

Flamenco: historia y visiones del andalucismo

Flamenco, History and the Visions of Andalusianism

Charles K. Hirsckind

Universidad de California en Berkeley

ORCID: 0000-0002-3043-2395

Resumen

El flamenco se ha transformado en un parteaguas emocional compartido con la música del norte de África. Más allá de los elementos formales el autor propone una lectura integradora de la dimensión antropológica de los sistemas musicales vinculados a al-Ándalus/Andalucía, a través del andalucismo. Toma varios ejemplos, pasados y presentes, de esta confluencia emocional, desde Rodolfo Gil Benumeya hasta Antonio Manuel.

Palabras clave: Andalucía, andalucismo, flamenco, nuba, Magreb

Abstract:

Flamenco has become an emotional watershed shared with the music of North Africa. Beyond the formal elements, the author proposes an integrative reading of the anthropological dimension of the musical systems linked to al-Andalus/Andalusia, through Andalusianism. He takes several examples, past and present, of this emotional confluence, from Rodolfo Gil Benumeya to Antonio Manuel.

Keywords: Andalusia, Andalusianism, Flamenco, Nuba, Maghreb.

En 1924, Blas Infante, el «padre del nacionalismo andaluz», como llegó a ser denominado, emprendió un viaje a la ciudad de Agmat, en Marruecos. «Estaba decidido», reflexionó más tarde, «a renovar las andanzas que en su día hicieron nuestros padres hasta la tumba de uno de los hombres que más caracterizaron el espíritu de nuestra tierra, Abu-l-Qâsim ibn 'Abbâd, al-Mu'tamid, el verdadero rey de Sevilla, Córdoba, Málaga y Algarve... » Seis siglos y Andalucía no ha enviado sus condolen-

cias (*saudad*) con el cuerpo vivo de uno de sus hijos a la tumba del Rey Poeta, que murió en el lejano desierto invocando a su patria con sus versos llenos de dolor» (Infante 2008, 117). Infante había llegado a compartir con otros andaluces de su generación la opinión de que un referente simbólico e histórico clave para la renovación social y política de Andalucía se encontraba en al-Andalus, sede histórica de la cultura diferenciada de la región y cúspide de su expresión creativa. En su propia expresión filosófica, al-Andalus era «el fundamento de nuestra voluntad diferenciada de existir» (Iniesta Coullaut-Valera 2001). Además, en la persecución y expulsión de los moriscos (los musulmanes ibéricos obligados a convertirse al cristianismo en el siglo XVI, y posteriormente expulsados a principios del XVII), Infante vio una injuria histórica cometida contra el pueblo andaluz que había permanecido expuesta y sin tratar a lo largo de los siglos, una injuria sobre cuya base los agravios contemporáneos extraían su fuerza y su peso histórico. Su viaje a Agmat, en 1924, tuvo por objeto honrar y resucitar la memoria de este célebre andaluz y reunirse con algunos de los descendientes de los moriscos y moriscas forzados al exilio entre los siglos XV y XVII.

Tras su visita a la tumba de al-Mu'tamid en Agmat, Infante se detuvo en Rabat, donde asistió a una reunión en la que se interpretó música andalusí y se reunió con descendientes de los andalusíes forzados al exilio. Al escuchar la interpretación de *nubas andalusíes* —una forma musical clásica del norte de África pero de origen andalusí—, Infante quedó impresionado por la profunda resonancia de esta música con las tradiciones flamencas del sur de España y por el sentido trágico compartido en el núcleo expresivo de ambos géneros musicales¹. Conmovido por la intimidad musical que unía a los exiliados andaluces de Marruecos con los habitantes españoles de su antigua patria, Infante dedicó los años siguientes a un estudio histórico y etnográfico sobre los orígenes y el repertorio expresivo del flamenco, cuya versión abreviada se publicó finalmente a título póstumo en 1980 (Infante, 1980). En el flamenco, Infante podía oír la voz triste de Andalucía, una voz que entonaba, simultáneamente, el sufrimiento lejano de los musulmanes ibéricos obligados a esconderse y exiliarse en el siglo XVII y las oscuras tribulaciones del alma andaluza contemporánea. El flamenco articulaba una geografía histórica que unía al-Andalus y Andalucía, Iberia y el norte de África, un territorio al que Infante dedicó gran parte de su vida.

En este empeño no estuvo ni mucho menos solo. De hecho, es sorprendente que casi todos los contribuyentes importantes a la tradición del andalucismo desde finales del siglo XIX hayan encontrado en el flamenco una clave para pensar en la unidad y continuidad de la España contemporánea tanto con su pasado árabe medieval como con el norte de África y Oriente Próximo. Infante hizo del flamenco una voz, un sonido, a menudo un grito, de un sujeto histórico cuya experiencia abarcaba tanto el pasado morisco como el presente español. Al hacerlo, buscó transformar la relación sentida entre los andaluces contemporáneos y sus parientes lejanos (musulmanes), y por tanto las conexiones significativas por las que el pasado se articulaba

con el presente, y España con Oriente Próximo. Más que establecer una conexión, impulsó una práctica de escucha y reflexión sobre el territorio musical expresado por esta forma estética como elemento central de un ethos y una perspectiva andalusíes, una práctica asumida y desarrollada por las generaciones posteriores de *andalucistas*.

Antes de seguir adelante, permítanme hacer algunas observaciones preliminares sobre la tradición del andalucismo a la que me he referido anteriormente (Hirschkind, 2020). El andalucismo surge a finales del siglo XIX como un movimiento de un reducido grupo de intelectuales que, ante el malestar nacional provocado por la pérdida del imperio de ultramar y la debilidad económica y política del país, comenzaron a buscar en el pasado y en las tradiciones folclóricas los recursos para la renovación nacional (González Alcantud, 2014; Calderwood, 2018; Flesler, 2008). Para algunos de estos pensadores, la reflexión sobre las tradiciones andaluzas condujo directamente a una reconsideración de la herencia musulmana y judía dentro de la Andalucía contemporánea, y a un reconocimiento de su impronta en la fisonomía humana y material de la región. En la segunda década del siglo XX, este movimiento de recuperación cultural promovido por los intelectuales *de fin de siglo* se vinculó directamente a una política de autonomía regional, una ambición que ya estaba bien desarrollada en otras partes de España, especialmente en Cataluña y el País Vasco. En el uso común, andalucismo se refiere principalmente a este movimiento regional-nacionalista, que hoy en día sigue influyendo las políticas culturales y educativas del estado andaluz.

Aunque ese movimiento político regional es una de las caras de la tradición *andalucista*, ésta abarca un abanico mucho más amplio y heterogéneo de perspectivas, instituciones y prácticas culturales y estéticas. El andalucismo, en este sentido más amplio, se entiende mejor como una tradición moderna de reflexión crítica sobre las normas de la política y la cultura españolas y europeas, basada en un compromiso con las historias y legados de los habitantes musulmanes y judíos del sur de Iberia. Esta tradición, que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, se basa en el principio de que la Andalucía contemporánea es históricamente vinculada con al-Andalus, la Iberia islámica medieval, y que los retos a los que se enfrentan los andaluces en la actualidad exigen un reconocimiento de esa identidad histórica. El flamenco, como sostengo aquí, ha proporcionado un recurso clave para articular la geografía estética de la visión histórica del andalucismo.

Durante una conversación que mantuve en Sevilla con la estudiosa del flamenco Cristina Cruces Roldán, ella introdujo un término que me parece útil para pensar en la música como medio histórico (Cruces, 2005). «Lo que comparten el flamenco y la tradición andalusí es *un fondo sonoro* común que facilita a los músicos flamencos relacionarse con la música andalusí, experimentar con ella y comprenderla». Describió una conversación que mantuvo con Gerardo Núñez, célebre guitarrista flamenco y líder en la exploración de estas tradiciones. «Gerardo me lo explicó así: `Su música andalusí [la de los marroquíes de] es algo universal en lo que nosotros [los músicos

flamencos españoles] podemos movernos con bastante facilidad, porque compartimos *el fondo sonoro*. Con los músicos andalusíes marroquíes, cuando toco algo, saben cómo basarse en ello, ampliarlo, reconocen cómo moverse dentro de ello. Cuando empecé a tocar jazz, podía basarme en él porque tenía conocimientos técnicos, pero no lo entendía intuitivamente. Era como un idioma extranjero, aunque podía aprenderlo. La música andalusí, sin embargo, es más como un idioma que una vez conocí pero olvidé, o uno que puedo hablar sin saber».

El *fondo sonoro* descrito por Cruces Roldán ofrece un terreno de relaciones y posibilidades musicales latentes, en el que el músico flamenco o andaluz experto puede «moverse», cruzando las fronteras de la tradición y el género a su antojo. Si bien estas fronteras son musicales, también son geográficas y temporales, ya que las relaciones y conexiones que ofrece el fondo se extienden a través de diferentes épocas y lugares. En otras palabras, la figura del *fondo* plantea una pregunta más amplia que no puede responderse dentro de un marco historiográfico convencional: ¿cómo pueden las capacidades de escucha y sintonía sonora dar forma a la manera en que las tradiciones musicales se cruzan, se relacionan entre sí y abren una epistemología del oído que desafía los supuestos historicistas y los protocolos probatorios? ¿Podríamos hablar de un contra-tiempo del oído que, cuando es aprendido por los músicos y el público, reorganiza nuestra percepción del pasado como una dimensión de nuestras prácticas y percepciones actuales, y reestructura la red de relaciones históricas que coinciden en nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo que hemos heredado? En resumen, el *fondo sonoro* de Núñez-Roldán perturba nuestro sentido del orden contemporáneo al permitir que otros linajes alternativos de similitud y conexión reclamen su lugar. El espacio de improvisación que el *fondo* ofrece al músico experto (o al oyente) —las conexiones que posibilita— puede considerarse simultáneamente musical e histórico: una articulación del sonido y del tiempo. La tradición del *andalucismo* implica un sentido cultivado del modo en que el pasado y el presente ibéricos se mantienen unidos, del mismo modo que un músico tiene un sentido del modo en que diferentes estilos musicales se entrecruzan para formar un terreno común, cargado de posibilidades musicales emergentes. En este encuentro de horizontes, el músico sensible intenta revelar patrones latentes en este *fondo*, un territorio de conexión estética y afectiva capaz de ser escuchado. Este territorio, la imagen sonora de un mundo mediterráneo producida por el imaginario geográfico del *andalucismo*, proporcionará a los *andalucistas* los materiales afectivos para conformar una visión de la historia al margen de la geografía política normativa de España y su trayectoria europea.

En resumen, el flamenco proporciona *al andalucismo* las herramientas estéticas para perfeccionar una actitud epistémica única, que sintoniza con la presencia sutil pero omnipresente de un mundo medieval heredado de y con sus importantes lecciones para la vida social y política contemporánea. Dentro de la apertura sensorial-emocional que ofrece la paleta sonora del flamenco, *los andalucistas* encuentran

la posibilidad de sentir y pensar a través del *fondo sonoro* que une al-Andalus con Andalucía, Oriente Medio con Europa, el islam con el cristianismo, y así desafiar las pretensiones de un mundo basado en estas oposiciones.

Permítanme subrayar aquí que mi interés en este trabajo no es evaluar la adecuación histórica de las afirmaciones hechas por los escritores *andalucistas* sobre la genealogía o la trayectoria histórica del flamenco. Muchas de esas afirmaciones, incluidas algunas de las realizadas por Blas Infante en su libro sobre el tema, han sido duramente criticadas como dudosas o inexactas por flamencólogos e historiadores (Steingress, 1993, 2002). El enfoque que yo adopto aquí, por el contrario, deja de lado una perspectiva histórica de la música para perseguir, en cambio, lo que podría llamarse una *historia musical*. Con esto me refiero a una investigación que se pregunta cómo un género musical, con sus sensibilidades estéticas y repertorios emocionales asociados, puede sintonizarnos con el pasado de manera diferente a un enfoque basado en los métodos y protocolos de la historiografía secular. La tradición del andalucismo, como demuestro a continuación, ofrece una gran oportunidad para este tipo de investigación.

El territorio musical del Mediodía

Contemporáneo de Blas Infante, Rodolfo Gil Benumeya nació en la localidad andaluza de Andújar en 1901. Benumeya cambió pronto su nombre de Torres a Benumeya, al descubrir que su madre tenía raíces moriscas y era descendiente de Abd Allah Ibn Umayya, miembro de la familia gobernante de los Omeyas. Tuvo una larga carrera en como periodista y administrador dentro de las instituciones del colonialismo español, tanto antes de la guerra civil como después como funcionario del régimen franquista. Fue un importante contribuyente a la tradición *del andalucismo*.

La trayectoria política de Benumeya es un estudio de contradicciones. En el centro de su pensamiento se encontraba un replanteamiento radical del orden geopolítico contemporáneo basado en la consideración de las posibilidades políticas que ofrecía el concepto de civilización hipanoárabe². El Protectorado español en Marruecos (1912-1956), en su opinión, era una expresión natural de este vínculo civilizacional, una «obligación moral», debida a los marroquíes por razones tanto históricas como raciales. Desgarrados por la expulsión de los moriscos a principios del siglo XVII y mantenidos en el aislamiento durante los siglos siguientes por un concepto muy restringido y excluyente de la identidad nacional española, España y Marruecos estaban por fin, en la visión de Benumeya, volviendo a sus raíces culturales y espirituales a través de los procesos de intercambio y colaboración establecidos por el Protectorado. Es fácil, en este sentido, interpretar las opiniones de Benumeya como poco más que una justificación del colonialismo español y, de hecho, las autoridades del régimen franquista recurrieron con frecuencia a su discurso de afinidad

fraternal en sus esfuerzos propagandísticos, tanto en España como en Marruecos (Calderwood, 2018).

Sus puntos de vista, sin embargo, también contradecían la lógica colonial española, una contradicción expresada en la carrera de Benumeya por el hecho de que fue, por un lado, un administrador del régimen franquista destinado en varias partes del norte de África y, por otro, un defensor declarado y colaborador frecuente de los líderes del movimiento nacionalista marroquí y del movimiento panislamista que surgió en Oriente Medio en los años cuarenta y cincuenta. En la perspectiva que desarrolló en numerosos escritos, España ya no ocupa el centro del cálculo político, ya no organiza el terreno de la estrategia política. Más bien, es el mundo arabófono desde el que deben pensarse las posibilidades de coordinación y acción política, un mundo con el que España está profundamente entrelazada pero que ni domina ni determina su agenda.

El espacio geopolítico en el que Benumeya enmarca su análisis de la acción política, lo que él denomina «Mediodía», surge del núcleo civilizatorio de la sociedad andalusí medieval, aún vivo en el Marruecos contemporáneo, afirma, pero que se irradia hacia el exterior para abarcar regiones cuyas propias condiciones políticas se alinean estructuralmente con las del norte de África (Gil Benumeya, 1929). Mediodía, en este sentido, indica tanto un concepto civilizacional, para el que al-Andalus constituye su momento fundacional, como una posición estructural en relación con las distribuciones contemporáneas de poder y riqueza. Es también, para Benumeya, la analítica política a través de la cual pueden articularse y coordinarse las luchas globales contra el régimen existente de dominación europea (principalmente francesa y británica). Este «universo visto desde el Albayzín» (Gil Benumeya, 1928) un tejido histórico de afiliaciones y afectos estéticos, lingüísticos, religiosos y políticos, de armonías musicales y correspondencias culturales enterradas desde hace mucho tiempo, ofrece un antídoto contra las tiranías epistemológicas y cartográficas mantenidas por el poder europeo. La inteligibilidad de este universo requiere de al-Andalus, figura histórica de cuya proyección temporal hacia el futuro Benumeya y sus compañeros *andalucistas* excavarán repetidamente desde la inconsciencia del gesto, el lenguaje, el arte y, especialmente, la música. No en vano, dedicó gran parte de sus escritos a explorar las tradiciones musicales, arquitectónicas, dancísticas y festivas populares tanto españolas como de Oriente Próximo, haciendo hincapié en las coincidencias, similitudes y conexiones genealógicas que constituían la realidad cultural-espiritual compartida que, en su opinión, unía a estas regiones.

Al igual que muchos de los *andalucistas* con los que se relacionó a principios de los años 30, entre ellos Blas Infante y el poeta Federico García Lorca, la sensibilidad *andalucista* de Benumeya era profundamente musical. A lo largo de sus escritos volvió una y otra vez a estas formas musicales, trazando cada línea y curva de sus geometrías emocionales, como si el universo mediterráneo que estaba montando exigiera tal infraestructura musical. Estas líneas y curvas conducían invariablemente al

sur y al este, a los árabes, judíos y gitanos cuya experiencia histórica en suelo ibérico resonaba en el grito del cantaor flamenco y en el rasgueo de la guitarra. La prosa de Benumeya alcanza a menudo sus efectos más líricos en las secciones dedicadas a la música andaluza:

El canto andaluz es el más poderoso de los encantamientos; su extraña brujería es la nota esencial de la milenaria vida semítica, elemental e indescifrable. Es la fiel expresión de la humanidad morena, que pasa de largos periodos de letargo e indolencia a las convulsiones más delirantes. La guitarra mediterránea y la dulzaina beduina cantan el eterno dolor de la raza, mientras un trozo de espíritu se escapa de la garganta y se incrusta en el éter de un grito que es a la vez plegaria y rugido de león en celo (Gil Benumeya [1928]: 247).

Interpreto la exuberante prosa de Benumeya (y las obras del andalucismo en general) como expresión de una ambición ética, una aspiración a resintonizar los sentidos de sus lectores con un mundo mediterráneo formado por elementos «semíticos», negados durante mucho tiempo. Sus escritos sobre música se convierten a menudo en una especie de poesía mística, en la que sus intenciones descriptivas se subordinan a los efectos sensoriales y estéticos. En una sección en la que destaca los elementos comunes a las formas musicales andalusíes y las figuras arabescas que recubren los muros de la Alhambra, adentra al lector en una sinuosa meditación sobre la experiencia estética:

En estas dos artes hay una línea continua que sólo se sigue con dificultad hasta que se interrumpe por la intersección de otra, más sutil, que se extiende, se separa y se estrecha para unirse a otras y desaparecer en un gran haz; poco después reaparece la misma línea o se repite la misma nota como por la misma ley... notas y líneas convergen y se separan rápidamente en una vertiginosa cascada de colores que se disipan en el espacio como las ondas de una piedra en el agua (Gil Benumeya [1928]: 255-56).

El mundo que Benumeya descubre dentro de estas formas estéticas musicales y figurativas, un mundo en el que los elementos se unen y se dispersan, aparecen y desaparecen, parece paralelo al territorio andaluz que es objeto de su escritura, una especie de espacio liminal vislumbrado sólo a través de fragmentos, de huellas, ruinas, gestos, sabores. Señala: «Es una música que no se oye bien, pero que sin embargo se siente; no pasa nada concreto, y sin embargo vibra» (Gil Benumeya [1928]: 256) Se siente, en otras palabras, lo que desafía la categorización dentro de la epistemología sensorial reinante, lo que no puede ser discernido por un oído nacional-católico. Una nada, un acontecimiento vaciado por la ambición inquisitorial de borrar toda huella del islam y del judaísmo de la lengua, de la arquitectura, de la

música, de las costumbres, un no-suceso que, sin embargo, sucedió y sigue vibrando, como él dice. Lo que la arquitectura pasional del flamenco revela, para Benumeya, es el territorio «geopsíquico» oculto de Mediodía, una geografía que une España con Oriente Próximo, e incluso América Latina, dentro de la rúbrica de una civilización hispanoárabe en desarrollo. La canción andalusí, una tradición familiar para la mayoría de sus lectores, proporciona la lente —una base afectiva— a través de la cual este mundo fantástico pero también posible puede ser sentido primero, imaginado después y reflexionado después. Si bien Benumeya ofrece el arabesco como una de las claves de este territorio afectivo parcialmente familiar, rápidamente le sigue en su texto una exploración de varias tradiciones musicales norteafricanas vinculadas al flamenco por semejanza familiar, entre ellas, el Ala, y el Griha de Marruecos. El territorio histórico de Mediodía, en definitiva, se articula a través de la música, a través de una sintonía de pasiones y sensibilidades musicales.

Una cultura de resistencia

La afirmación de Benumeya sobre el carácter «semítico» del flamenco no es compartida por todos. En gran parte de los estudios musicológicos, esta forma musical no surgió hasta el siglo XIX, fruto del espíritu creativo del pueblo gitano que habitaba la península ibérica, aunque con raíces más profundas en la cultura romaní, que se remonta a siglos atrás y a lugares tan lejanos como la India³. Otros autores han destacado la importancia de la contribución romaní en la configuración del flamenco, pero también han insistido en la hibridación fundamental del género y en la influencia de los árabes, judíos y cristianos de la Iberia medieval en su formación⁴. Por ejemplo, el destacado flamencólogo Pierre Lefranc ha explorado las similitudes tonales entre el *adhan*, la llamada musulmana a la oración, y ciertos elementos de un tipo de canción flamenca (*palo*) conocida como *martinete*. Lefranc postula que el impacto del *adhan* en la tradición flamenca puede ser el resultado de los intercambios entre esclavos romaníes y moriscos en una época (entre los siglos XVI y XVIII) en la que se les obligaba a trabajar juntos en los barcos católicos (Lefranc 2000: 47-55). Aunque Infante y Benumeya no negaban el fuerte vínculo del flamenco con el pueblo romaní, dada su preocupación general por rastrear las huellas dejadas por al-Ándalus en la cultura contemporánea española, ambos ponían mayor énfasis en los rasgos árabe-islámicos de la forma musical, las características que compartía con las tradiciones musicales de Oriente Medio. En este sentido, su perspectiva se aleja de muchas valoraciones académicas posteriores.

Si bien estos debates sobre los orígenes del flamenco y sobre las respectivas contribuciones de las diferentes colectividades étnicas o religiosas a su formación y desarrollo son sin duda de gran interés para los escritores y músicos *andalucistas*,

cuando nos centramos exclusivamente en los argumentos históricos perdemos de vista el impulso que hay detrás de su compromiso musical. Recordando la figura del *fondo sonoro*, podemos decir que la conexión que une el flamenco tanto con al-Ándalus como con las tradiciones musicales contemporáneas de Oriente Medio se aprecia mejor a través de la sintonía del oído que a través de los procedimientos probatorios del análisis histórico. Lo que revela esta sintonía es nuestra implicación en otra temporalidad, un mundo sutil forjado por puntos en común, relaciones y conexiones que entrecruzan y unen las dos orillas del Mediterráneo, un espacio que Benumeya denomina *mediodía*.

Permítanme ahora trasladar al presente mi análisis de los sonidos del andalucismo, dirigiéndome a uno de los seguidores contemporáneos de la tradición. Antonio Manuel Rodríguez Ramos es profesor de Derecho en la Universidad de Córdoba, además de columnista y colaborador habitual en diversos medios periodísticos cordobeses. A lo largo de los años ha participado y ha sido con frecuencia miembro fundador de un amplio abanico de asociaciones, la mayoría con un programa político progresista y de claro tinte *andalucista*. También es el autor principal de una iniciativa parlamentaria que permitiría a los descendientes de los moriscos solicitar la ciudadanía española. Su libro de 2010, *La huella morisca: El al-Andalus que llevamos dentro*, le ha granjeado un considerable número de seguidores entre los muchos españoles atraídos por las perspectivas andalucistas.

La óptica política del andalucismo de Rodríguez toma como foco principal la subordinación de la comunidad a los dictados del Estado español, y la consiguiente pérdida de libertades, desigualdad social y viabilidad económica. La historia moderna del empobrecimiento y la marginalidad andaluces, para Rodríguez, es inseparable de un acontecimiento histórico muy anterior, el sometimiento de la sociedad religiosamente heterogénea del al-Andalus medieval a la persecución y la represión a manos de los conquistadores católicos. Aunque las formas de persecución desatadas entonces han cambiado, surgen y se repiten dentro de una estructura permanente forjada por el estado castellano en alianza con la Iglesia, una forma que tomó la forma del nacionalcatolicismo durante el régimen franquista y que continúa hoy en día en un concordato permanente entre la Iglesia y el Estado. El andalucismo, en este sentido, es una expresión moderna de una cultura de resistencia que tomó forma a lo largo del siglo XVI, en la lucha morisca por la supervivencia contra el aparato cada vez más represivo del régimen católico.

Esta lucha, argumenta Rodríguez en *La huella morisca*, no terminó con la expulsión de los moriscos a principios del siglo XVII porque no fueron expulsados, o mejor dicho, sólo algunos de ellos lo fueron. La mayoría, afirma Rodríguez, eludió con éxito la expulsión, desapareciendo en el tejido de la sociedad rural andaluza, habiendo agotado la Inquisición los recursos financieros y morales necesarios para seguirles la pista (Rodríguez Ramos, 2010: 65). Mediante el disimulo y la ocultación, y finalmente a través de un olvido voluntario de quiénes eran, sobrevivieron sin ser

detectados. Para ello, habituaron negativamente sus propias tradiciones culturales y religiosas, adoptando las costumbres de sus conquistadores que mejor disimulaban sus hábitos musulmanes, la vestimenta, los hábitos de baño, el consumo de carne de cerdo y la bebida de vino (Rodríguez Ramos, 2010:79-80).

En resumen, los intentos de borrar el Islam de la Península Ibérica, de expurgar a las poblaciones musulmanas así como la huella que habían dejado en la lengua, la arquitectura, las costumbres, el arte y la vestimenta fracasaron. El fracaso de este esfuerzo genocida, y su represión de la conciencia, produjo un trauma dentro de la psique española, uno que sigue alimentando «la sinrazón racista y xenófoba de hoy» (Rodríguez Ramos, 2010, 83).

Como para la mayoría de los *andalucistas*, el flamenco será clave para que Rodríguez entienda la cultura que surge de la herida de la persecución inquisitorial:

Las primeras generaciones de perseguidos superan el trauma olvidando, incluso olvidando por qué deben olvidar. Posiblemente, esta amnesia colectiva va acompañada de una especie de neurosis bipolar (esquizoide o histérica) que con el tiempo da origen a la cultura del flamenco. Los hijos de sus hijos heredan inconscientemente la memoria de la herida, cifrada en las creaciones instintivas y viscerales que surgen durante su cauterización. Así podemos entender los paroxismos de los bailaores. Entre el dolor sobrio y la alegría ebria (Rodríguez Ramos 2010: 58-59).

Para Rodríguez, siguiendo a Blas Infante, el flamenco designa «mucho más que una expresión artística» (Rodríguez Ramos, 2010: 60). El término engloba la cultura de lucha y resistencia producida por los moriscos y sus descendientes hasta la actualidad, periodo al que se refiere como «la era flamenca»: «Andalucía se convirtió en el catalizador natural de esa esencia morisca, nómada y conversa, metabolizada durante la época flamenca en una cultura altamente original, con un ideal humanista y universalista que alcanzó su epifanía política el 4th de diciembre de 1977» (Rodríguez Ramos 2010: 61). Aquí, la lucha de los andaluces contemporáneos contra el Estado central represivo y parasitario, lucha que culminó en el levantamiento popular masivo de 1977 en el que los andaluces exigieron y recibieron las mismas condiciones de independencia que entonces se concedían a las demás comunidades autónomas, es continua con la batalla por la supervivencia de los moriscos contra las depredaciones de los monarcas católicos durante la Edad Media.

Cabe destacar la interpretación de Antonio Manuel Rodríguez sobre el significado del flamenco para la tradición *andalucista*. Tal y como postuló durante una reunión en su despacho de la Universidad de Córdoba, la música flamenca, en su opinión, sirvió como depositaria de la cultura universalista andaluza, una cultura especialmente adecuada para resistir a las formas de poder religioso y secular desarrolladas en la España moderna temprana. La fusión de la Iglesia y el Estado que surgió

en el siglo XVI (y que con el tiempo reaparecería de nuevo en el nacional-catolicismo de Franco), influida por el auge contemporáneo del racionalismo cartesiano, se basaba en una división de poderes que asignaba al Estado la autoridad sobre el dominio del pensamiento y la razón, mientras que la Iglesia mantenía el monopolio sobre los ámbitos del sentimiento humano. Sin embargo, en opinión de Rodríguez, los esfuerzos de la Iglesia por asimilar las formas culturales andaluzas dentro de su propio ámbito disciplinario se toparon con un obstáculo en el flamenco, en la medida en que este arte estaba arraigado en tradiciones orales de aprendizaje y transmisión y se cantaba en un dialecto andalusí, en lugar de español. Como me dijo Rodríguez: «Todos los intentos de despojar a una sociedad de sus piedras, sus documentos, sus religiones, sus gentes se encuentran con una barrera, algo que no se puede despojar tan fácilmente: eso es el corazón y la garganta. Los sonidos no son tan fáciles de quitar, como tampoco lo es el corazón».

En mi opinión, Rodríguez sugiere aquí que lo que él denomina «sociedad flamenca» —producida en la resistencia morisca a la represión católica— se articuló, en gran medida, sonoramente, a través de las prácticas musicales a las que dicha resistencia dio forma y los afectos que estas prácticas orquestaron y expresaron. Indeleblemente marcado por las experiencias y la estética de musulmanes, judíos y gitanos, el flamenco contenía una alteridad fundamental que la Iglesia podía tolerar como elemento de la «cultura popular», pero que nunca podría apropiarse plenamente ni redefinir. Si bien la fuente de esta alteridad podría haberse olvidado hace tiempo, condición para la supervivencia frente a la sospecha y la amenaza inquisitoriales, seguiría anclando una vida afectiva resistente a los proyectos de poder centralizado que emanaban de Madrid⁵. Porque el tiempo de la voz, parece sugerir, no es el tiempo de la historia. El grito del cantaor, tal y como lo escucha Rodríguez, es depositario de memoria sensorial, de fragmentos de experiencia pasada que abarcan ambas orillas del Mediterráneo y que, bien escuchados, articulan la temporalidad de ese territorio postulado de al-Andalus/Andalucía. Entiendo la poética del andalucismo, su incansable celebración de la estética musical del flamenco, como un esfuerzo por sintonizar el oído con este antiguo continente de la memoria.

Antonio Manuel describe *La huella morisca* como una obra, no de historia, no de razón, no de política, sino de pasión, y esta descripción podría extenderse fácilmente —en distintos grados— a todo el corpus del andalucismo. Y cómo podría ser de otro modo: ¿por qué razón moderna podría un dolor árabe encontrar un hogar en un alma europea, descubrirse habitando en ella (sólo poesía romántica, deseo nostálgico, géneros no del todo aptos para abordar las cuestiones acuciantes de nuestro tiempo)? La narrativa dominante de la historia europea, en la que al-Andalus es poco más que un medio neutral a través del cual el conocimiento griego llega, sin cambios, en el renacimiento, excluye esa posibilidad, del mismo modo que el cierre de la frontera pretende hoy limitar las posibilidades de que un árabe habite una ciudad europea (salvo como «trabajador invitado», como inmigrante, como árabe). Pensar

de otro modo requiere una ruptura con nuestros marcos normativos de referencia, una ruptura, sostengo, que, para los *andalucistas*, requiere una intervención musical.

Conexiones poéticas

Como ha señalado recientemente el pensador italiano Giorgio Agamben, para los antiguos griegos la música guardaba una íntima relación con la política. Al dar expresión a lo que no puede decirse con el lenguaje, a los límites de lo «decible», la música demarca el fundamento del que dependerá necesariamente cualquier palabra, lenguaje o discurso. Glosando los puntos de vista de Platón y Aristóteles, Agamben escribe:

En todas las épocas, los humanos son siempre educados más o menos intencionalmente a la política y preparados para ella a través de la música, incluso antes de que esto ocurra a través de tradiciones y preceptos que se transmiten por medio del lenguaje...Así como, para un soldado, el toque de trompeta o el redoble de tambor son tan eficaces como la orden de un superior (o incluso más que ella), así en todos los ámbitos y antes de todo discurso, los sentimientos y estados de ánimo que preceden a la acción y al pensamiento están musicalmente determinados y orientados. En este sentido, el estado de la música define la condición política de una sociedad dada mejor y antes que cualquier otro índice (Agamben, 1993).

En opinión de Agamben, la música —al menos potencialmente— nos recuerda y celebra el hecho de que un aspecto fundamental de nuestras vidas no puede decirse con el lenguaje, que el lenguaje no es nuestra voz, o no toda ella. Podríamos decir que la música puede producir una ruptura entre lo que somos y lo que decimos, una ruptura que es también una nueva base (llámese base emocional) para lo que posteriormente podemos articular lingüísticamente. Para los *andalucistas*, es en el flamenco, estoy sugiriendo aquí, donde se puede encontrar tal interrupción con la identidad española. La poética histórica del flamenco elaborada por los escritores del andalucismo, como Benumeya y Rodríguez, busca hacer vibrar los sonidos de una sociedad árabe desde dentro de esta forma musical española, con el fin de sentar una base sensorial y estética —el *fondo sonoro*— para las prácticas de reflexión y crítica histórica y política que llevan a cabo. En sus obras, el flamenco se convierte en el lugar donde se reconfiguran las disposiciones emocionales y epistémicas desde las que se puede trazar el territorio virtual del Mediodía (por utilizar, de nuevo, el término de Benumeya). Forjado en la confluencia de al-Andalus, Andalucía y el norte de África, este *fondo sonoro* ofrece a la tradición el espacio de improvisación en el que pueden escucharse sus reivindicaciones.

El andaluz que más contribuyó al desarrollo de esta improvisación poética fue

Federico García Lorca, el poeta granadino cuya corta vida fue extinguida por las fuerzas aliadas del fascismo en 1936.⁶ El encuentro más conocido de Lorca con la canción andaluza tuvo lugar en el *Concurso del Cante Jondo* de 1922, evento que organizó junto al compositor español Manuel de Falla. En su presentación en (y, por tanto, como prefacio a las actuaciones musicales que seguirían después), subrayó los «gestos y lineamientos» de la poesía islámica que se encontraban dentro de la tradición musical andaluza, recitando versos de tres poetas musulmanes y haciendo especial hincapié en los «sublimes Ghazzals de amor de Hafiz», el poeta persa del siglo XIV (Lorca 1994, 223). Yuxtaponiendo versos del flamenco y los de Hafiz, Lorca trazó las proximidades de la imagen, la emoción y el tema a través de los dos repertorios poéticos, prestando especial atención a los vocabularios compartidos del amor, la angustia y el presentimiento de la muerte; como si los sentimientos oscuros y empapados de sangre que escuchaba en esta forma musical sólo pudieran vislumbrarse en el espejo que ofrecían los versos de los poetas árabes y persas.

A lo largo de sus escritos, Lorca encontró la represión histórica de musulmanes, judíos y gitanos, granadinos de una generación anterior, impregnada en los gestos y actitudes de sus contemporáneos, en su reserva, en su melancolía, en su renuncia a la acción, en su repliegue en espacios pequeños y cerrados, donde «se esconden en el interior de sus casas y de su paisaje» (Lorca 1994, 264; citado en Martínez López 1989, 41), terreno fértil de la estética de lo diminuto. Lorca figurará esta historia de persecución subyacente a la tristeza andaluza, no como un hecho concluido, sino como una lucha permanente: «Las tumbas de los Reyes Católicos no han impedido que la media luna se levante a veces en el pecho de los más refinados hijos de Granada. La batalla continúa, oscura y sin expresión...; sin expresión, no, pues en la colina roja de la ciudad hay dos palacios, muertos ambos: la Alhambra y el Palacio de Carlos V, que sostienen el duelo a muerte que late en la conciencia del granadino de hoy» (Lorca 1994: 23). Este tropo de una batalla permanente en el seno de la psique española fundada en el conflicto entre moros y cristianos reaparecerá de muy diversas formas a lo largo de la literatura y la historiografía españolas del siglo XX, como, por ejemplo, en las obras de Américo Castro o del recientemente fallecido escritor Juan Goytisolo.

Lorca, observador sensible de su tiempo y su lugar, forjó una voz poética a través de una antropología histórica de su ciudad natal, Granada, una investigación que le llevó repetidamente fuera de los confines literarios y conceptuales de Europa. El mundo islámico que le atraía no era el del exuberante harén, ni el del noble moro, ni siquiera la utopía de inclusión y pertenencia representada por la noción de *convivencia*. Más bien, para descifrar el palimpsesto de Granada era necesario conocer las tradiciones islámicas que mucho antes habían dejado sus huellas indelebles en el paisaje urbano. Granada le habló a Lorca con una voz compuesta por múltiples hilos procedentes de todo el Mediterráneo, una voz que él trató de captar no a través de la imitación, sino mediante una elaboración creativa que hiciera justicia al pasado, presente y futuro del mundo vital que valoraba. Esta voz alcanzó su forma más pura,

no en el habla humana, sino en el grito inarticulado, casi animal, de angustia que discernió en el corazón del flamenco andaluz —una angustia que Lorca designó como *la pena negra*, «un dolor del que sólo se puede escapar utilizando un cuchillo para abrir una herida profunda en el costado izquierdo—... es un anhelo sin objeto, un pronunciado amor a la nada, con la certeza de que la muerte (la infinita preocupación de Andalucía) respira al otro lado de la puerta» (Lorca 1997, 343-44).

Dentro de la erudición lorquiana, la relación del poeta con la cultura árabe se ha descrito en gran medida como superficial y folclórica, prueba de la moda orientalista de la época, pero inesencial para el desarrollo de su propia voz poética. Una declaración temprana y autorizada de este juicio fue realizada por el destacado arabista español Emilio García Gómez, quien ignoró por completo las similitudes formales y estilísticas de la poesía de Lorca con los géneros poéticos árabe y árabe-andalusí, insistiendo, muy al contrario, en que la sublimidad de la obra del poeta subrayaba su *falta de puntos en común* con las tradiciones poéticas árabes: «en general y afortunadamente», señalaba, «los poemas de Lorca se apartan del verso árabe en cuanto no son esclavos de la gramática, sino que, por el contrario, la gramática es ella misma esclava» (García Gómez 1948, citado en Piras 1991: 174). Tales afirmaciones, habituales en la crítica lorquiana, aunque a menudo menos estridentes, han servido para autoctonizar a Lorca, para situar las semillas de su originalidad y creatividad dentro de la modernidad española y europea, como una voz poética que puede representar la experiencia histórica del pueblo español y su cultura europea; como un poeta moderno, cuya creatividad no se ve frenada por las materialidades de la lengua árabe o los legados de la historia araboislámica de España.

Del mismo modo, mientras que los lectores de Lorca han celebrado su elaboración poética del tema de la tristeza y el dolor andaluces, *la pena negra*, la conexión de esa condición experiencial con los musulmanes ibéricos y su desaparición— es ampliamente vista como una huida de la historia hacia la fantasía orientalista. Sin embargo, algo se pierde en esta visión. Tal y como yo lo veo, la sintonía de Lorca con la voz árabe en el grito de la cantaora flamenca adopta la forma, no de un mito, sino de una práctica poética que constituye uno de los encuentros literarios más productivos a través del Mediterráneo del siglo XX, uno que revela un espacio histórico y estético no fácilmente explorable dentro de los discursos normativos de identidad civilizacional que le rodeaban.

Conclusión

Lo que está claro es que, para muchos andaluces, la música (y el flamenco en particular) se convierte en un hilo que les une, por un lado, al pasado árabe medieval y, por otro, a través del estrecho, a Marruecos, el norte de África y más hacia el este. La compleja y a menudo indescifrable red de relaciones entre las músicas de estas épocas y lugares articula un territorio sonoro —un *fondo* sonoro— en el que

puede escucharse la historia largamente enterrada que une a Europa con Oriente Próximo. Desde el punto de vista del andalucismo, incluidos los escritores y poetas de los que he hablado aquí, la historiografía española dominante sobre al-Andalus rara vez ha hecho justicia a este pasado compartido. La mirada desapasionada de los historiadores, argumentarán, descansa sobre una base de violencia no reconocida: un esfuerzo implacable, en el que participan tanto las autoridades inquisitoriales como los historiadores modernos, por borrar el profundo entrelazamiento de España y Europa con Oriente Próximo, un proyecto que en el pasado se tradujo en la expulsión de judíos y musulmanes en los siglos XVI y XVII y que hoy se hace evidente en la construcción de campos rodeados de alambre electrificado para detener a los inmigrantes procedentes del otro lado del Mediterráneo. Este proyecto, continuamente modificado y ajustado a lo largo de sus 500 años de desarrollo, ha creado y aún sostiene las bases históricas, conceptuales, judiciales y administrativas de lo que hoy se denomina «Fortaleza Europa», un espacio siempre reimaginado y producido como zona de inmunidad frente a las sociedades que bordean la frontera sur de Europa.

Los retos políticos de esta postura excluyente hacia Oriente Medio y el islam son hoy cada vez más evidentes. Desde hace algunos años, la vida política europea ha girado, en gran medida, en torno a la cuestión de si los inmigrantes musulmanes deben tener cabida en las sociedades europeas y de qué manera. Muchos europeos ven hoy a los inmigrantes musulmanes como representantes de una civilización ajena, incompatible con los valores y libertades de la Europa moderna y una amenaza directa para ellos. Para los defensores de este punto de vista, Europa debe considerarse el producto de una trayectoria histórica única, cuyas virtudes morales y políticas surgieron de un suelo judeocristiano que el islam no comparte. Un comentario del sociólogo y filósofo alemán Jürgen Habermas ejemplifica esta postura:

El igualitarismo universalista, del que surgieron los ideales de libertad y vida colectiva solidaria, la conducta autónoma de la vida y la emancipación, la moral individual de la conciencia, los derechos humanos y la democracia, es el legado directo de la ética judaica de la justicia y de la ética cristiana del amor. Este legado, sustancialmente inalterado, ha sido objeto de continuas apropiaciones y reinterpretaciones críticas. A día de hoy, no existe ninguna alternativa. Y a la luz de los retos actuales de una constelación postnacional, seguimos recurriendo a la sustancia de esta constelación. Todo lo demás es palabrería posmoderna.

No es necesaria ninguna referencia directa a Europa para anclar una afirmación tan sorprendente, ya que los lectores de Habermas reconocerán que sólo existe una ubicación civilizacional cuya célebre herencia es universalmente reconocible en términos como derechos humanos, democracia, autonomía y moralidad individual.

Para los *andalucistas*, tales afirmaciones no suenan a verdad histórica, sino que más bien pretenden embotar los oídos y los ojos ante la herencia profundamente mediterránea de Europa. Para estos hombres y mujeres que viven en la periferia más meridional de Europa, la compleja sociología medieval que caracterizó la vida

mediterránea —con ecos musicales y existenciales en la actualidad— exige una postura ética y política frente a los llamamientos contemporáneos a endurecer las barreras entre un lado y otro del mar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1993). *Infancia e historia: Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*. Traducido por Liz Heron. Londres: Verso.
- Brian, C. (1997). *Hijo de Andalucía: Los paisajes líricos de Federico García Lorca*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Calderwood, Eric (2018). *Colonial Al-Andalus: Spain and the Invention of Modern Moroccan Culture*. Cambridge, Harvard University Press.
- Coullant-Valera, Enrique Iniesta (2001). «Al-Andalus en Blas Infante». *WebIslam*. 10 October 2001.
- Cruces Roldán, Cristina (2005). *El Flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Flesler, Daniela (2008). *The Return of the Moor*. West Lafayette: Purdue University Press.
- Gil Benumeya, Roldofo (1928). *Ni oriente, ni occidente: el universo visto desde el Albayzín*. Madrid: Comparía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Gil Benumeya, Roldofo (1929). *Mediodía: introducción a la historia andaluza*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- González Alcantud, José Antonio (1996). «El ensayo en el país de la poesía: Rodolfo Gil Benumeya y el andalucismo africanista». En *Ni Oriente, Ni Occidente. El universo visto desde el Albayzín*. Granada: Universidad de Granada.
- González Alcantud, José Antonio (2014). *El mito de al Ándalus: orígenes y actualidad de una idea cultural*. Córdoba, Almuzara.
- Handley, Sharon (1996). «Federico García Lorca and the 98 Generation: The “Andalucismo” Debate». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, n° 1/2 (1996): 41-58.
- Hirschkind, Charles (2020). *The Feeling of History: Islam, Romanticism, Andalusismo*. Chicago, University of Chicago Press.
- Infante, Blas (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo: (1929-1933)*. Sevilla, Junta de Andalucía Consejería de Cultura.
- Leblon, Bernard (2003). *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*. Hatfield, England: University of Hertfordshire Press.
- Lefranc, Bernard (2000). *El Cante Jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- Lorca, Federico García (1994). *Obras*, vol. 4, *Prosa, I*. Edited by Miguel García-Posada. Madrid, Akal.

-
- Lorca, Federico García (1997). *Obras completas. Vol. 3. Edited by Miguel García-Posada*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Martínez López, Emilio (1989). «Federico García Lorca, poeta granadino». Introduction to *Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*, by Federico García Lorca, 15-69. Edited by Enrique Martínez López. Granada, Miguel Sánchez.
- Piras, Pina Rosa (1991). «La ‘precoce’ cultura islámica di Federico García Lorca». In *Dai modernismi alle avanguardie*, edited by Carla Prestigiacomo and Maria Caterina Ruta, 173-80. Palermo, Flaccovio.
- Steingress, Gerhard (1993). *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
- Steingress, Gerhard (2002). «El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza». *Revista Andaluza de Ciencias Sociales* 1 (2002): 43-64.
- Thede, Nancy (2000). *Gitans et Flamenco: Les Rythmes de l'identité*. París, L'Hamattan.
- Vagni, Juan José (2016). «Escenarios periféricos y perspectivas que se reflejan: España, el mundo árabe y América Latina en la mirada de Rodolfo Gil Benumeya». En: *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos* 21 (diciembre 2016): 59-72.
- van Tongeren, Carlos (2025). *Rhythm and Heritage in Modern Flamenco Guitar*. Cambridge, Cambridge University Press.

NOTAS

1. Una útil discusión sobre la visita marroquí de Infante y el impacto que tuvo en su pensamiento puede encontrarse en González-Alcantud (2014, 88-90).
2. Véase Gil Benumeya (1928). Dos exploraciones particularmente útiles del pensamiento de Benumeya pueden encontrarse en Vagni, 2016; González-Alcantud, 1996.
3. Véase, por ejemplo, Thede, Nancy. 2000. *Gitans et Flamenco: Les Rythmes de l'identité*. París: L'Hamattan.
4. Bernard Leblon explora la variedad de tradiciones que influyeron en la formación del flamenco en su libro *Gypsies and Flamenco: The Emergence of the Art of Flamenco in Andalusia*. Hatfield, Inglaterra: University Of Hertfordshire Press, 2003.
5. El antropólogo Iván Perriáñez ha explorado cómo el flamenco sirve de conducto para los recuerdos sensoriales de la experiencia de opresión de los romaníes bajo la persecución católica. Véase Iván Perriáñez Bolano, COSMOSONORIDADES: CANTE-GITANO Y CANCIÓN GYU Epistemologías del sentir. Barcelona: Ediciones Akal, 2023. Al describir el concepto único

de Periañez de *epistemología del sentir situada*, Carlos van Tongeren escribe: «[Periañez] sugiere que el ritmo —o lo que él denomina «memoria rítmica»— tiene un valor tanto musical como cultural, ya que no solo da forma a las formas en que los intérpretes y los oyentes «habitan» los estados de ánimo asociados a un contenido musical específico, sino que también funciona como conducto de la memoria cultural, concretamente de los recuerdos de la represión sistémica de los romaníes desde el siglo XV» (van Tongeren 2025: 57).

6. Entre las obras biográficas importantes sobre Lorca figuran, Gibson, 2020; Morris, 1997, C. Brian, 1997. Sobre la relación de Lorca con el andalucismo, véase Handley, 1996; Piras, 1991.