

INTRODUCCIÓN

Cristina Cruces Roldán
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 10/10/2021
Fecha de aceptación: 03/11/2021

La aparición de la revista *Enclaves*, dedicada a los campos de la literatura, la música y las artes escénicas, es una ocasión de goce para la cultura. Dicha que se crece al destinar su primer número al flamenco, una manifestación de la vida y de las artes capaz de imbricar aquellos tres campos en un universo feraz de producción que, en pleno siglo XXI, convence no solo a los públicos, sino también a los lectores.

No ha sido tarea fácil. Durante mucho tiempo, flamenco y academia funcionaron como mundos ajenos, independientes, tocados apenas por unos hilos que solo con el paso de los años han tejido su propio tapiz. Para esta edición inicial, nuevas generaciones de investigadores e investigadoras, provenientes de las más variadas disciplinas y situados en las universidades, la gestión pública, las enseñanzas medias y los conservatorios, han acometido la noble tarea de buscar más allá de la evidencia, de mostrar los resultados de sus esfuerzos, de aplicar al flamenco, como objeto de estudio, métodos de investigación consensuados entre la comunidad científica. Pegados a ellos, y dentro de ellos, varios de los nombres que encabezan sus artículos se dedican, además de a la investigación, a la interpretación como guitarristas y bailaores/as.

Los artífices del arte musical y de la danza toman así la voz escrita en una revista que no solo apela a la investigación de base, sino que se concibe como plataforma de expresión de los campos literario, musical y escénico.

El flamenco ha servido como nexo de todos ellos en este monográfico inaugural de *Enclaves*, cuyos textos demuestran la fecundidad del dato y la palabra, de la información y la creación, del rigor y las emociones, que el flamenco hace posible. Una lección con la que este arte tan amado golpea la puerta de viejas convenciones con generosidad y entrega, como dicta la soleá:

Cuando llames a mi puerta,
no me llames con el puño.
Llama con la mano abierta.

Su primera parte alberga cinco artículos de investigación. La dimensión estética sustenta el trabajo de Inés María Luna “El idealismo romántico en la cultura flamenca: mito, modernidad y tristeza”, que sitúa al género flamenco en el centro de una búsqueda: la del ideal en que pureza y humanismo se confunden. A partir de una revisión del mito flamenco y de su condición de arte de la modernidad, Luna sugiere la instalación de la estética flamenca en el espacio musical del tardío romanticismo español y, más tarde, el modernismo. Nos cuenta Luna cómo individualismo, existencialismo, gitanismo y exotismo confluyen en el imaginario cultural del flamenco y se instalan en la obra de diversos idealizadores de «lo flamenco» durante el periodo

intersecular XIX-XX. Un paseo por la literatura de Federico García Lorca, Rafael Cansinos Assens o los hermanos Carlos y Pedro y Caba Landa aporta sugerentes vínculos con otras artes y géneros musicales del tiempo. ¿Qué papel juega la poesía flamenca en este momento histórico? Justamente el de recordarnos y desvelar el intimismo de lo popular, pero también el de lamentar a cada hora una inexorable pérdida. La sensibilidad, la estilización y la tristeza, confundida con la melancolía, se construyen así como nociones centrales de una propuesta donde el flamenco es un espacio de trascendencia, sacralizado, al que se atribuye la capacidad de rescatar ese intimismo y convertirlo en habitación de la pureza. El surgimiento de lo que algunos autores han llamado *neojondismo*, personalizado en Anselmo González Climent, Ricardo Molina y el cantaor Antonio Mairena, y la estela literaria y artística de Caballero Bonald, Luis Rosales, Félix Grande o Francisco Moreno Galván se sitúan en línea de continuidad con ese ideal reivindicador, ético y existencial, donde lo gitano vuelve a jugar un papel radical, con aspiraciones sociales y políticas. El cante sirve a la autora para revisar los conceptos de *autoría* y *creación*, y el género de la canción española (al que ha dedicado su reciente libro *Flamenco y canción española*, Universidad de Sevilla, 2019) como un anclaje, ahora renovador, entre edades musicales.

Los engranajes temporales se ensamblan también en el artículo de David Monge “La guitarra flamenca de concierto: el autor, la configuración de su repertorio y su público”. La delimitación teórica sobre lo popular, lo andaluz, lo regional o lo nacional en los aires musicales es una de las muchas aportaciones de un texto cuya metodología combina fuentes hemerográficas, primarias y secundarias, y partituras, en torno a un objetivo fundamental: cómo se produce la configuración, mixta o más depurada, del repertorio flamenco. Parte Monge del flamenco como un género propio y sitúa a la guitarra en el núcleo de los procesos de definición de su escena, estableciendo los lazos entre sujeto creador y audiencia —sean aquel más especializado o diletante, esta más selecta o democratizada— como una de las dinámicas fundamentales de estos procesos. Retoma la noción de *genio creador* como sujeto histórico, individual y protagonista de la guitarra flamenca del siglo XIX y primeras décadas del XX, fuera como el virtuoso de sonidos populares, un perfil constitutivo del discurso solista, como flamenco de acompañamiento que daba recitales de aires populares, o como aquel que conjugaba papeles concertísticos y de acompañamiento. Contexto geográfico, repertorio, identificación, caracterización e influencias se rastrean conectando el solista con el aficionado, lo académico y lo popular-andaluz. Sesiones de aires combinados se identifican para la década de 1830, reclamando asimismo la condición de guitarrista-cantaor que se extinguiera con la consolidación del género flamenco en la segunda mitad de la centuria. En tal «amalgama de guitarra *compartida*», los nombres de Julián Arcas, Juan Parga o Dionisio Aguado ocupan un recorrido que completan los de Francisco Tostado, Trinidad Huerta o Amalio Cuenca y, en el género flamenco, Paco de Lucena, Miguel Borrull y Ramón Montoya.

La investigadora Ángeles Cruzado pone el foco en una de esas personalidades artísticas que ocupan posiciones bisagra entre géneros musicales emparentados y formas aflamencadas. Su monográfico versa sobre Amalia Molina, cupletista, cantaora y bailaora que ha sido objeto de su amplio trabajo *Amalia Molina (1885-1956). Memoria de una universal artista sevillana* (Benilde, 2020). Opta la autora por dos modos de aproximación: primero, una ruta cronológica entre 1904 y 1910 distribuida entre los periodos de aprendizaje y formación, actuaciones en cafés de cante, salones de variedades y teatro; segundo, y transversalmente, la conformación del repertorio como «estrella coreográfica», intérprete de cantes y bailes regionales y protagonista de una gran visión escénica para las *variétés*. Cruzado caracteriza a la artista y qué factores contribuyeron a su éxito indiscutible: cualidades vocales y coreográficas, versatilidad, variedad, impulso de un tipo nuevo de canción andaluza, orquestación, refinamiento del género

flamenco en el teatro, investigación y rescate de repertorios de folclore regional... El papel creador de Amalia Molina se acompañó de una personalísima puesta en escena, donde el rico vestuario adaptado a cada número, en particular el mantón, se disponía sobre una ambientación de telones también privativos. Una amplísima colección de referencias bibliográficas y hemerográficas confirman lo esencial: la contribución de esta figura, hoy rescatada, a la revisión dignificadora del género ínfimo y de las variedades, que se vio acompañada con el favor y la ampliación de los públicos. El listado de repertorio, destacando los tangos, los números de creación y encargo, y sus conexiones con grandes nombres de la escena posterior, como *la Argentina*, permiten adivinar a la polifacética, armónica y reconocida artista que, como tantas otras, utilizara los escenarios como plataforma de movilidad social.

De la transmisión e hibridación entre variedades, revista, zarzuela y cuplé de «los felices veinte» y de la Edad de Plata de la danza fueron deudoras las compañías de los grandes nombres de Mariemma, Pilar López o Antonio Ruiz Soler, Antonio *el Bailarín*. Trascendieron hacia una mayor complejidad escénica, y sus magnas creaciones visitaron los escenarios de todo el mundo, convivieron el baile clásico español, el folclore, la escuela bolera y el flamenco. En los años cuarenta del siglo XX, algunas de estas personalidades artísticas encontraron un punto de inflexión para su evolución posterior. Es el caso de la denominada «etapa americana» de Antonio, que articula el texto de Isabel M.^a Pérez Cruz y Emilio Martí Pérez “El periplo americano de Antonio (1937-1949), etapa determinante para el desarrollo de un artista integral”. Efectivamente, los autores se centran en los años que pasó el bailarín/bailaor, junto con su compañera Rosario, en distintas ciudades hispanoamericanas y de EE. UU., cuando participaron de una serie de experiencias musicales, dancísticas y cinematográficas que permitieron a Antonio la confección de repertorios y el posterior desempeño como titular de sus compañías de danza. Tras un breve relato biográfico clasificado por etapas, en el que se adivina la asimilación y ampliación del oficio por «Los Chavalillos Sevillanos», el texto se convierte en un riguroso recorrido por su trayectoria, acompañado de un imprescindible y, en ocasiones, inédito material gráfico. Se destacan la actividad de Antonio y Rosario como coreautor(es), el paso de las variedades a los recitales de danza, la introducción en los circuitos universitarios, la familiaridad del sevillano con otros artistas, la relación con celebridades, la coexistencia del teatro con las salas de fiesta, el impacto en la crítica y la trascendencia hacia el cine, y la conformación del «concierto-recital» como despegue de una nueva formulación coreográfica. Son aportaciones fundamentales de este trabajo la síntesis estadística del repertorio, construida a partir de las fuentes originales, el análisis musical, indispensable para entender la obra del intérprete, los compositores predilectos y los arreglos exigidos, y el estudio de los variados espacios escénicos que exigieron la adaptación a los recursos de cada momento.

La conclusión no puede ser otra que definir estos años como indispensables para integrar corrientes artísticas e intelectuales en el trabajo coréutico de Antonio Ruiz Soler, cerrando con las aportaciones fundamentales del bailarín: innovaciones en el movimiento, creaciones coreográficas y conocimiento de las claves del espectáculo.

Cierra la sección de artículos de investigación el trabajo “La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de *Zaguán*”, donde Rosa M.^a Suárez Muñoz y María del Mar Ortiz Camacho abordan una temática escasamente tratada en los estudios flamencos: la indumentaria. En este caso, la asociada al espectáculo *Zaguán*, dirigido por Antonio Najarro para la Compañía Nacional, y diseñada por Yaiza Pinillos. El objetivo es mostrar el ejercicio de reelaboración de un legado indumentario histórico a partir de la síntesis y la metabolización del proceso y del producto, lo que se consigue con una detallada metodología de revisión documental y entrevistas cualitativas, tanto a intérpretes como a la propia Pinillos, cuyos testimonios directos se recogen en el texto. Tras

el resumen histórico sobre diversas personalidades del baile y sus indumentarias en desarrollo —destacando el papel de la Edad de Plata, las modificaciones de los trajes masculino y femenino en escenarios flamencos, el ámbito del traje flamenco escénico y la estilización contemporánea—, una breve introducción a la historia del BNE y su poco conocido Departamento de Regiduría de Vestuario, verdadero repositorio de patrimonio material de la danza, es la puerta de entrada al foco del análisis. Este se inicia con la revisión de la indumentaria flamenca más destacada del BNE, donde descuellan los nombres de Miguel Narros y Pedro Moreno, y una sucesión de rigurosos datos sobre los espectáculos estrenados desde los años setenta del siglo XX. Es en este desarrollo donde las autoras fijan la figura de Yaiza Pinillos y exponen el giro estético y estilístico que representa *Zaguán*: composición de la obra, proceso creativo entre el clasicismo y la atemporalidad, ritmo arquitectónico elegido y su relación con la escenografía, diseño y la selección de materiales, funcionalidad respecto a la danza y papel de la moda en la impronta de la obra, para lo que se concreta, número por número, el contenido. Contribuyen a la calidad del texto las aportaciones gráficas que, en forma de figurines originales, ponen forma y color a la palabra escrita.

La segunda parte del monográfico de *Enclaves* profundiza en los procesos de creación y escenificación de lo jondo, desde la experiencia vivida por sus propios redactores. ¿Cuál es el método? ¿Cuáles las trayectorias, vitales y profesionales, que explican los resultados de la obra sobre el escenario? Las aportaciones de Paco Bethencourt, Isabel Bayón, Ángel Rojas, Fernando López y Belén Maya se sitúan en el espacio del proceso artístico, desde la experiencia rescatada de confección, personal y colectiva, de sus proyectos. Pocas veces se enuncian estas cuestiones, acometidas aquí por los flamencos, que —nadie se llame a engaño— quedan hoy lejos de ese perfil de artistas guiados por la emoción o la intuición con el que se los ha calificado, entre lo despectivo y lo admirativo, demasiado tiempo. Valga pues *Enclaves* como una oportunidad para acercarnos a estos territorios, cada vez menos silenciosos, de la intimidad creadora.

Ya el título delimita el contenido del artículo de Francisco Bethencourt: “Lorca y su flamenco: una aproximación etno-performativa al proceso de creación y recepción de un espectáculo”. Su originalidad radica en exponer cómo una comunidad de afición y profesión se enfrenta a Federico desde la perspectiva de la producción musical. A modo de «trabajo de campo», Bethencourt narra la experiencia habida en varias localidades inglesas durante el año 2011. La descripción de la puesta en escena —tecnología, poesía y música— incluye, siguiendo la perspectiva de los *cultural performance studies*, los intérpretes, el público, los procesos de creación y de recepción. Junto a los universos experienciales del espectáculo, sus orígenes y sus participantes, el texto se detiene en el análisis y el diseño del espectáculo y la relación entre poesía, música y danza, para concluir con la necesaria relectura de los conceptos de *autenticidad e identidad* desde la hibridación cultural.

Partiendo de la investigación artística, y con objeto de situar el binomio obra literaria-lenguaje escénico, Isabel Bayón nos aproxima a las distintas variables que intervienen en la forja de un espectáculo. “De la literatura a la escena. Descripción de un proceso creativo personal a partir del espectáculo *La mujer y el pelele* de la Compañía Isabel Bayón” dibuja un cauce de elementos confluyentes: adaptación argumental de la novela de Pierre Louÿs, coreografía, justificación de los palos elegidos, definición de los personajes, música, escenografía, montaje (Antonio Álamo) y dirección (Pepa Gamboa) de esta obra célebre sobre el tópico de la *femme fatale*. La categoría *dramaturgia*, las gráficas musical y coreográfica que fundamentan el discurso, y el proceso de creación a partir de las pautas que rigen la colaboración del equipo son centrales en el texto. Destaca la autora la importancia de compartir estos elementos por los miembros de la compañía, y también en la relación con la audiencia,

que se viene convirtiendo en un factor común a muchos de los artículos del monográfico, como también el apoyo de recursos fotográficos. Tienen algo de confesión todos los artículos de esta segunda parte, del desnudo sobre las motivaciones, la investigación, la intención perseguida al querer hacer del libreto, más que un fondo, un protagonista de la obra misma.

En el caso de Ángel Rojas, es el espectáculo de Farruquito *Desde mi ventana* el que constituye el centro del relato, a partir del descubrimiento de campo sobre el propio intérprete y del papel del director, para el que rescata la afirmación de Gilles Maheu: «Al buen director no se le siente cuando está, pero todo el mundo le echa a faltar cuando deja de estar». ¿Cómo sabemos que el director está en la escena? ¿De qué modo afronta su trabajo? En el caso descrito, estructuras familiares, memorias y aspiraciones de Juan Montoya orientan la elección de un concepto biográfico en el montaje. Rojas ordena la historia a partir de sucesivos momentos de aproximación, a modo de cuaderno de campo —experiencia-descubrimiento, maduración, obra, estreno—, y nos acerca a los conceptos básicos que la estructuran, los códigos seleccionados para el guion, la conversión del pensamiento en teatro. Como en los otros artículos de esta sección, la contribución plantea la fuerza de la interpretación conjuntamente respecto a otros conocimientos y solidaridades, desde el vestuario hasta los ensayos; refleja cómo los elementos, la iluminación o las presencias toman cuerpo en la construcción del orden para el caos creativo, la «casa» después habitada por quien, como el bailar protagonista, dispone de unos márgenes tradicionales de movimiento y ha de situarse en un espacio nuevo.

Ese es el reto: hacerlo verosímil. El artículo de Ángel Rojas supone, en este sentido, un ejemplo de diálogo a cuatro bandas, las que resultan de multiplicar los dos factores de autor e intérprete, por los de la idea y su plasmación en escena.

“El manzano no entiende de botánica. Genealogía del proceso de creación de *¿Y después?*, una conferencia bailada” abunda en el sentido confesional de todas estas colaboraciones. Se trata de contar la factura de una conferencia bailada, las previsiones, los resultados, las evaluaciones, desde la duda misma: ¿cómo plasmarla en un artículo académico? ¿Cómo *hablar* desde la posición formal del *cuerpo que baila*? Una afinada reflexión crítica trasciende la tradicional separación entre los roles de artista/s y público, para reivindicar el territorio de la palabra. Ese es el objetivo de *¿Y después?*, cuyas estrategias creativas constituyen el cuerpo principal del artículo. Para Belén Maya, señalar espacios de acción, cuestionamientos en escena, horizontalidad de las relaciones, superación del personaje escénico a través de la acción, desvelar el mito. Para Fernando López, la gravitación sobre el campo de fuerzas del escenario, la pregunta, la invitación, la caligrafía del gesto, la administración del texto y de la música, e invitar, el placer del esfuerzo, la memoria de los palos escenificados. En la conclusión, la *performance* como ritual colectivo y como espacio de transformación permanente que resista el vacío de la forma.

El esfuerzo de aportaciones negro sobre blanco, que incluye la revisión del libro editado por Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo *Copla, ideología y poder* (Madrid, Dykinson, 2020), se aúna al de las ilustraciones y fotografías que acompañan a la letra impresa, colmando así de belleza la producción del volumen, una sala a la que el conocimiento flamenco llama, ya para siempre, con «la mano abierta».

Pasen y lean.