831). *Colección de varias obras*

en prosa y verso. Madrid: Leon Amarita.

Lacan, J. (1966). *El estadio de espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. Buenos Aires. Nueva Visión.

Lapeña, S. C. (2017). *Crónica jonda*. España: Libros del K.O.

León, J. J. (2018). *El duende, hallazgo y cliché*. Sevilla: Athenaica.

Lorca, F. G. (1925). *Romancero Gitano*. Madrid: Revista de Occidente.

- (2003). *Juego y Teoría del duende*. España: Editorial del Cardo.

Ortega Castejón, J. F. (2011) *Cante de las minas, Cante por tarantas*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Porta, J. S. (2021). *Dame más gasolina*. Barcelona: Libros Cúpula.

Rodríguez, A. M. (2021). *Flamenco. Arqueología de lo jondo*. Córdoba: Almuzara.

Starkie, W. (1947). *Raggle-Taggle: Adventures with a fiddle in Hungary and Romania*. Madrid: Espasa-Calpe.

Wittgenstein, L. (1921). *Tractatus logico-philoso-*

phicus. Nuevo York: Harcourt, Brace & Company.

V.1.2. REVISTAS

Rodríguez, A. M. (2021). Manolo Sanlúcar en conversación con Antonio Manuel. *A Flamenco Catharsis*. Issue 2. Pp. 21-26. Madrid: A Flamenco Catharsis.

Tarby, J. P. (1990). Representación de la familia en la poesía flamenca. *Revista Candil*, nº 68, Cádiz: Universidad de Cádiz.

V.1.3. WEBGRAFÍA

Bermejos, R. (26 de julio de 2018). Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=6oZ8SfsNRhI>. Consultado en [19/08/2021].

Caparrós, M. (2019). Obtenido de https://elpais.com/elpais/2019/01/07/eps/1546863563_564035.html. Consultado en [21/08/2021].

Carrero, S. R. (13 de marzo de 2021). Obtenido de: <http://caminosdecultura.blogspot.com/2021/03/ceramica-talaverana-en-las-calles-de.html>. Consultado en [21/08/2021].

Espectador. (2011). Obtenido de: <https://www.flamencopolis.com/archives/3464>. Consultado en [21/08/2021].

Instagram. (2013). Obtenido de https://www.instagram.com/iovino_/. Consultado en [02/10/2021].

Lampkin, F. (17 de agosto de 2019). Obtenido de: <https://historia-arte.com/obras/mi-cama>. Consultado en [21/08/2021].

Martínez, J. R. (13 de febrero de 2012). Obtenido de: <https://docplayer.es/83047370-Dimension-afectiva-y-manejo-de-la-soledad.html>. Consulta en [22/08/2021].

Neumann, H. 2017. Obtenido de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602017000100179&lng=es&nrm=iso. Consulta en [02/04/21].

Pérez, D. 2020. Obtenido de: <https://www.mon-dosonoro.com/criticas/discos-musica/maria-jose-llergo-sanacion/>. Consulta en [03/11/2021].

Pinto, I. C. (octubre de 2017). Obtenido de: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602017000100179&lng=es&nrm=iso. Consultado en [25/07/2021].

Tobías, H. d. (2012). Obtenido de: <http://lahistoriadetobias.over-blog.es/article-sabias-que-significado-y-origen-de-presentar-los-pasos-de-las-virgenes-bajo-palio-108249131.html>. Consultado en [02/10/2021].



V.2. FUENTES SECUNDARIAS

V.2.4. FILMOGRAFÍA

Amadori, L. C. (dir.). (1958). *La Violetera*. [Película]. Producciones Benito Perojo

Carracedo, A. & Bahar, R. (dir.). (2018). *El Silencio de Otros*. [Documental]. El Deseo.

Del Santo, I. (dir.). (2021). *Lola*. [Serie-Documental]. 100 Balas, Movistar+.

Escudier, J. (dir.). (2017). *Camarón. De la Isla al Mito*. [Serie-Documental]. Mediaeves, Netflix España.

Fernández, R. (dir.). (1973). *Casa Flora*. [Película]. Maviola Films.

Gerwig, G. (dir.). (2019). *Mujercitas*. [Película]. Columbia Pictures.

Gómez, M. (dir.). (1971). *Rito y Geografía del Cante*. [Serie-Documental]. Tve.

Ibáñez, N. (dir.). (1973). *La Gente Quiere Saber*. [Serie de TV]. Tve.

Lucía, L. (dir.). (1951). *Lola la Piconera*. [Película]. Cifesa.

- (1955). *Esa Voz es una Mina*. [Película]. Ariel.

Molina, J. (dir.). (1993). *La Lola se va a los Puertos*. [Película]. Lotus Films.

Morante, A. (dir.). (2018). *Camarón*. [Documental]. Lolita Films.

Neville, E. (dir.). (1952). *Duende Y Misterio del Flamenco*. [Documental]. Suevia Films.

Pascual, J. (dir.). (2021). *¡Dolores, Guapa!* [Documental]. Antonio Rosa Lobo.

Saslavsky, L. (dir.). (1962). *El balcón de la Luna*. [Película]. Suevia Films.

Saura, C. (dir.). (1995). *Flamenco* [Documental]. General de Producciones y Diseño.

V.2.5. DISCOGRAFÍA

De Elche, N. (2018). *Antología Del Cante Flamenco Heterodoxo*. [CD]. Sony.

De la Isla, C. (1979). *La Leyenda del Tiempo*. [Álbum CD]. PolyGram.

Fernández, I. (2020). *Amor*. [CD]. Universal Music Spain.

- (2021). *La Inocencia*. [Single]. Universal Music Spain.

Flores, L. (1973). *La Zarzamora*. [Vinilo]. Regal.

Llargo, M. J. (2020). *Sanación*. [CD]. Sony.

Lole Y Manuel (1975). *Nuevo Día*. [CD]. Movieplay.

- (1983). *Al Alba con Alegría*. [CD]. Discos CBS.

Martínez, L. A. (1991). *Canción y Sentimiento*. [CD]. EMI Odeón Chilena.

Morente, E. (1996). *Omega*. [CD]. El Europeo.

Morente, E. (2001). *Mi Cante y un Poema*. [CD]. Virgin Records España.

- (2001). *Calle Del Aire*. [DC]. Virgin Records España.

- (2006). *Mujeres*. [CD]. EMI Music Spain.

Poveda, M. (2012). *ArteSano*. [CD]. DiscMedi Blau

RomeroMartín (2020). *Manifiesto*. [Streaming]. Ground Control.

Rosalía (2017). *Los Ángeles*. [CD]. Universal Spain.

- (2018). *El mal querer*. [CD]. Sony.

“Hay ciertos temperamentos demasiado nobles para refrenarlos y demasiado
altivos para doblegarlos”.
Mujercitas, 2019



ÍNDICE APORTACIONES

Aportación 1. 1. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 45 x 180 cm. Ilustración digital para el sudario. 23

Aportación 1. 2. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa] Estampa serigráfica sobre tela. 24

Aportación 1. 3. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa] Fragmento estampa serigráfica sobre tela. 25

Aportación 1. 4. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa] Fragmento estampa serigráfica sobre tela. 26

Aportación 1. 5. *Una Cama De Espinas Y Un Te-*

cho De Lunares, 2021, 90 x 200 cm. [Forro] 45 x 180 cm. [Estampa] Fragmento estampa serigráfica sobre tela. 27

Aportación 1. 6. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa] Estampa serigráfica sobre tela. 28

Aportación 1. 7. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa] Estampa serigráfica sobre tela. 29

Aportación 1. 8. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa] Fragmento estampa serigráfica sobre tela. 31

Aportación 1. 9. *Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares*, 2021, 160 x 225 cm. [Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa] Fragmento estampa serigráfica

sobre tela.	32	121 x 150 cm. Fragmento de instalación de fotograbado.	49	
Aportación 1. 10. <i>Una Cama De Espinas Y Un Techo De Lunares</i> , 2021,	160 x 225 cm.	Aportación 2. 8. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.	50
[Sábana] 45 x 180 cm. [Estampa] Fragmento estampa serigráfica sobre tela.	35			
Aportación 2. 1. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.			42
Aportación 2. 2. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	5 x 5 cm. Detalle dibujo sobre papel 100 gr.			44
Aportación 2. 3. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	5 x 5 cm. Proceso matriz de fotograbado.			45
Aportación 2. 4. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	30 x 25 cm. Fotograbado sobre tela.			46
Aportación 2. 5. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.			47
Aportación 2. 6. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,	121 x 150 cm. Instalación de fotograbado.			48
Aportación 2. 7. <i>El Asesinato Al Duende</i> , 2021,				

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig 1: Vicent van Gogh, *El Dormitorio de Árles*, (1888). 70'5 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. 38
- Fig 2: Francisco de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, (1799). 21'3 x 15'1 cm. (huella)/30'6 x 20'1 cm. (papel). Aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado ahuesado 39
- Fig 3: Francisco Moreno Galván, *I Reunión Cante Jondo*, (1967). 65 x 50 cm. Tinta sobre papel. 60
- Fig. 4: Pilar Albarracín. *Le Duende Volé* (2012). Documentación fotográfica. 61
- Fig. 5: Pilar Albarracín. *Viva España/ Long Live Spain* (2014). Documentación fotográfica. 62
- Fig. 6: Dr. Tamburelli. *Reconstrucción del rostro de Cristo* (2012). <https://forosdelavirgen.org/el-santo-sudario-de-turin/> Consulta [14/06/21]. 77
- Fig. 7: Tracey Emin. *My Bed* (1998). 79 x 211 x 234 cm. Escultura. 81
- Fig. 8: Adrián Iovino. *La prueba de*. (2021). Ilustración mixta. 123
- Fig. 9: Adrián Iovino. *Final del verano*. (2021). Ilustración mixta. 124
- Fig. 10: Adrián Iovino. *No tengo más alegrías que cuando mientan tu nombre*. (2021). Ilustración mixta. 125
- Fig. 11: Adrián Iovino. *Un sueño en agosto*. (2021). Ilustración mixta. 126
- Fig. 12: Adrián Iovino. *Un día más*. (2021). Ilustración mixta. 127
- Fig. 13: Adrián Iovino. *La perversión*. (2021). Ilustración mixta. 128
- Fig. 14: Adrián Iovino. *La niña de la puerta oscura*. (2021). Ilustración mixta. 129
- Fig. 15: Adrián Iovino. *No está el cuerpo en el sitio donde se quedó*. (2021). Ilustración mixta. 130
- Fig. 16: Adrián Iovino. *Si de tu cara sale. Mamita mía, la brasa viva*. (2021). Ilustración mixta. 131
- Fig. 17: Adrián Iovino. *Debajo de la hoja de la lechuga, tengo a mi amante malo con calentura*. (2021). Ilustración mixta. 132
- Fig. 18: Adrián Iovino. *Unos me echan piropos y otros me hablan de amores*. (2021). Ilustración mixta. 133
- Fig. 19: Adrián Iovino. *Yo no pongo la otra mejilla*,

<i>porngo el culo compañero.</i> (2021). Ilustración mixta.	134
Fig. 20: Adrián Iovino. <i>Mártir.</i> (2021). Ilustración mixta.	135
Fig. 21: Adrián Iovino. <i>Géminis.</i> (2021). Ilustración mixta.	136
Fig. 22: Adrián Iovino. <i>Bujarra.</i> (2021). Ilustración mixta.	137
Fig. 23: Adrián Iovino. <i>Cante a la libertad.</i> (2021). Ilustración mixta.	138
Fig. 24: Adrián Iovino. <i>Los amantes.</i> (2021). Ilustración mixta.	139

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Rodríguez, A. M. (2021). <i>Glosario Etimológico de Términos Flamencos: Arqueología de lo jondo.</i> Almuzara, pp. 155-159.	55
Tabla 2: Carrillo Alonso, A. (1981). <i>Resumen de grandes grupos de las letras flamencas de Antonio Mairena.</i>	76





ANEXOS:

I. La temática flamenca en sus letras.

La idea central de estos Anexos es cerrar la línea que se abrió al inicio de este Trabajo de Fin de Máster a través de Lorca y su conferencia *Juego y Teoría del Duende* en donde, al hablar de las tres figuras metafóricas mencionadas por él -la 'musa', el 'ángel' y el protagonista de este trabajo, el 'duende'-, defendía el poeta que éste último se construye en comedido antagonismo con las otras dos metáforas que, en el camino transformador de la conferencia, van siendo también reformuladas y reconstruidas.

Para cualquier persona de una cultura media, ángel y musa presentan una silueta nítida y están muy dotadas de contenido, y Lorca no ignora que, en tal sentido, el duende, más que imprecisión o falta de carácter, posee referentes previos que él mismo ha de procurar arrinconar con pericia. Para lograr la delineación de su objeto, aparte de munición retórica y anecdótica, se servirá del apoyo que, por parangón, ángel y musa van a prestarle, no en vano ambas son imágenes acreditadas y de larga trayectoria, además de altamente personificadas: en nuestras coordenadas culturales se cuentan por millares sus representaciones artísticas y

literarias. (Rodríguez, 2018, p. 251).

Por ello, apostamos como colofón a esta investigación completar nuestra teoría en anexos a través de una forma artística propia de la cultura andaluza cuya manera de apoyarse en la historia de imágenes, ya figuradas en la mente de la civilización, es similar a lo que se propone con este



Anexo de letras flamencas.

ANEXO 1

Letra del autor y político JUAN ANTONIO CAVESTANY.

Fecha desconocida.

Poema interpretado en cante por Marujita Díaz (1932-2015), quien combinó el poema con música Pop-electrónica en 1997.

En este primer anexo, la letra de la canción habla de las tierras andaluzas. Es una manera ágil de explicar que el andaluz es un hombre abierto, hablador, sencillo y presume de experto. Suele buscar contacto con desconocidos y les ofrece una conversación o un monólogo fácilmente. Está muy orgulloso de las cosas bellas que hay en Andalucía. Está convencido de que París no puede competir con Sevilla.

Letra:

EL PARQUE DE MARÍA LUISA.

Escuche usté, amigo:

¿Ha estao usté en Sevilla?

¿Ha visto usté el Parque de María Luisa?

¿Que no lo conoce?, ¿Que no ha estao usté allí?

¿Pues usté no sabe lo que es un jardín!

No señó, no lo sabe usté, ¡se lo digo yo!

El Parque - el paraíso, está en la orilla

del río más juncal y más cañí

que hizo Dios pa' lucirse haciendo ríos:

el Guadalquiví.

El río de la gracia y del salero

que en eso da lecciones hasta al mar,

porque el mar es más grande

y tíe más agua, pero menos sal.

Un cachito de tierra o un cachito de gloria

*se puso a echá flores, se puso a echá rosas,
claveles y azahares y nardos y aromas.
¡Vamos, que las plantas se volvieron locas!*

Y salió aquel Parque...

¡Ay, Jesús, qué cosa!

*Como pa'l regalo de una reina mora,
o para que los ángeles tuvieran alfombra;
un mantón de Manila con mil bordaos,
donde los pajarillos no son pintaos,
sino de veras.*

¡Hay ruiseñores que cantan por petenera!

*Un mantón que deslumbra con sus reflejos,
donde las rosas nacen entre azulejos,
y por hermosas,
también corren la fuente sobre las rosas.
¿Quién bordó ese pañuelo de pedrería?
El sol, ¡el sol bendito de Andalucía!*

*Pañuelo moro,
al que le dio por flecos sus rayos de oro.
En fin, que ése es un Parque neto, serrano,
andalú, con hechuras, juncal, gitano,
la maravilla,
el pañolón... de flores de mi Sevilla.
Pos mié usté una cosa que no va a créé:
ese jardinillo lo giso un francés.*

*¿Qué tendrá mi tierra, yo me jago cruces,
que hasta a los franceses les vuelve andaluces?*

¿Qué dirá el gabacho cuando vaya al Boá?

Esto es cualquier cosa, pa jardín allá.

*Él querrá de fijo, si se va a París,
jacer otro Parque como el que hizo aquí.*

*Y no va a salirle, ¡qué le va a salir!,
si el sol de su tierra parece un candil
y a las jembras dicen: madám... por gachí,
que vengan primero si quieren lucí
a aprender el Sena del Guadarquiví.*

*Los claveles del Parque de mi Sevilla
se suben ellos solos a la mantilla,
con las que en mayo nacen en su lindero
hay pa cubrir de rosas el mundo entero.*

*Ca naranjillo tiene diez ruiseñores
y es aquello una orgía de luz y flores.
Cuando entre los rosales que besa el río,
eh, pasa dándoles celos el mujerío,
aquello es gloria pura que Dios envía...
Vamos... ¡la borrachera de la alegría!*

*To se ríe: las flores, la tierra, er viento...
¡hasta el cielo parece que está contento!
que el cielo en estas tardes dice a Sevilla:*

¡Buen jardinillo tienes!...

¡Anda, chiquilla!...

Dios mismo es quien t'ha dao tu pañolón...

¡Vaya si estás serrana con el mantón!

¿Y usted no ha estao nunca en el Parque aquel?

Pues usted no sabe lo que es un vergel.

No seño, no lo sabe usted, ¡se lo digo yo!

ANEXO 2

Tango escrito por el cantautor MIGUEL POVEDA

Canción perteneciente al álbum *Artesanos*, 2012.

En esta letra vemos que la alegría andaluza siempre ha sido retratada en sus letras. Y que no solo se puede cantar a través de la melancolía, sino que lo 'absurdo' también es parte de lo flamenco.

Letra:

TRIANA, PUENTE Y A PARTE.

¡Triana! (Olé)

Ay, uh...

Vente conmigo y haremos

Vente conmigo y haremos

Una chocita en el campo

Y en ella nos meteremos

Una casita en el campo

Y en ella nos meteremos (Dale)

La Guitarrina...

Y a la Guitarrina

Su padre le va a comprar

Y que pa' la feria un mantón de lina

Su padre le va a comprar

Y que pa' la feria un mantón de lina

Era mi primita hermana una linda carlotera

(Toma, que toma, tómala)

Se manda a hacer un vestiò

Y no le paga a la costurera

Un reloj marcaò...

Un reloj marcaò con las horas

Y los minutos del mal paguito

*Que tú me has daò
“Dame dos pesetas”
 (“No me da la gana”)
 “Cógete del brazo”
 (Vamos pa Triana)”*

Tu mariò en la era, yo con el fraile

Y ahora sí que no paso yo

Por debajo de tu balcón

No se vaya a desprender

Y a mí me mande a San Juan de Dios

Si tú quieres bailar la rumba

Con la pata atrás

Si quieren saber...

Si quieren saber

Los pasos que doy

Los pasos que doy

Vente tras de mí

Que a Triana voy

Y a Triana voy

Tú lo quitas, yo pongo

Tú lo quitas, yo los pongo

Carteles por las esquinas...

Y al pasar por la calle la Amparo

Una vieja a mí me llamó

Y me trajo unas tijeras

Con más mojo que un latón

Y el amolaòr, y el afilaòr

Que afila cuchillos, que afila navajas

Que traigo la pie'ra del amolaòr

Mi niña... le gustan las papas con arroz
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
(Tu mariò en la era, yo con el fraile)
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
(Tu mariò en la era, yo con el fraile)
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
(Tu mariò en la era, yo con el fraile)
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
(Tu mariò en la era, yo con el fraile)
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón
Trototrón, trototrón, trototrón, trototrón

ANEXO 3

Seguiriyas escritas por ANTONIO MAIRENA

En 1964, interpretadas por Tomás 'el Nitri' y 'El Fillo'.

La madre es uno de los personajes que más aparece en las coplas flamencas, utilizada como metáfora para expresar el dolor, la fidelidad, el amor, la entrega y figura importante como eslabón en las relaciones amorosas, unas veces como prohibición y censura. Lo más destacable es su aspecto positivo, dice Jean Paul Tarby (1963): “la madre ocupa un lugar preponderante. Es ella quien se beneficia de la mayor cantidad de afección, gratitud y respeto por parte de los demás” (Tarby, 1990, p. 34). En este caso, se trata de la suegra.

Letra:

*NO ME RESPONDIÓ
Por aquella ventana
que al campo salía
le daba voces a la madre de mi alma
que no me respondía
Mataste a mi hermano
no te he perdonado
tú lo mataste liadito en su capa
sin hacerte nada.*

Malagueñas de Trini, interpretadas por Cobitos, fecha desconocida:

*CUANDO SE MUERE UNA MARE
Cuando se muere una mare
no la debían de enterrar
debían de embalsamarla y meterla
en una urna de cristal*

pa que sus hijos puedan verla.

ANEXO 4

Escritor DESCONOCIDO

En 1929. Letra del fandango interpretado por 'El Agujetas' (1939-2015) o Manuel Torre, o en Malagueñas por Antonio de Canillas (1929-2018).

El amor es un tema universal. En el flamenco es radical y se da en muchos frentes: a la madre, a la mujer, al otro... correspondido, no correspondido, trágico, salvaje, irracional, definitivo. Como siempre, la radicalidad de las coplas flamencas hace que en este tema el amor sea tan fuerte que trascienda a la vida.

Letra:

LA VIDA SE LE ACABABA.

A la mujer que yo quería

la vida se le acababa

yo la vi en la agonía

le dije que no llorara

que hasta muerta la quería.

Flor blanca te traigo de un almendro

que la corté del trigal

y comparo sus colores

con los tuyos, Soledad

cuando me hablan de amores.

Una paloma blanca te traigo

que fui al nido y la cogí

dejé a la mare llorando

como yo lloro por ti

la solté y se fue volando.

Concha llena de lunares

*ola de la mar en calma
si tú me dieras tu amor
a ti yo te entrego el alma*

María de los Dolores.

ANEXO 5

Escritor DESCONOCIDO.

1995. Soleá cantada por 'El Chocolate' (1930-2005), grabada por Carlos Saura (1932) para *Flamenco*. Bailada por 'El Farruco' (1935-1997) y 'Farruquito' (1982).

La muerte, muy bien traída por Lorca en su conferencia de la que hace cómplice y principal objetivo del duende, es la solución total a todos los pesares. Tan presente que es un 'personaje' cotidiano. Por todo esto, la muerte es -además de algo que nos acompaña siempre- lo que nos conduce a la soledad. Es muy común ver cómo en las letras flamencas le piden ayuda a la muerte.

Letra:

PASO LA MUERTE A MI LADO

Tengo el gusto tan colmao

cuando te tengo a mi vera

que si me dieran a mí la muerte

creo que no la sintiera.

Pasó la muerte a mi lao

yo le dije que te quería

y allí me dejó plantao

Qué pena tengo en el alma

y se murió la mare mía

cuando se anunciaba el alba.

ANEXO 6

Soleares de ANTONIO MAIRENA y a la guitarra Enrique de Melchor (1950-2012).

Emitido por RTVE en 2005, interpretadas por el autor en año desconocido.

De la religiosidad andaluza procede la religiosidad en el flamenco, pero en él se da con características muy particulares, igual que se puede dar una religiosidad beata, nos encontramos una religiosidad casi irreverente, en la que el cantaor o cantaora se dirige a Dios en un mismo plano humanizándolo, incluso pidiéndole cuentas de designios que a veces no son aceptados y si recriminados. Dios puede ser un personaje cercano con quien se puede hablar de tú a tú y se le piden cosas.

Letra:

ES VERDAD QUE YO TENGO UNA QUEJA

*Es verdad que yo tenía
una quejita grande con Dios
que lo que a mí me ha mandado
no me lo merecía yo
Dices que tú no me querías
y cuando delante tú me tienes
todo lo malo a ti te se olvida
Las tres Marías subieron
al castillo de Alcalá
a vestir de negro luto
al cante por soleá
De mí no esperes perdón
porque yo a ti no te miro a la cara
si no te quisiera tanto
quizá yo te perdonara
Estaba ciego que no veía
ya me se quitó la venda
que tan ciego a mí me tenía*

*Esta casa huele a gloria
dime quién vive aquí
aquí vive una gitana
que está loquita por mí*

*Mi zarandilla
zarandillera
eres gitana*

canastillera.

ANEXO 7

Seguiriyas ANÓNIMAS.

En 1972, interpretadas por El Cabrero (1944) y a la guitarra Antonio Sanlúcar. Extraída de *Rito y Geografía del Cante*, número 39. Una Teleserie de TVE.

La pobreza es la clase social protagonista del flamenco, ya que surge de esta. Desde el siglo XVII son carne de la mendicidad, la beneficencia, los hospitales como centros de acogida, etcétera. El cante expresa todo eso. La propiedad de la tierra y de la riqueza estaba tan mal repartida, que existía una gran bolsa de pobreza que llevaba al individuo a la mendicidad. En torno a la pobreza giran otros temas que la pobreza provoca: la miseria de la vivienda o la ropa, el hambre, denuncia del dinero como símbolo de poder social, entre otros.

Letra:

SEGUIRIYAS

*Contemplarme a mí madre
que no llores más
me voy a morir loquito perdido
en el hospital
Hospitalito de Cádiz
a mano derecha
allí tenía la camita
tenía hecha
Porque me dice a mí la gente
que esto eran dos días señaladitos
de Santiago y Santa Ana
yo le rogué a mi Dios
que me aliviara estas duquelas
que tiene mi niña de mi alma*

de mi corazón.

ANEXO 8

Canción de LUIS ALBERTO MARTÍNEZ (1931)

De 1991, del álbum *Canción Y Sentimiento*.

La libertad ha sido anhelada desde siempre. La tradición flamenca ha colocado al gitano constantemente como el andaluz perseguido, siempre en peligro de perder la libertad, como cuando en 1800 hubo aquella matanza en Triana con la exclusión de la sociedad y aislándolos sin ayuda sanitaria para los contagios de la fiebre amarilla.

Esta constante libertad aparece en las coplas, pero no solo para los gitanos, también para judíos y moriscos que sufren el miedo a la pérdida de esta ansiada sensación, y aquellas clases trabajadoras y marginales que, sin pertenecer a estos grupos, viven también en condiciones desfavorables y de miseria que les empuja a la marginalidad y la delincuencia. Como es el caso de aquellos bandoleros, ligados a la cárcel, una experiencia que también es cantada en coplas. El famoso cante por carcelera.

Letra:

CALABOZO DE MIS PENAS

Por fin lo andábamos buscando de ese preso,

No me lleven por favor,

Ha llegado hoy día lunes y usted tenía que caer.

El lunes por la mañana me tomaron prisionero.

Me llevaron a la cárcel al calabozo primero.

Salí al patio de la cárcel miré al cielo y di un suspiro.

Dónde está mi libertad que tan joven he perdido.

Calabozo de mis penas sepultura de hombre vivos

Donde se muestran ingratos los amigos más queridos.

El domingo en la mañana triste me desayunaba

Con un millón de suspiros que el calabozo temblaba.

Qué triste es vivir la vida tras la reja pobre mi madre

Querida pobre mis hijitos mi esposa adorada que hará sin mí.

Me acerque a la dura reja para ver algún amigo

Solo vi a mi pobre madre que muy afligida estaba.

Ella dueña de mis penas pobrecita madre mía

Llora y llora desconsolable por mi suerte noche y día.

Ya mi hicieron el jurado con todo el fuerte

Rigor cumpliré larga condena tras la reja del dolor.

Oye mujer de mi vida no me vengas a llorar ya que no me quitas mis

Penas no me las vengas a dar ya que no

II. Ilustraciones para el devenir andaluz.

Me quitas mis penas no me las vengas a dar.

La ilustración ha sido una manera más de representar el presente Trabajo de Fin de Máster la esencia de la cultura. Utilizando así su simbología y su superstición arraigada a las creencias de sus habitantes.

La escena andaluza junto a la flamenca ha servido de inspiración para encontrar, entre ellas, una manera directa de abordar temas, a través de dichas ilustraciones, como la orientación sexual, el sexo, la libertad, el desamor, la alegría, y cuantos factores intervengan entre estos conceptos. A través del sarcasmo a veces, otras desde la romanización del espacio. El autorretrato y la carga que este conlleva es símbolo de una historia real, contada del autor al espectador directamente.



ANEXO 9

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

La prueba de.



Fig. 8: Adrián Iovino. *La prueba de.* (2021).
Ilustración mixta.

ANEXO 8

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Final del verano.

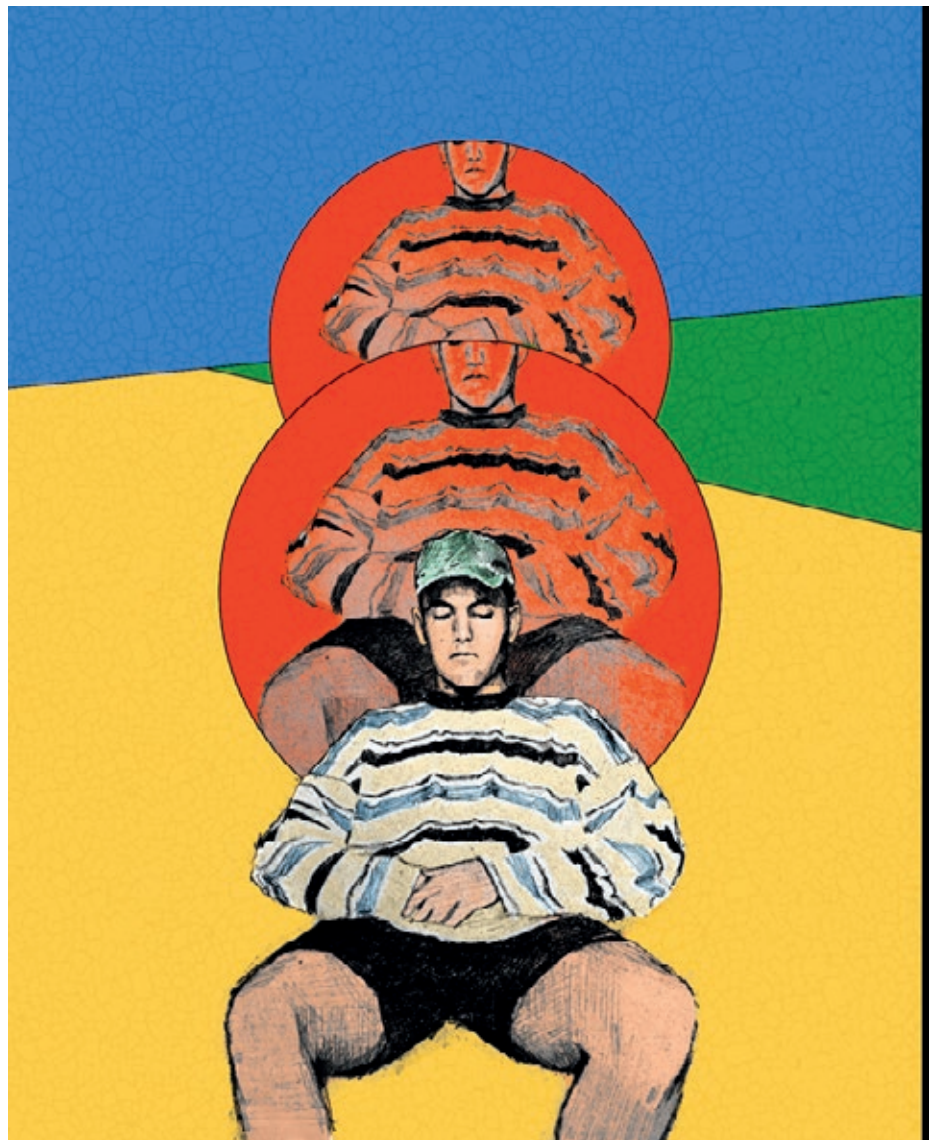


Fig. 9: Adrián Iovino. *Final del verano.*
(2021). Ilustración mixta.

ANEXO 9

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

No tengo más alegrías que cuando mientan tu nombre.



Fig. 10: Adrián Iovino. *No tengo más alegrías que cuando mientan tu nombre.* (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 10

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Un sueño en agosto.



Fig. 11: Adrián Iovino. *Un sueño en agosto*. (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 11

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Un día más.

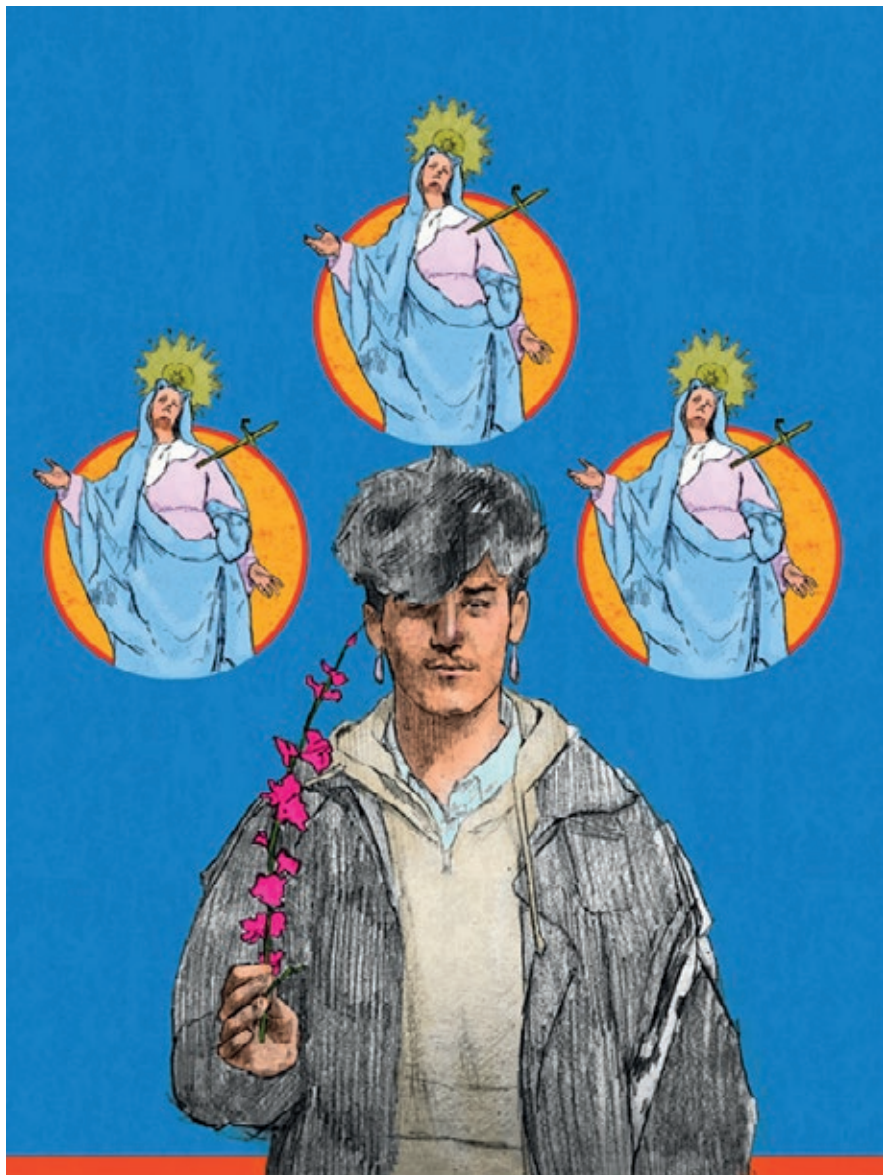


Fig. 12: Adrián Iovino. *Un día más.*
(2021). Ilustración mixta.

ANEXO 12

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

La perversión.



Fig. 13: Adrián Iovino. *La perversión*. (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 13

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

La niña de la puerta oscura.



Fig. 14: Adrián Iovino. *La niña de la puerta oscura.* (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 14

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

No está el cuerpo en el sitio donde se quedó.

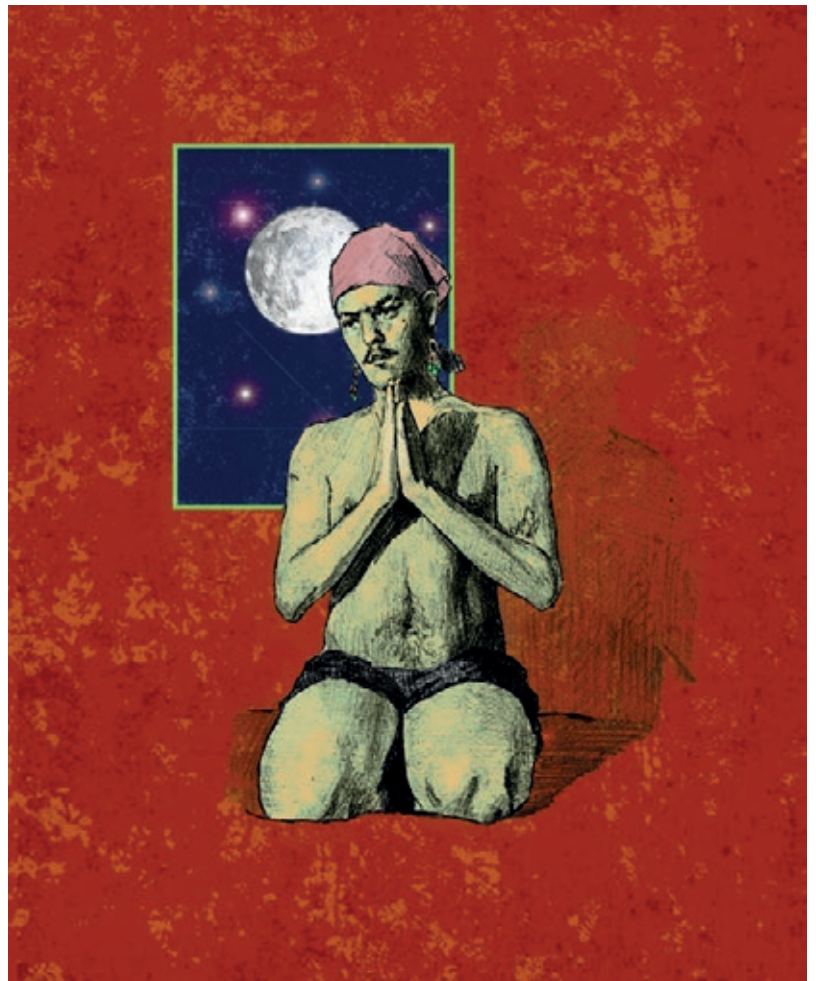


Fig. 15: Adrián Iovino. *No está el cuerpo en el sitio donde se quedó.* (2021).
Ilustración mixta.

ANEXO 15

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Si de tu cara sale. Mamita mía, la brasa viva.

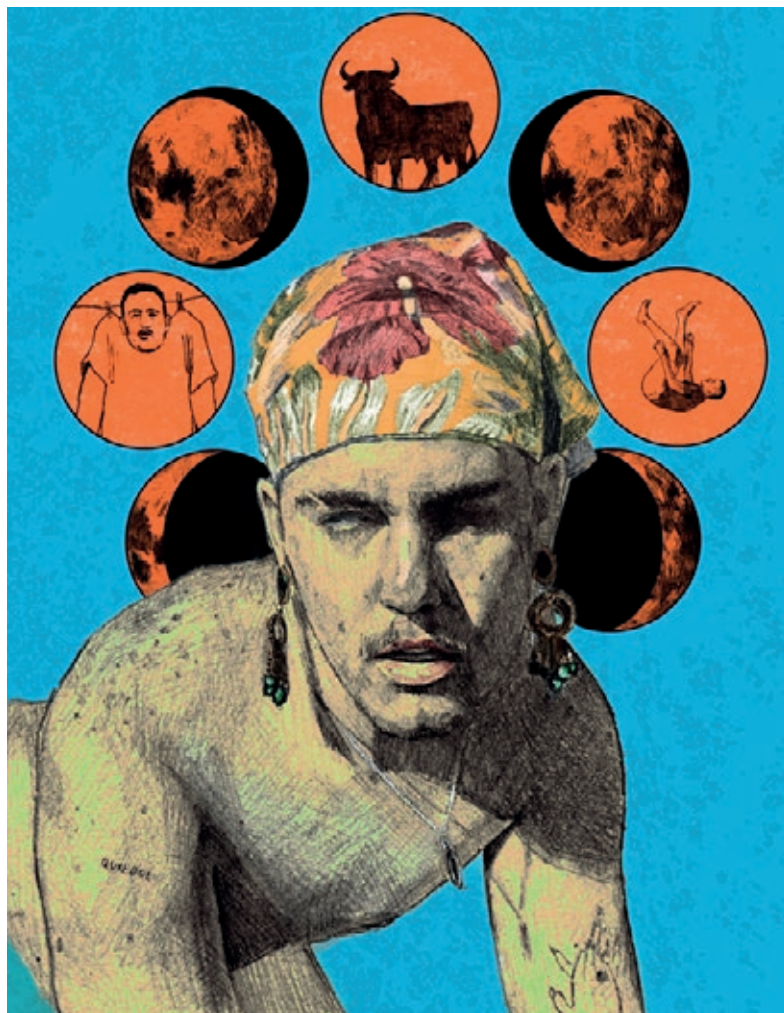


Fig. 16: Adrián Iovino. *Si de tu cara sale. Mamita mía, la brasa viva.* (2021).
Ilustración mixta.

ANEXO 16

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Debajo de la hoja de la lechuga, tengo a mi amante malo con calentura.

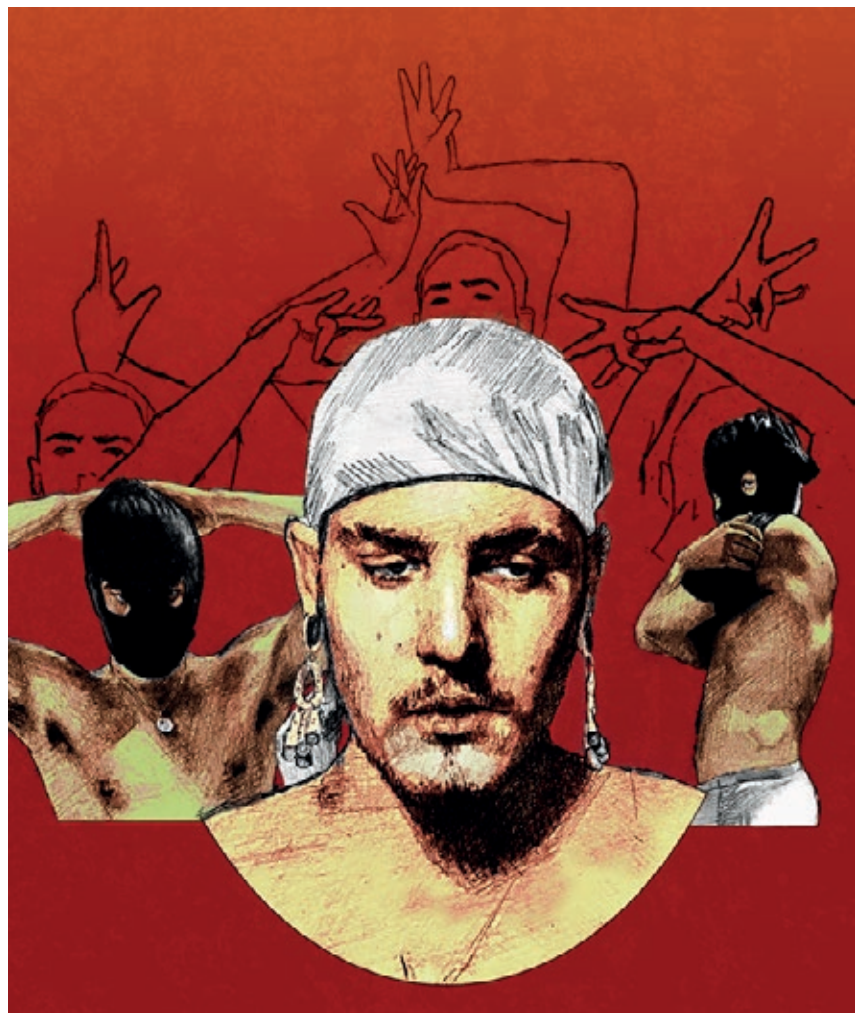


Fig. 17: Adrián Iovino. *Debajo de la hoja de la lechuga, tengo a mi amante malo con calentura.* (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 17

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Unos me echan piropos y otros me hablan de amores.



Fig. 18: Adrián Iovino. *Unos me echan piropos y otros me hablan de amores.* (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 18

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Yo no pongo la otra mejilla, pongo el culo compañero.



Fig. 19: Adrián Iovino. *Yo no pongo la otra mejilla, pongo el culo compañero.* (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 19

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Mártir.

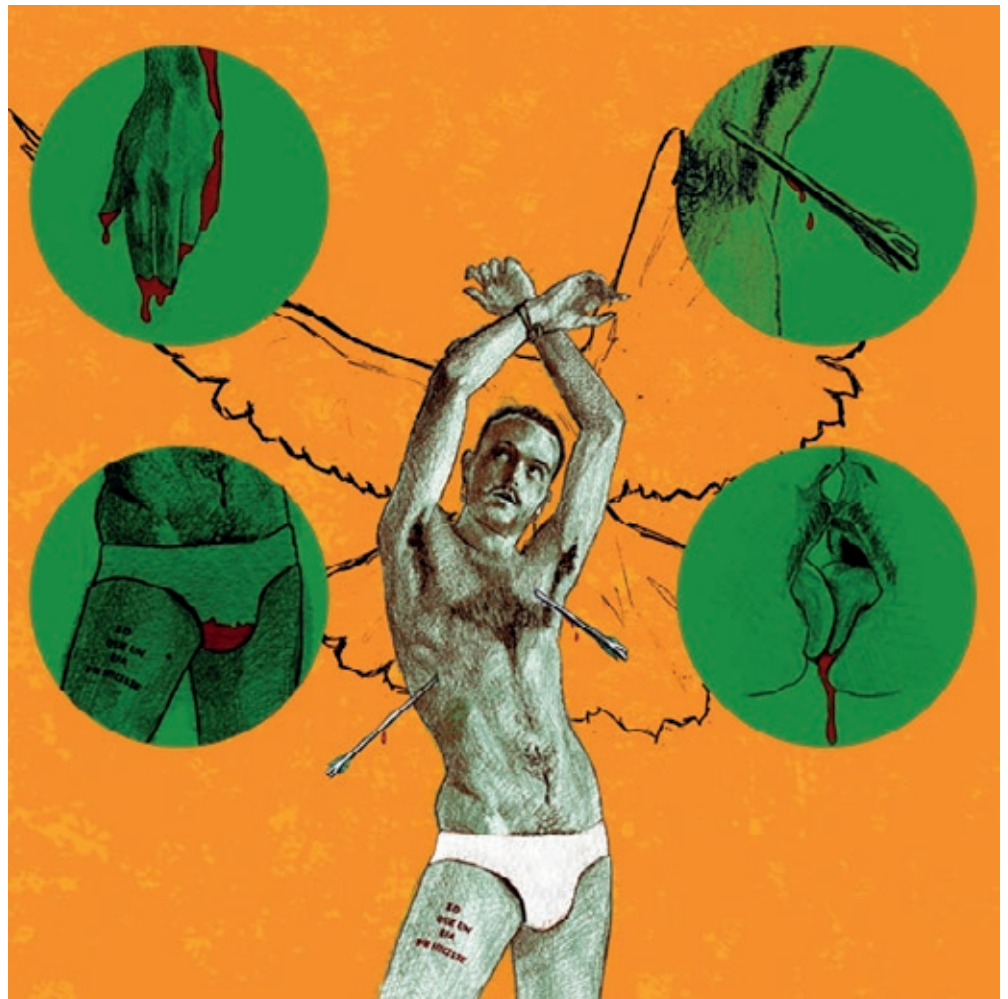


Fig. 20: Adrián Iovino. *Mártir*.
(2021). Ilustración mixta.

ANEXO 20

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Géminis.



Fig. 21: Adrián Iovino. *Géminis*. (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 21

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Bujarra.



Fig. 22: Adrián Iovino. *Bujarra*. (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 22

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Cante a la libertad.



Fig. 23: Adrián Iovino. *Cante a la libertad*. (2021). Ilustración mixta.

ANEXO 23

ADRIÁN IOVINO

2021

Ilustración mixta. Formato digital.

Los amantes.



Fig. 24: Adrián Iovino. *Los amantes*. (2021). Ilustración mixta.

