

Lo flamenco como praxis decolonial: una introducción

Carlos van Tongeren y Pedro Ordóñez Eslava

1.

Abrimos un manual sobre *lo flamenco*¹ y vemos la imagen de un árbol. El Árbol del Flamenco. Un árbol compuesto por raíces, tronco y ramas; un conjunto de elementos que reflejan el desarrollo histórico y artístico de lo que se sigue considerando como el núcleo de todas las prácticas artísticas y vitales que son partes de lo flamenco: el cante. En la parte de abajo tenemos, pues, los cantes primitivos, las raíces históricas, generalmente asociadas con los orígenes de lo jondo. Desde ahí crece el tronco hasta ramificarse donde aparece una variedad de cantes básicos, los imprescindibles; y a partir de ahí, una serie aún más extensa y diversa de ramas más pequeñas que representan estilos ya muy variados, algunos de ellos considerados menores pero, aun así, emparentados. En todo caso, todos los estilos están conectados de una forma muy particular; para comprender de dónde salen las ramas y las hojas y cómo se relacionan entre ellas tenemos que dirigir la mirada siempre

Carlos van Tongeren es investigador Ramón y Cajal en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada y guitarrista flamenco. Anteriormente ha trabajado en la Universidad de Manchester (Reino Unido) y la Radboud University Nijmegen (Países Bajos). Es especialista en los estudios de la memoria en el mundo iberoamericano, y recientemente ha publicado *Rhythm and Heritage in Modern Flamenco Guitar* (Cambridge University Press, 2025). **Pedro Ordóñez Eslava** es Profesor Titular en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Granada, Director de la Cátedra de Flamenco de la Universidad de Granada, Director de la Colección Música en la Editorial Comares. Su actividad se centra en la relación entre música, poesía y artes plásticas experimentales, en el flamenco contemporáneo y la educación sonora. También es artista sonoro y guitarrista flamenco acompañante.

¹ En este texto, hemos elegido referirnos a “lo flamenco” con el artículo neutro, que tiene la ventaja de neutralizar la voz “flamenco” tanto cuando se usa como sustantivo como cuando es adjetivo. Ver Pedro Ordóñez Eslava, *Autorretrato compartido sobre fondo verdiblanco. Materiales de Musicología Radical* (Libargo, 2024), 72.

hacia abajo, donde están las raíces y el tronco. Sin estos últimos no tiene sentido el resto del árbol.

La metáfora del árbol es omnipresente en el pensamiento occidental y lleva siglos estructurando nuestra forma de entender y jerarquizar las relaciones históricas, familiares y morales. Como explica Scott B. Weingart, la importancia del símil se debe en buena parte a dos imágenes centrales del Antiguo Testamento: el Árbol de la Vida y el Árbol del Conocimiento. El árbol se ha convertido en una imagen particularmente importante para hablar de las genealogías, como ya lo indica el nombre del *árbol genealógico*, usado frecuentemente en el ámbito de la historia familiar. Sin embargo, la imagen del árbol solo articula un entendimiento limitado de las genealogías; pues como continúa Weingart, la división de una genealogía como un conjunto de relaciones singulares entre tronco y ramas lleva a jerarquías cuestionables.² Un ejemplo de este pensamiento jerarquizante se encuentra en la obra del escritor Domingo Manfredi Cano que produjo un árbol del cante jondo en su obra *Cante y baile flamencos* (1973)³ y desarrolló reflexiones detalladas sobre la genealogía en su ensayo *Geografía del cante jondo* (1988). En este último texto, Manfredi aprovecha la imagen del árbol genealógico para esquematizar las teorías sobre las relaciones de procedencia y descendencia de los cantes ya expuestas por varios otros escritores.⁴ Así, clasifica los cantes según diferentes oposiciones entre lo primitivo y lo nuevo o entre la jondura y la flamencura, aunque reconoce que cada una de estas dicotomías resulta discutible. De hecho, y quizás de forma más acentuada desde la década que va de 1963 —año de publicación de *Mundo y formas del cante flamenco*, del que hablaremos más adelante— y 1973, la historiografía de lo flamenco así como la de los textos que han intentado explicarlo se han situado en una extrema polarización que refuerza la existencia de posiciones conceptuales y estéticas aparentemente opuestas. En el caso de Manfredi, el factor que une todos los cantes más allá de las dicotomías anteriores es el hecho de que son, según él, *cantes de Andalucía*; una geografía entendida por el escritor como única, aficionada en su totalidad al cante y al baile, y solo marginalmente expuesta a las influencias de otros pueblos o continentes.⁵ Basándose en la obra del también falangista José María Pemán, Manfredi

² Scott B. Weingart, "From trees to webs: uprooting knowledge through visualization," pre-print (2013): 57, <https://www.scottbot.net/HIAL/wp-content/uploads/2013/08/WeingartUDC2013PrePrint.pdf>.

³ Aquí hay una reproducción: <https://www.flamencoviejo.com/arbol-del-cante-flamenco>.

⁴ Domingo Manfredi Cano, *Geografía del cante jondo* (Universidad de Cádiz, 1988), 87-97.

⁵ Manfredi Cano, *Geografía*, 19.

da cierto protagonismo a la idea de que el pueblo andaluz siempre ha mantenido su autonomía con respecto a los otros pueblos que también vivieron en el sur de la Península Ibérica. Citando a Pemán, a quien “no le gustan, en principio, las teorías, casi siempre gratuitas, de la descendencia africana de los fenómenos andaluces y levantinos,”⁶ Manfredi apunta que *heredar* es doblegarse a las influencias de otras culturas; cosa que Pemán no acepta considerar para la cultura andaluza pues “el hombre andaluz” es en su opinión “un furibundo independiente.”⁷ Por lo tanto, la discusión sobre la genealogía de Manfredi se ve atravesada por una visión colonialista de los procesos de transmisión, donde España es, por un lado, un generoso emisor (Manfredi define la colonización de América como un proceso de “civilización”⁸ del continente) y, por otro, un igual de generoso, digno y autónomo receptor a la hora de recibir influencias culturales y musicales.⁹

Quizá la genealogía más influyente del cante es la que expusieron Antonio Mairena y Ricardo Molina en su famoso *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), obra que sirvió de base para el detallado cuadro *Árbol del Cante Flamenco* de Enrique Asensi. Al contrario de otros árboles, como el de Manfredi u otros ejemplos recogidos en la página *Flamenco Viejo*,¹⁰ el de Asensi no solamente ofrece una visión del tronco y las ramas, sino que añade una minuciosa impresión del substrato donde se ubicarían, siempre según Mairena y Molina, las raíces históricas del cante. Es aquí donde se localizan las influencias musicales de distintas civilizaciones (entre ellas, la íbera, la musulmana y la tartesia) que habitaron en la Península Ibérica entre los siglos VIII y XV.¹¹ En el centro del tronco, asimismo, Asensi registra la llegada del pueblo Roma-gitano a la Península y destaca la importancia de una localización específica en la Baja Andalucía para la posterior cristalización del cante: Triana. La “intimidad del hogar gitano” se visualiza en un círculo cerrado un poco más arriba en el tronco, reflejo del caldo de cultivo que, según la teoría de Mairena y Molina, fue clave tanto para desarrollar el cante

⁶ Manfredi Cano, *Geografía*, 19.

⁷ Manfredi Cano, *Geografía*, 20.

⁸ Manfredi Cano, *Geografía*, 18.

⁹ Conviene recordar que Manfredi había sido un importante divulgador de escritos sobre África durante la dictadura franquista (1939-1975) y que fue llamado Comendador de la Orden de África por Luis Carrero Blanco. Asimismo, su novela *Tierra negra* (1957) reivindica la colonización material y espiritual de Guinea Ecuatorial. Ver Diana Arbaiza, “The Last Mission: Religion and Colonial Francoism in Spanish Representations of Africa,” *Revista canadiense de estudios hispánicos* 44, no. 2 (2020): 273, 285.

¹⁰ <https://www.flamencoviejo.com/arbol-del-cante-flamenco>.

¹¹ Antonio Mairena y Ricardo Molina, *Mundo y formas del cante flamenco* (Revista de Occidente, 1963), 27-30.

gitano como para protegerlo frente a las influencias de la folclorización. Visualmente, Asensi representa el hogar gitano como un microcosmos vivo y cerrado que divide el tronco del árbol en dos pero que también lo alimenta; es una especie de célula autónoma no fusionada con la estructura de la planta pero que, a la vez de mantenerse viva a sí misma, emite los nutrientes necesarios para sustentar al tronco, las ramas y las hojas.¹²

Hemos recogido estos dos ejemplos no solamente para exponer las limitaciones de la lógica jerarquizante que, según nos recordaba Weingart, suele vertebrar los árboles genealógicos en el pensamiento occidental; sino también para sembrar dudas sobre la propia forma en la que las genealogías y los árboles han sido pensadas para lo flamenco. En el influyente trabajo de Michel Foucault sobre la genealogía, la transmisión del conocimiento, las costumbres y los comportamientos a lo largo de los siglos no constituye un proceso lineal, sino uno que carece de un origen y final claros.¹³ Para Foucault, la genealogía es un método de análisis que cuestiona aquellas historiografías tradicionales que consideran la historia como un proceso acumulativo —las generaciones anteriores nos transmiten su conocimiento; nosotros lo conservamos y lo pasamos a la generación siguiente, y así en adelante. Según Foucault, cualquier evento histórico se conecta con muchos otros eventos contingentes, y ninguno de ellos forma parte de una cadena única.¹⁴

Del mismo modo, la medida en la que la imagen del árbol nos sirve para pensar en formas no jerarquizantes sobre la gestación y el desarrollo de las prácticas musicales depende mucho de cómo entendemos exactamente esta figura y las partes que lo componen. Como observa el bailarín e investigador Fernando López Rodríguez más adelante en este número, las raíces son una metáfora botánica que en el discurso flamenco aluden con frecuencia a cierta noción de “origen fantaseado.” Pedro Ordóñez Eslava sugiere, por otra parte, que este símil resulta interesante porque apunta a distintas formas de ser, crecer y estar; las raíces, por un lado, son múltiples, zigzaguean, pululan,

¹² Una reproducción y discusión más detallada del cuadro se encuentra en Alfredo Asensi Díaz, “Mundo y formas del cante flamenco, de Ricardo Molina y Antonio Mairena, semilla del cuadro *Árbol del Cante Flamenco*, de Enrique Asensi,” *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 101, no. 171 (2022): 195-214.

¹³ Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History,” en *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (Panteon, 1984).

¹⁴ Para una discusión más detallada de la teoría foucaultiana de la genealogía y su aplicación al flamenco, ver Carlos van Tongeren, “Genealogía y memoria en el cante de Enrique Morente,” en *Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente*, ed. Pedro Ordóñez Eslava (Universidad de Granada, 2022). Para una expansión del concepto de la genealogía más allá del antropocentrismo, ver Gabriel Ruiz-Larrea, “Genealogías críticas postnaturales,” en *Más allá de lo humano*, VV.AA. (Bartlebooth, 2018).

se bifurcan, se esconden; pero, por otro, son aquello con lo que nos identificamos, que nos permite situarnos en un territorio (que no parcela), en una tierra.¹⁵ Las raíces nos dan conciencia de entorno, una conciencia desde la que las prácticas musicales también cobran sentido como prácticas situadas y ancladas en un contexto, sin que ello les impida crecer en direcciones inesperadas y no previamente circunscritas —una idea a la que aluden también K. Meira Goldberg y Antoni Pizà en su volumen colectivo sobre las raíces embrolladas (*tangled roots*) de lo flamenco.¹⁶

Inspirándonos en la antropología y la ecocrítica, quizá podamos añadir aquí que las raíces y los árboles son, a su vez, parte de una compleja ecología donde interactúan con hongos, hifas y musgos. Los hongos están recibiendo cada vez más atención en reflexiones antropológicas, artísticas y filosóficas sobre las ecologías *multiespecie* no solo porque estén entre los seres vivos más grandes y complejos sobre la tierra, sino también porque nos ayudan a repensar cuestiones de (co)existencia en el planeta. Como escribe Robert Macfarlane en su ensayo “The Understory,” citando al biólogo Merlin Sheldrake, los hongos destrozan (“screw up”) nuestros modelos tradicionales de la herencia, la evolución y la descendencia puesto que no crecen en una sola dirección y ni siquiera se pueden considerar organismos independientes.¹⁷ Por lo tanto, los hongos “hacen cosas raras con el tiempo, porque no es fácil decir dónde un hongo termina o empieza, cuándo nace y cuándo muere.”¹⁸ La antropóloga Anna Tsing apunta en términos parecidos que nos hemos acostumbrado hasta tal punto a desanclar las plantas de sus hábitats naturales (desarraigándolas, reproduciéndolas a través del monocultivo y manipulando su crecimiento con la fertilización artificial) que tanto estas plantas desarraigadas como algunos seres humanos hemos perdido la capacidad de participar en los ricos mundos cosmopolitas que existen en el subsuelo.¹⁹

Volvamos a mirar ahora el Árbol del Flamenco. O dejémoslo de lado. Lo que importa es que recorramos no solamente la imagen arbórea tal y como está compuesta en trabajos anteriores sobre lo flamenco, sino que tratemos de imaginar todo aquello que en esta imagen se esconde o aquello que los humanos hemos despojado de la misma. Pensemos, de esta manera, en lo flamenco como un conjunto de prácticas que destaca por su creciente

¹⁵ Ordóñez Eslava, *Autorretrato*, 77-78.

¹⁶ K. Meira Goldberg y Antoni Pizà, eds., *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions* (Cambridge Scholars Publishing, 2022).

¹⁷ Robert Macfarlane, “The Understory,” *Emergence Magazine*, 26 de junio, 2019, <https://emergencemagazine.org/essay/the-understory/>.

¹⁸ Macfarlane, “The Understory” (nuestra traducción).

¹⁹ Anna Tsing, “Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom,” *Mānoa* 22, no. 2 (2010): 192.

visibilidad en todo el mundo; que se alimenta de tradiciones y prácticas artísticas y culturales aparentemente alejadas; pero que también, según Ordóñez Eslava, “se ubica en lo oscuro del hoy.”²⁰

2.

Lo flamenco hoy es un campo multidisciplinario que se extiende hacia una multitud de continentes, culturas e historias. Un número creciente de artistas e investigadorxs de lo flamenco, cuyo lugar de enunciación muchas veces no es (solo) Andalucía, está trabajando sobre la idea de que lo flamenco constituye, en palabras de K. Meira Goldberg y Antoni Pizà, un “complejo diaspórico”; en otros términos, que se trata de una práctica musical que, lejos de anclarse en una sola cultura o territorio, bebe principalmente del desplazamiento (forzado) de personas desde la época colonial.²¹ Aunque tradicionalmente no se haya visto así, hoy ya resultaría difícil pensar lo flamenco, sus melodías, ritmos, movimientos, y gestos con independencia de la esclavización de los pueblos africanos e indígenas por parte de los conquistadores europeos, o con independencia de las complejas formas de negociación, asimilación y resistencia que ese proceso conllevó en el ámbito de lo cultural y musical en Europa, África y las Américas.

Es por esto que la influencia de los ritmos, bailes y cantos afroamericanos en la configuración de las prácticas proto-flamencas está recibiendo cada vez más atención en ámbitos críticos y artísticos.²² También hay un número creciente de trabajos sobre otros procesos de colonización más recientes, y caracterizados como internos²³ ya que se desarrollan dentro de los confines del estado —por ejemplo, estudios que tematizan las violencias históricas y contemporáneas que han impactado (y siguen haciéndolo) en la

²⁰ Ordóñez Eslava, *Autorretrato*, 60. Sobre la relación entre la contemporaneidad y la oscuridad, ver también Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, trad. Ariel Pennisi (Fundación Paiz, 2008), <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

²¹ K. Meira Goldberg y Antoni Pizà, “Introduction: The Body Wonders, The Body Knows,” en *Celebrating Flamenco’s Tangled Roots: The Body Questions*, ed. K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (Cambridge Scholars Publishing, 2022): x (nuestra traducción).

²² Ver K. Meira Goldberg, *Sonidos negros. Sobre la negritud del flamenco*, trad. Kiko Mora (Libargo, 2022); Agnes Nasozi Kamya, “Interrogating the African Origins of Flamenco: An East African Perspective,” en *Celebrating Flamenco’s Tangled Roots: The Body Questions*, ed. K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (Cambridge Scholars Publishing, 2022); Faustino Núñez, *América en el flamenco* (Flamencópolis, 2021).

²³ Eve Tuck y K. Wayne Yang, “Decolonization is not a metaphor,” *Decolonization: Indigeneity, Education e³ Society* 1, no. 1 (2012): 4-5.

conversión de las diversas expresiones de lo flamenco en un “patrimonio” fácilmente reconocible y política y económicamente explotable.²⁴ Así pues, cuando “el flamenco” surgió en el siglo diecinueve como un corpus relativamente coherente de bailes y cantes, fue integrado rápidamente en proyectos nacionalistas diseñados para plantear alternativas locales y populares a la alta cultura europea.²⁵ Esta adopción de lo flamenco con fines propagandísticos y comerciales resurgió durante la dictadura franquista (1939-1975) donde lo flamenco (especialmente el baile) ganó gran visibilidad en espacios institucionales y turísticos. Refiriéndose a la así llamada cooptación de lo flamenco por parte del régimen franquista, el periodista Francisco Almazán acuñó el concepto del “nacional-flamenquismo,” un juego de palabras sobre el nombre oficial de la ideología del régimen (nacionalcatolicismo). Aunque Almazán lo propuso con algo de sorna, el término no ha dejado de ganar cierta importancia analítica para pensar cómo y por qué lo flamenco ha llegado a *asociarse* con una ideología autoritaria y nacionalista. Este proceso a veces se ha simplificado como si se tratara de un gesto unilateral de apropiación, pasándose por alto las complejas negociaciones o las sutiles resistencias de lxs artistxs implicadxs en la proyección ideológica de lo flamenco durante los 36 años que duró la dictadura. Además, lo que no se ha conceptualizado todavía es el peso del aparato franquista para apoyar precisamente esta nueva ideología genealógica que busca asentar lo flamenco en un territorio delimitado y con fronteras estáticas.

En el contexto de las sombras que arrojó la dictadura franquista sobre lo flamenco, tampoco hay que pasar por alto los procesos de migración en los que embarcaron multitud de artistas flamencas durante esta época; sus exilios y desplazamientos exteriores e interiores; la marginalización y el racismo vehemente sufridos por el pueblo gitano, ejemplificado por la “getoización” de las familias gitanas junto a grupos migrantes en los barrios marginales o “barrios-frontera”²⁶ que fueron surgiendo en distintas ciudades de

²⁴ Ver Cristina Cruces Roldán, “Flamenco Heritage and the Politics of Identity,” en *Music and the Making of Portugal and Spain*, ed. Matthew Machin-Autenrieth, Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Samuel Llano (University of Illinois Press, 2023); Iván Periañez-Bolaño, “Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel,” *Revista de Antropología Social* 28, no. 1 (2019): 71-93; José Luis Venegas, “Populism without the People: The Cultural Politics of the Junta de Andalucía,” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 21 (2017): 215-33.

²⁵ Lou Charnon-Deutsch, *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession* (Pennsylvania State University Press, 2004).

²⁶ Iván Periañez-Bolaño, *Cosmosonoridades: Cante-gitano y canción-gyu. Epistemologías del sentir* (Akal, 2023), 179-81.

la Península Ibérica desde los años sesenta.²⁷ Así pues, la represión de las personas, cuerpos y voces que estaban detrás de los espectáculos flamencos que se fueron popularizando durante la dictadura es otro episodio más en una historia mucho más larga de violencias que han constituido *lo oscuro* de lo flamenco tanto ayer como hoy.

3.

En este dossier nos proponemos abordar los ecos de estas violencias y resistencias en lo flamenco contemporáneo. Basándonos en un corpus creciente de trabajos académicos, artísticos y “artistas” sobre las relaciones entre lo flamenco y los legados transnacionales del colonialismo, e inspirándonos en el campo de los estudios, prácticas y activismos decoloniales, en este dossier hemos invitado a varias personas que se dedican a la investigación, la performance, el baile, la arquitectura y la antropología a explorar formas de descolonizar lo flamenco a través de las artes, la investigación y la pedagogía. Este dossier, a través de un conjunto de trabajos que buscan articular voces colectivas e interdisciplinarias, pretende responder críticamente a las políticas culturales reduccionistas que han convertido lo flamenco, en todas sus ricas vertientes, en un bloque monolítico anclado de forma singular en la identidad española o andaluza. Para ello, partimos de un entendimiento de lo flamenco como un repertorio plural de conocimientos, prácticas y memorias que se extiende hacia una multitud de geografías, que cruza constantemente todo tipo de fronteras culturales, territoriales y disciplinarias y que, por tanto, constituye un campo privilegiado para explorar las sinergias entre las artes, la investigación y el activismo.

El giro decolonial en las humanidades y otras disciplinas ha despertado todo tipo de críticas, sospechas y llamadas a un cese del (ab)uso demasiado libre y metafórico del término. En un incisivo artículo, Eve Tuck y K. Wayne Yang postulan que la descolonización “no es una metáfora”²⁸ y que las iniciativas que pretenden apropiarse el concepto deberían tener como objetivo principal el de facilitar tanto la devolución de los territorios colonizados

²⁷ Carlos van Tongeren, “Distinctive culture: framing flamenco artistry in *Polígono Sur: El arte de Las Tres Mil* by Dominique Abel,” *Journal of Spanish Cultural Studies* 18, no. 2 (2017): 169-89,

<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14636204.2017.1308633>; Carlos van Tongeren, “Francoism, urban displacement, and nostalgia in flamenco dance from Seville,” *Twentieth-Century Music* 21, no. 2 (2024): 209-37, <https://doi.org/10.1017/S1478572230000075>.

²⁸ Tuck y Yang, “Decolonization.”

como la reparación de las vidas de los pueblos originarios. Desde esta perspectiva, Tuck y Yang invitan a considerar el hecho de que incluso la reflexión académica sobre distintos tipos de injusticia social puede ser una forma de perpetuar los privilegios de los colonos y buscar la exoneración de sus responsabilidades históricas.²⁹ Para el caso que nos ocupa aquí, conviene igualmente señalar que, como nos recuerdan Iván Perrián Bolaño y Miguel Ángel Vargas, el pueblo gitano hoy sigue teniendo esperanzas de vida inferiores a la población no-gitana, y que sin el intento de nombrar y cambiar esa situación no vale realmente la pena hablar de flamenco.³⁰

Aunque no pretendemos poder realizar el objetivo de la reparación material a través de una publicación académica, realizamos este trabajo desde la creencia de que queda mucho por hacer para que lo flamenco se piense y repiense, se practique y se re-practique desde una variedad de lenguas, disciplinas y lugares de enunciación; y por lo tanto, esperamos que esta propuesta tenga algo positivo que aportar a una serie de reflexiones y luchas más amplias. Como apunta Marta Savigliano en su estudio sobre las dinámicas raciales y geopolíticas en el tango argentino, descolonizar es una operación no solo material sino también intelectual y simbólica, que consiste en cuestionar “los privilegios interpretativos de las vanguardias intelectuales sobre los ‘hacedores,’ sus discursos y confusas teorías sobre cómo llevar vidas aparentemente insignificantes en un mundo gobernado de manera sistemática por el poder y su irracionalidad.”³¹ Savigliano y otros nos invitan a pensar en la “ocupación” y “desocupación” en el sentido epistémico,³² sin pretender que esto sea lo único que hay que hacer para remediar la colonización material. Según Nelson Maldonado-Torres, el giro decolonial consiste en problematizar y tematizar la colonialidad en la era moderna desde una variedad de posiciones y mostrar escepticismo frente a los métodos y prácticas deshumanizantes.³³ Se trata, por tanto, de cambiar los horizontes epistémicos (eurocéntricos o regionales) desde donde se produce el conocimiento y de generar nuevos tipos de conocimiento más allá de las fronteras

²⁹ Tuck y Yang, “Decolonization,” 17-21.

³⁰ Conversaciones con los autores que tuvieron lugar el 21 y 22 de junio de 2023 en Factoría Cultural en Sevilla que sirvieron de base para la contribución de Perrián Bolaño a este dossier.

³¹ Marta Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (Westview Press, 1995), 13 (nuestra traducción).

³² Nelson Maldonado-Torres, “Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy and Critique —An Introduction,” *Transmodernity* 1, no. 2 (2011): 4, <https://escholarship.org/uc/item/59w8j02x>.

³³ Maldonado-Torres, “Thinking,” 2.

disciplinarias.³⁴ Esto también se traduce en nuevos formatos y registros de escritura y de practicar las artes para tratar de crear nuevas formas para relacionarnos con el mundo y *hacer mundo*, tal y como plantean Rolando Vázquez y Miriam Barrera Contreras en sus propuestas sobre la “aesthesis decolonial.”³⁵

Este dossier nace precisamente de un intento por articular nuevas formas de hacer trabajos de investigación artística y académica donde la paciencia con los tiempos de escritura y publicación, el intento de traducir y comunicar pese (o gracias) a la heterogeneidad radical entre voces, epistemologías y cosmovisiones sea primordial; donde nos tomamos “la molestia de prestar atención, de escuchar, suspendiendo la pretensión resolutive y explicativa”;³⁶ donde respetamos los diversos lugares de enunciación de las personas contribuyentes y la idea de que tales “lugares” pueden ser fluidos, cambiantes, polifónicos. De esta manera, y siguiendo con lo afirmado por Elena Casado y Amparo Lasén, hemos planteado investigaciones donde la relación entre autorxs y editorxs está marcada por la atención, el respeto, pero también por la incomodidad, y donde “quienes participan puedan objetar a lo que les proponemos, puedan reaccionar a la incomodidad que nuestro planteamiento pueda generarles, así como incomodarnos en nuestra propuesta, forzándonos a modificarla.”³⁷ En esta línea, a lo largo del proceso que ha llevado a la gestación de este dossier hemos tratado de tender puentes entre formas de pensar y de hacer lo flamenco a través de varios formatos, registros e idiomas, en una suerte de texto expandido, de dispositivo textual habitable y vivo, transmediático y experimental que intenta recoger la dimensión del acontecimiento que ha supuesto la elaboración de cada una de las aportaciones.

Para ello invitamos a las personas que han participado a reflexionar sobre tres asuntos interrelacionados donde lo flamenco puede revelarse como una praxis decolonial relevante, tanto en el ámbito de lo artístico como en lo intelectual: los cuerpos, los sentidos, y las memorias. Con respecto al primer tema, hemos querido interrogarnos por la forma en la que los cuerpos de lxs artistxs flamencxs pueden ser un lugar donde se negocian, *performan* y resisten los legados del colonialismo. ¿Qué papel tienen los cuerpos flamencos a

³⁴ Maldonado-Torres, “Thinking,” 10.

³⁵ Rolando Vázquez y Miriam Barrera Contreras, “Aesthesis decolonial y tiempos relacionales. Una entrevista a Rolando Vázquez,” *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 11, no. 18, <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>. Ver también la contribución de Iván Periañez Bolaño en este dossier.

³⁶ Elena Casado y Amparo Lasén citadas en Ordóñez Eslava, *Autorretrato*, 63.

³⁷ Elena Casado y Amparo Lasén citadas en Ordóñez Eslava, *Autorretrato*, 63.

la hora de interrogar y visibilizar los complejos linajes de diferentes culturas diaspóricas que se extienden hacia varios continentes? En la línea del trabajo desarrollado en otro lugar por Niurca E. Márquez,³⁸ ¿cómo interactúan los cuerpos flamencos con los regímenes sensoriales dominantes que llevan imprimiendo expectativas, deseos y restricciones sobre el cante, el baile y el toque desde más de un siglo? ¿Cómo pueden los cuerpos resistir esos legados a través de la ironía, el tumulto, el sinsentido³⁹ y otras tácticas?

Con respecto a los dominios sensoriales y su relación con la colonialidad, este dossier no solo pretende analizar una variedad de prácticas artísticas en sí, sino también desarrollar nuevas formas de escribir e investigar sobre ellas. Así pues, partimos en este número de los estudios decoloniales para interrogar críticamente la centralidad de la escritura en la investigación académica y dar una presencia más fuerte a otros aspectos sensoriales de lo flamenco. ¿Cómo podemos aprovechar los formatos multimedia —y queremos dar las gracias a esta revista por apostar por ellos— para explorar los tiempos y espacios localizados que otorgan a lo flamenco un sentido peculiar para distintas familias, comunidades y pueblos?⁴⁰ ¿Cómo pueden aquellos elementos de los lenguajes multidisciplinares de lo flamenco que no pueden ser circunscritos tan fácilmente por medios verbales o textuales ayudar a cuestionar las relaciones de poder colonial que siguen marcando la producción de gran parte del conocimiento académico?

En tercer lugar, y tomando inspiración de acercamientos decoloniales a los estudios de la memoria⁴¹ buscaremos entender lo flamenco como un repertorio no solo de prácticas artísticas sino también de memorias subalternizadas de distintos episodios de violencia sistémica dentro y fuera de la Península Ibérica. ¿Cómo pueden las perspectivas decoloniales ayudar a

³⁸ Niurca E. Márquez, "Dancing my Otherness/Multiplicity or *Sin Pedir Permiso, Me Agarro Aquí*," en *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions*, ed. K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (Cambridge Scholars Publishing, 2022).

³⁹ Goldberg y Pizà, "Introduction," x.

⁴⁰ Iván Periañez-Bolaño, "Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno-colonial desde los bordes," *Revista Andaluza de Antropología* 10 (2016): 29-53.

⁴¹ Rosa Cordillera A. Castillo, "The Past, Present, and Future Entangled: Memory-Work as Decolonial Praxis," en *Decolonial Enactments in Community Psychology*, ed. Shose Kessi, Shahnaaz Suffla y Mohamed Seedat (Springer, 2022); Jill Jarvis, *Decolonizing Memory: Algeria and the Politics of Testimony* (Duke University Press, 2021); Iván Periañez-Bolaño, "Huellas del Trauma Colonial Romani-Gitano en España (1499-1978): Narrativas de Recuperación y Reparación de un Pueblo con Historia(-s)," *Open Library of Humanities* 7, no. 1 (2021), <https://doi.org/10.16995/olh.619>; Catherine Walsh y Juan García Salazar, "Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana," *Cuadernos de Literatura* 18, no. 38 (2015): 79-98.

reinterpretar el archivo sonoro y visual de lo flamenco desde la perspectiva de la memoria? ¿Qué memorias, y las memorias de quiénes, deberían incluirse en ese archivo?

4.

Las contribuciones a este dossier se sirven de una variedad de formatos que van desde la investigación académica y la reflexión artística hasta el diálogo hablado y escrito. La primera contribución, de la arquitecta, investigadora y artista visual María García Ruiz, nace de una línea de trabajo más amplia de la autora en torno a la relación entre lo flamenco, la noción del territorio y los espacios arquitectónicos, como puede verse en sus proyectos *Máquinas de vivir: Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios* o en la exposición *Doblar/desdoblar. Arquitectura, flamenco y operaciones coloniales*.⁴² Para este dossier, García Ruiz ha contribuido una cápsula de vídeo subtitulada que es parte de un trabajo titulado *Rüsselsheim, 2016 (un ensayo para Oratorio)* en el que aborda la relación entre lo flamenco, el teatro independiente de los años setenta y los trabajadores migrantes españoles. En este trabajo, García Ruiz y un equipo de artistas revisitan la memoria de una residencia de obreros que fue parte de la industria automovilística de Alemania (en concreto, la fábrica de Opel con sede en la ciudad de Rüsselsheim) mediante una representación recontextualizada de la obra teatral *Oratorio* del Teatro Estudio Lebrijano. Inspirado originalmente por la tragedia griega *Antígona*, con la que un sinnúmero de compañías independientes recorrieron los escenarios durante los años sesenta y setenta, *Oratorio* está basada en conceptos de teatro ambulante y ha ido ampliándose hacia nuevas memorias y experiencias a partir de los encuentros de esta compañía con distintos públicos.⁴³ En la nueva representación de *Oratorio* creada y dirigida por García Ruiz, cobran particular importancia las relaciones entre los gestos corporales, el espacio de la fábrica, el trabajo, y la memoria. Así, tanto en la cápsula como en el ensayo que lo enmarca, García Ruiz reflexiona sobre la capacidad de la fábrica de crear “lugaridad”; o según la voz en off que nos acompaña en el

⁴² Pedro G. Romero y María García Ruiz, *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios* (Puente Editores, 2019); María García Ruiz, *Doblar/desdoblar. Arquitectura, flamenco y operaciones coloniales*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2016), <https://radio.museoreinasofia.es/flamenco>.

⁴³ Aparte del ensayo de García Ruiz en este número, ver también Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego* (Visor, 1999), 104-17; David Rodríguez-Solás, “La resignificación de los márgenes del teatro independiente: *Oratorio*, del Teatro Estudio Lebrijano,” *Romance Quarterly* 66, no. 1 (2019): 17-29.

vídeo, “la fábrica da lugar al lugar.” Así, este trabajo también nos habla sobre la importancia que pueden cobrar las prácticas flamencas en situaciones diaspóricas y alienantes, donde los trabajadores “están, pero no están.” En tales contextos, lo flamenco contribuye a la búsqueda de vínculos afectivos por parte de los trabajadores emigrados y sus familias; y también crea posibilidades para que los cuerpos obreros y migrantes resistan su “colonización,” en palabras de García Ruiz, por parte de las máquinas en los regímenes fordistas y posfordistas.

La contribución de las investigadoras y bailaoras K. Meira Goldberg y Yinka Esi Graves también se interroga sobre la conexión entre la descolonización de los cuerpos y los regímenes sensoriales; en particular, el de la visión, dada la importancia histórica de este dominio para prescribir ideas normativas sobre los cuerpos. Esta cuestión atraviesa varios trabajos anteriores de las autoras, como la performance *The Disappearing Act* de Yinka Esi Graves o el libro *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco* (traducido como *Sonidos negros. Sobre la negritud del flamenco*) de K. Meira Goldberg.⁴⁴ Partiendo de estos trabajos anteriores, ambas autoras participan en este número con una conversación grabada donde exploran el caso del bailaror Jacinto Padilla, conocido como El Negro Meri, que aparece en *Danse espagnole de La Feria Sevillanos*, la primera película con imágenes de una escena de baile flamenco grabada por los hermanos Lumière durante la Exposición Universal de París en 1900.⁴⁵ Este bailaror, como comentan las autoras, nunca “pudo ser” Jacinto Padilla ya que fue invisibilizado por su mote racializado, así como por los regímenes sensoriales dominantes que hasta hace muy poco han impedido a tantas personas ver que, en efecto, es Padilla, y no el bailaror sevillano José Otero, quien aparece en la película de los hermanos Lumière. Así, en la conversación ambas autoras expresan su asombro no solamente por ver a una persona negra bailar flamenco en la cápsula de los hermanos Lumière; sino también por el hecho de que ni siquiera ellas mismas se dieran cuenta inicialmente de ello. Goldberg y Graves pasan a comentar la urgencia, la fuerza, el carácter *farruco* de los movimientos de El Negro Meri y cómo este artista podría ayudarnos a trazar una genealogía alternativa de lo flamenco donde tenga plena cabida la negritud en su dimensión racial e ideológica. ¿A quién le pertenece la fuerza de este bailaror? ¿Cómo se transmite?

⁴⁴ K. Meira Goldberg, *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco* (Oxford University Press, 2019); Goldberg, *Sonidos negros*.

⁴⁵ Para más información sobre El Negro Meri, ver Kiko Mora, “¡Y dale con Otero!... Flamencos en la Exposición Universal de París de 1900,” <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/03/y-dale-con-otero-flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900/>; Goldberg, *Sonidos Negros*, 134-48.

¿Cómo puede Jacinto Padilla ser un ancestro para todxs lxs flamencxs? Lo flamenco emerge así como un proceso decolonial ya que bailarlo, acuerparlo, es una forma de interactuar con esas genealogías alternativas a pesar de que estas no tengan aún mucha presencia discursiva. El baile, tal y como Goldberg y Graves lo entienden, es una suerte de proceso emergente, y puede ser una praxis decolonial relevante ya que se actualiza y auto-cuestiona constantemente.

En su libro *Cosmosonoridades: cante-gitano y canción-gyu. Epistemologías del sentir*,⁴⁶ el antropólogo Iván Perriáñez Bolaño desarrolla un detallado marco teórico sobre el cante gitano (escrito en su prosa como “cante-gitano” para enfatizar las íntimas conexiones entre el cante y sus valores situados para el pueblo Roma-gitano), sus sentidos epistemológicos y sensoriales, sus relaciones con la memoria, con otros saberes del Sur global, y su capacidad de resistencia frente a las violencias coloniales que el pueblo gitano ha sufrido desde, al menos, el siglo XV. Para este número, invitamos a Perriáñez Bolaño a pensar con nosotrxs sobre la posibilidad de llevar algunos de los postulados de su libro a la práctica con la creación de un ensayo auditivo, al que para la ocasión hemos llamado “audiolibro,” y donde se retoman varias de las preocupaciones clave de su reflexión en torno a las *cosmosonoridades*. El resultado es un trabajo sonoro donde confluyen varias capas: en primer lugar, los fragmentos de una conversación desarrollada el 21 y 22 de junio de 2023 en las instalaciones de la Factoría Cultural en el Polígono Sur de Sevilla junto al artista, investigador y gestor cultural Miguel Ángel Vargas, los coordinadores de este número, y los miembros del equipo de gestión cultural Oficina Co2; además, en el trabajo confluyen fragmentos de algunos de los cantes más cercanos al paisaje sonoro personal de Perriáñez Bolaño, así como elementos de la composición “Cosmosonoridades” del tocaor Amador Garbarri. Este audiolibro se ve complementado por un artículo, escrito por Perriáñez Bolaño, que registra varias de estas cuestiones en un formato textual a través de un ejercicio “aesthético.” Así, las dos contribuciones de Perriáñez Bolaño se interrogan conjuntamente sobre las siguientes dos preguntas: ¿hasta qué punto es posible atenuar y brotar por entre las violencias coloniales que atraviesan los registros tradicionales de compresión, como los textos académicos y las grabaciones sonoras? Y ¿cómo pensar conjuntamente la noción de registro con la de la borradura, teniendo en cuenta que las dinámicas institucionales, económicas e ideológicas que influyen en la configuración del discurso académico bien posibilitan la comunicación de

⁴⁶ Perriáñez-Bolaño, *Cosmosonoridades*.

ciertos conocimientos (o un tipo de conocimiento) pero también invisibilizan a otros?

En el contexto de estas interrogantes, la prosa de Períáñez Bolaño busca fomentar un tipo de lectura pausada, rítmica, y también, podríamos añadir, una que se interroga sobre las jerarquías y dinámicas de poder internalizadas en diferentes ámbitos del lenguaje, como la gramática, la ortografía y la puntuación. Así, Períáñez Bolaño aboga sistemáticamente por la ampliación del significado de ciertos sustantivos (véase, por ejemplo, el adjetivo sustantivado “ontologías-culturales”), por la identificación de la voz “flamenco” con “colonialidad,” por la escritura de “cante-gitano” en vez de “cante gitano,” como ya señalábamos arriba; por el uso de ciertos prefijos desanclados de su raíz léxica (“re-conocer”) para enfatizar la necesidad de descolonizar la aparente naturalidad del lenguaje; y por el uso de cláusulas acumulativas donde están ausentes muchas veces las comas. De esta manera, la contribución de Períáñez Bolaño ahonda en el lenguaje escrito, busca señalar sus puntos de resistencia e interrogarse sobre su porqué. Nuestra traducción del texto al inglés es un intento de ampliar aquello que el autor llama la “traducción dirigida,” esto es, de negociar una multitud de registros inconmensurables a través de las convenciones de un lenguaje no vernáculo donde se mezclan y confunden las voces, así como el límite entre la representación y la autorrepresentación.

La cuarta y última contribución fue creada por lxs bailaorxs e investigadorxs Javiera de la Fuente y Fernando López Rodríguez, que dedican un ensayo escrito a cuatro manos a la obra *Envioletá* de Javiera de la Fuente, que fue estrenada en el Festival de Nîmes en 2023. *Envioletá* está basado en el diálogo de la bailaora chilena con la música de Violeta Parra quien, aparte de haber sido elevada a un símbolo de la identidad nacional en Chile, tuvo un interesante encuentro con el mundo del folclore andaluz. La trayectoria histórica que condicionó dicho encuentro fue el exilio republicano en Latinoamérica tras la Guerra Civil española, lo que llevó a la popularización de lo flamenco, la canción popular andaluza y otros aspectos del folclore español en distintas partes del continente. Durante una etapa de su vida, Parra interpretó muy exitosamente ese llamado “género español” bajo el nombre de Violeta de Mayo. Sin embargo, De la Fuente y López señalan distintos momentos en la trayectoria de Violeta Parra donde la cantora chilena reniega abruptamente de su relación con el folclore español: por un lado, debido al gran impacto que tuvo en ella ver en directo a la bailaora La Chunga, y por otro lado, por considerar que este repertorio estaba vinculado con el régimen dictatorial franquista. Dichos cambios de rumbo en la trayectoria de Violeta Parra llevan a lxs bailarxs a reflexionar sobre sus propias

trayectorias artísticas y sobre distintas formas de ver la tradición flamenca, de relacionarse con ella y con algunas de sus metáforas más recurrentes (las raíces, la recolección, la tierra).

Concretamente, estas reflexiones se estructuran en torno a dos cápsulas del estreno de *Envioletá* que han sido incluidas en esta publicación y donde De la Fuente trabaja sobre dos de los temas más influyentes de Parra: “La Zarzamora” y “El Gavilán.” Por un lado, “La Zarzamora” abre una reflexión sobre los trabajos de “recolección” llevados a cabo por Parra en el contexto del folklore rural chileno durante una etapa *posterior* a sus encuentros con lo flamenco. Frente a interpretaciones simplistas de esta actividad como un acto de “salvación” de materiales a riesgo de desaparecer, De la Fuente y López se detienen en las formas en que la relación con la tradición se articula siempre a través del cambio. Por otro lado, “El Gavilán” es una composición vanguardista de Parra que se ha llegado a conocer como una anti-cueca al situarse críticamente *frente* a la cueca, entendido como un componente clave del repertorio dancístico popular en Chile y otras partes de América Latina. “El Gavilán,” por lo tanto, plantea preguntas sobre distintas formas de relacionarse críticamente con la tradición y de repensar y ampliarla desde perspectivas queer y decoloniales.

En su conjunto, las contribuciones a este dossier amplían varias de las líneas de investigación que iniciamos con el proyecto de investigación “Flamenco after Franco: New Interdisciplinary Approaches to Performances of Memory in Post-Dictatorial Spain” que llevamos a cabo entre las universidades de Manchester y Granada entre 2021 y 2023, con una subvención del Arts and Humanities Research Council del Reino Unido. Esta subvención nos ha ayudado a plantear nuevas formas de pensar lo flamenco en relación con los debates y luchas contemporáneas en torno a memoria de la Guerra Civil española y la dictadura franquista, una cuestión con la que las contribuciones en este número se relacionan de diferentes maneras. En un sentido más amplio, gracias a esta subvención también hemos tenido oportunidad de experimentar y de interrogarnos sobre los formatos, registros y contextos académicos y artísticos en los que podemos comunicar(nos) sobre lo flamenco; de preguntarnos cómo capturar algo de su pulsión de resistencia, de su fuerza gestual, farruca, envioletá; o sobre las formas de nombrar cuestiones de representación y traducción que no tienen una solución aparente. *¿Cómo suena un guiso?*

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?” Traducido por Ariel Pen-
nisi. Fundación Paiz, 2008. <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.
- Arbaiza, Diana. “The Last Mission: Religion and Colonial Francoism in Span-
ish Representations of Africa.” *Revista canadiense de estudios hispánicos* 44,
no. 2 (2020): 271-96.
- Asensi Díaz, Alfredo. “Mundo y formas del cante flamenco, de Ricardo Molina y
Antonio Mairena, semilla del cuadro *Árbol del Cante Flamenco*, de Enrique
Asensi.” *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y No-
bles Artes* 101, no. 171 (2022): 195-214.
- Charnon-Deutsch, Lou. *The Spanish Gypsy: The History of a European Obsession*.
Pennsylvania State University Press, 2004.
- Cordillera A. Castillo, Rosa. “The Past, Present, and Future Entangled: Me-
mory-Work as Decolonial Praxis.” En *Decolonial Enactments in Community
Psychology*, editado por Shose Kessi, Shahnaaz Suffla y Mohamed Seedat.
Springer, 2022.
- Cornago Bernal, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al
juego*. Visor, 1999.
- Cruces Roldán, Cristina. “Flamenco Heritage and the Politics of Identity.” En
Music and the Making of Portugal and Spain, editado por Matthew Machin-
Autenrieth, Salwa El-Shawan Castelo-Branco y Samuel Llano. University
of Illinois Press, 2023.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, Genealogy, History.” En *The Foucault Reader*, ed.
Paul Rabinow. Panteon, 1984.
- García Ruiz, María. *Doblar/desdoblar. Arquitectura, flamenco y operaciones colonia-
les*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2016). [https://radio.mu-
seoreinasofia.es/flamenco](https://radio.museoreinasofia.es/flamenco).
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco*. Oxford Uni-
versity Press, 2019.
- Goldberg, K. Meira. *Sonidos negros. Sobre la negritud del flamenco*. Traducido por
Kiko Mora. Libargo, 2022.
- Goldberg, K. Meira, y Antoni Pizà, eds. *Celebrating Flamenco’s Tangled Roots:
The Body Questions*. Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- Goldberg, K. Meira y Antoni Pizà. “Introduction: The Body Wonders, The
Body Knows.” En *Celebrating Flamenco’s Tangled Roots: The Body Questions*,
editado por K. Meira Goldberg y Antoni Pizà. Cambridge Scholars Pub-
lishing, 2022.
- Jarvis, Jill. *Decolonizing Memory: Algeria e³ the Politics of Testimony*. Duke Uni-
versity Press, 2021.

- Kamya, Agnes Nasozi. "Interrogating the African Origins of Flamenco: An East African Perspective." En *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions*, editado por K. Meira Goldberg y Antoni Pizà. Cambridge Scholars Publishing, 2022.
- Maldonado-Torres, Nelson. "Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy and Critique — An Introduction." *Transmodernity* 1, no. 2 (2011): 1-15. <https://escholarship.org/uc/item/59w8j02x>.
- Marfarlane, Robert. "The Understory." *Emergence Magazine*, 26 de junio, 2019. <https://emergencemagazine.org/essay/the-understory/>.
- Márquez, Niurca E. "Dancing my Otherness/Multiplicity or *Sin Pedir Permiso, Me Agarro Aquí*." En *Celebrating Flamenco's Tangled Roots: The Body Questions*, editado por K. Meira Goldberg y Antoni Pizà (Cambridge Scholars Publishing, 2022).
- Mairena, Antonio y Ricardo Molina. *Mundo y formas del cante flamenco*. Revista de Occidente, 1963.
- Manfredi Cano, Domingo. *Geografía del cante jondo*. Universidad de Cádiz, 1988.
- Mora, Kiko. "¡Y dale con Otero!... Flamencos en la Exposición Universal de París de 1900," <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/03/y-dale-con-otero-flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900/>.
- Núñez, Faustino. *América en el flamenco*. Flamencópolis, 2021.
- Ordóñez Eslava, Pedro. *Autorretrato compartido sobre fondo verdiblanco. Materiales de Musicología Radical*. Libargo, 2024.
- Periáñez-Bolaño, Iván. "Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno-colonial desde los bordes." *Revista Andaluza de Antropología* 10 (2016): 29-53.
- Periáñez-Bolaño, Iván. "Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel." *Revista de Antropología Social* 28, no. 1 (2019): 71-93.
- Periáñez-Bolaño, Iván. "Huellas del Trauma Colonial Romaní-Gitano en España (1499-1978): Narrativas de Recuperación y Reparación de un Pueblo con Historia(-s)." *Open Library of Humanities* 7, no. 1 (2021). <https://doi.org/10.16995/olh.619>.
- Periáñez-Bolaño, Iván. *Cosmosonoriades: cante-gitano y canción-gyu. Epistemologías del sentir*. Akal, 2023.
- Rodríguez-Solás, David. "La resignificación de los márgenes del teatro independiente: Oratorio, del Teatro Estudio Lebrijano." *Romance Quarterly* 66, no. 1 (2019): 17-29.
- Romero, Pedro G. y María García Ruiz. *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*. Puente Editores, 2019.

- Ruiz-Larrea, Gabriel. "Geologías críticas postnaturales." En *Más allá de lo humano*, VV.AA. (Bartlebooth, 2018).
- Tsing, Anna. "Arts of Inclusion, or How to Love a Mushroom." *Mānoa* 22, no. 2 (2010): 191-203.
- Tuck, Eve y K. Wayne Yang. "Decolonization is not a metaphor." *Decolonization: Indigeneity, Education y Society* 1, no. 1 (2012): 1-40.
- Van Tongeren, Carlos. "Distinctive culture: framing flamenco artistry in *Polígono Sur: El arte de Las Tres Mil* by Dominique Abel." *Journal of Spanish Cultural Studies* 18, no. 2 (2017): 169-89. <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14636204.2017.1308633>.
- Van Tongeren, Carlos. "Genealogía y memoria en el canto de Enrique Morente." En *Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente*, editado por Pedro Ordóñez Eslava. Universidad de Granada, 2022.
- Van Tongeren, Carlos. "Francoism, urban displacement, and nostalgia in flamenco dance from Seville." *Twentieth-Century Music* 21, no. 2 (2024): 209-37. <https://doi.org/10.1017/S1478572223000075>.
- Venegas, José Luis. "Populism without the People: The Cultural Politics of the Junta de Andalucía." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 21 (2017): 215-33.
- Walsh, Catherine y Juan García Salazar. "Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana." *Cuadernos de Literatura* 18, no. 38 (2015): 79-98.
- Weingart, Scott B. "From trees to webs: uprooting knowledge through visualization." Pre-print (2013): 53-67. <https://www.scottbot.net/HIAL/wp-content/uploads/2013/08/WeingartUDC2013PrePrint.pdf>.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike International 4.0 License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>; or, (b) send a letter to Creative Commons, 171 2nd Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA