

## Un tablao para las imágenes. Una conversación entre Pedro G. Romero y Jota Gracián

Pedro G. Romero | Artista

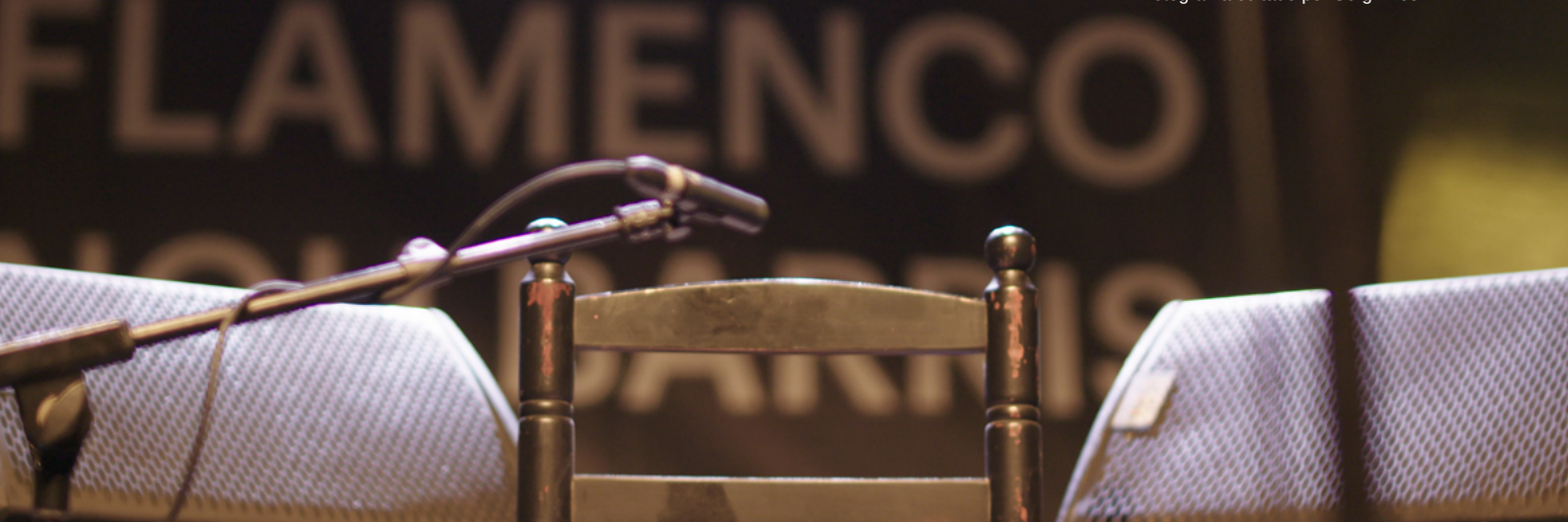
URL de la contribución <[www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5976](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5976)>

### RESUMEN

Ensayo dialogado, denso y sugerente, en el que Romero y Gracián abordan cine y flamenco como espacios y dispositivos culturales que producen comunidad. Exploran la “condición espacial del cine” como acto performativo y su paradoja: inmovilidad del espectador y alta participación afectiva. Cruzan esta inmanencia con el tablao flamenco y con la etimología y política del *coro/chôra*, donde el lugar crea comunidad o la comunidad crea el lugar. El texto transita por Debord, el *détournement* y la crítica del espectáculo; Vértov y el “cine-ojo” nómada; Deleuze y la territorialización; y Guattari y la desterritorialización. También por Sennett, Benjamin, Lyotard o Didi-Huberman, para pensar cómo ciertas arquitecturas (los cines “clásicos”, los tablaos) operan anacrónicamente, habitando varios tiempos a la vez. La conversación defiende una política de los espacios donde lo simbólico y lo económico se desencajan, y donde el cine puede volver a ser refugio y motor de discusión pública, no solo mercancía o museo. También se interroga la patrimonialización desde una propuesta “matrimonial” –alianzas entre prácticas y públicos– y se reivindica el uso frente al fetichismo institucional.

### Palabras clave

Cine | Comunidad | Espacio/Lugar | Espectáculo | Flamenco | Patrimonialización | Patrimonio cultural | Performatividad | Situacionismo | Territorialización |



## A Tablao for Images: A Conversation between Pedro G. Romero and Jota Gracián

### ABSTRACT

This dense and suggestive dialogic essay sees Romero and Gracián explore cinema and flamenco as cultural spaces and devices that generate community. They examine the “spatial condition of cinema” as a performative act and its paradox: the spectator’s immobility alongside intense affective participation. This immanence intersects with the flamenco tablao and the etymology and politics of the chorus/chôra, where place creates community or community creates place. The text traverses Debord, détournement, and the critique of spectacle; Vertov and the nomadic “cine-eye”; Deleuze and territorialization; and Guattari and deterritorialization. It also engages Sennett, Benjamin, Lyotard, and Didi-Huberman to consider how certain architectures (classical cinemas, tablaos) operate anachronically, inhabiting multiple temporalities simultaneously. The conversation advocates a politics of space that disarticulates the symbolic from the economic, repositioning cinema as refuge and catalyst for public debate rather than mere commodity or museum. It further questions patrimonialization through a “matrimonial” proposal-alliances between practices and publics-prioritizing use over institutional fetishism.

### Key words

Cinema | Community | Space/Place | Spectacle | Flamenco | Patrimonialization | Cultural Heritage | Performativity | Situationism | Territorialization |

**Cómo citar:** Romero, P.G. (2026) Un tablao para las imágenes. Una conversación entre Pedro G. Romero y Jota Gracián. *revista PH*, n.º 117, pp. 58-76. Disponible en: [www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5976](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/5976) DOI 10.33349/2026.117.5976

**Enviado:** 04/08/2025 | **Aceptado:** 02/09/2025 | **Publicado:** 10/02/2026

**Pedro G. Romero:**

[...] no es habitual, pero sí, la historia de los espacios es, también, la historia de su producción material. Por alguna razón cuando pensamos en los tablaos de flamenco o en su antecedente, los cafés cantantes, pensamos hacia muy atrás: historia, tradición, folclore. Sin embargo, el cine, el sacrosanto espacio del cine mira desde la historia hacia adelante. Aunque ya representa un espacio nostálgico, con todo el valor de resistencia que puede tener politizar la nostalgia, pensamos los cines como un momento de avance, de modernidad. Y, fíjate, gracias a su espíritu *anacronista*, esa capacidad de habitar varios tiempos a la vez, los tablaos de flamenco llevan mejor la actualidad mientras el cine se zambulle en ideas de finalidad, de luto, de muerte. Pienso en el último filme de Víctor Erice, *Cerrar los ojos* (Erice 2023), por ejemplo, una suerte de monólogo interior, que parecía casi realizado con inteligencia artificial (IA) aunque quiere recuperar toda la artesanía del hacer cinematográfico. A mí me gustó bastante y eso que lo vi en un lugar totalmente inadecuado, en un avión camino de Sidney, eso sí, con muchas horas por delante. El único momento de vida, de resistencia en ese filme, aparece cuando brota el flamenco en aquel *camping* almeriense donde se refugian los últimos mohicanos...

**Jota Gracián:**

Claro, porque tú mantienes que tu interés por hacer cine estos últimos años tiene que ver, en realidad, con una manera particular de hacer flamenco que estás ensayando, digámoslo así. Lo que buscas, en cierto sentido, está relacionado con eso que dices, ¿verdad?, la potencia *anacronista* de vivir en varios tiempos a la vez. Sumar el espacio del cine al espacio del flamenco tiene ahí su sentido. En realidad el espacio del cine ofrece un momento mucho más reconocible, históricamente, con la producción material del flamenco. Cine y flamenco coinciden en el encabalgamiento de los siglos XIX y XX como espacios de una producción cultural nueva, que se alumbró desde nuevos públicos, artes populares que tardarán un tiempo en entenderse como artes mayores; es más, tú pareces reivindicar todo el tiempo la cualidad de arte menor –desterritorializar y, a la vez, hablar en nombre de la comunidad– de la que hablaban Deleuze y Guattari (1978). Aunque coinciden históricamente –ahí está Carmencita protagonizando la segunda prueba de Edison en Black Maria o a Concha Piquer cantando seguidillas en el primer cine sonoro, antes incluso que el famoso *Cantor de jazz* de Al Johnson– y son producción material de un mismo tiempo y casi unas mismas condiciones sociales: el flamenco parece que nos mira desde mucho más atrás, desde una especie de pasado mitológico, desde la tradición y las historias de formas culturales perdidas y, mientras, el cine parece que se dirige hacia adelante, hacia la audiovisualización, el espectáculo global, las plataformas, las redes, el capitalismo cognitivo. Cuando lo has presentado en museos, por ejemplo, ¿buscas siempre el espacio nostálgico del cine –sala oscura, butacas, terciopelo rojo, escenario a la italiana, etc.– para que se encuentre con el flamenco?

**P.G.R.:**

Sí, en realidad eso me interesa sobremanera. La condición espacial del cine. El cine es un acto performativo, también para el público, para el espectador. No voy a contar ahora las azarosas circunstancias que me han llevado a esto de hacer películas, pero en la experiencia, el encontrarme con un nuevo público, el del cine, o con el mismo público del arte pero en su condición público de cine, ha sido una fuente continua de goce. No solo por la concentración, dos horas atendiendo a un único estímulo, también por la falta de complejos, la visión directa. El espacio del arte, del museo, es todavía un espacio de autoridad. La gente se siente cohibida ante la experiencia del arte contemporáneo, todo le resulta críptico pero no ya tanto por la propia naturaleza de lo que allí se enseña sino por el dispositivo mismo. Sin embargo, por muchas razones, el público de cine, en los festivales de cine, por ejemplo, mantiene conversaciones en torno a la película desde muchos niveles de visionado, desde muchas jerarquías de experiencia, sin demasiados complejos. Es curioso que, en el flamenco, ese principio de autoridad –sigue siendo un misterio qué significa “saber de flamenco”– está también presente. Es verdad, el flamenco es hijo de la afición y entre la afición el debate es muy vivo. Sin embargo el cinéfilo, el público del cine, protagonista también de muchas de las cualidades de esa industria cultural, es mucho más numeroso, las razones son muchas, en fin. A lo que voy es que esa espacialidad, la del cine, remite a ese tipo de conversación con el público, de interés, de participación. Resulta una contradicción. Richard Sennet lo apunta bien en *El intérprete* (Sennet 2024). El público del cine, el que se mantiene inmóvil ante el espectáculo del cine, es mucho más participativo, es mucho más *parte*, que el público, por ejemplo, de una *performance* callejera, que se siente mucho más violentado e interrogado por una manifestación que, en muchos sentidos, no entiende o no le apela. A mí esa paradoja me interesa sobremanera. No digo que tenga que elegir, sino ese discurrir entre unas cosas y otras. Hacer flamenco mediante el cine tiene que ver con todo ese proceso de corrimiento del sentido. Entender que el sentido de lo que se hace siempre es transitivo.

**J.G.:**

Tú mismo has apuntado otras veces esa disyuntiva sobre el coro, sobre el origen etimológico griego de la palabra *choro* y su significado. Hay una pequeña duda, una pequeña disensión entre los expertos que a ti te parece fundamental hasta el punto de que ella marca absolutamente lo que llamamos política, es decir, vida en común. *Coro* está asociado al lugar. Todavía en el castellano del siglo XVII una coreografía es una geografía, la descripción de un territorio con sus montañas, sus bosques y sus ríos. Entonces surge la palabra *coro* para marcar un lugar donde la gente, el común, se reúne a cantar y a bailar. Pero por su uso primero en este sentido, los filólogos no se ponen de acuerdo sobre si *coro* es una designación especial, sagrada incluso, de ese lugar donde cantamos y bailamos juntos, lo que



Raúl Cantizano durante el rodaje de *Nueve Sevillas* (2020). En el espejo reflejado, entre otros, Pedro G. Romero | foto Susana Corcuera



Pepe Habichuela en el concierto en el Tempio de Bramante (Roma) para la película *De caballos y guitarras* (2024) | foto Isaki Lacuesta



Emilio Caracafé y Patricia Caballero, en *El sol cuando es de noche*, la noche flamenca en Macba | foto Pedro G. Romero

después se marcará en el templo y, en su consecuencia, el teatro moderno. O si bien, *coro* es una marca en el espacio producida por aquellos que cantan y bailan juntos. Es decir, que allí donde se canta y se baila en común se produciría un coro. Es decir, si lo predominante es la marca de un espacio que reúne a la comunidad o bien, allí donde se crea comunidad, donde la gente canta y baila juntos se crea un espacio singular, sea donde sea. En muchos sentidos estamos hablando de esa diatriba de Didi-Huberman contra Heidegger sobre el significado de una tierra y cómo al esencialismo territorial del alemán, Didi el “marrano” opone un suelo batido violentamente por los pies del bailar flamenco (Didi-Huberman 2008), un suelo que parece que se mueve y que puede llevar esa comunidad de los que cantan y bailan juntos a cualquier parte. En algún lugar has hablado también de la inercia del espacio del cine, en sus primeros años un espectáculo de feria itinerante que iba de ciudad en ciudad exponiendo la maravilla cinética de sus imágenes. Ese moverse continuamente –en España, muchas veces, ese espectáculo se producía en los mismos cafés donde se producía el flamenco, pienso en tu descripción del *Kursaal* sevillano en el que una misma tarde se proyectaban por primera vez los *filmes* de Chaplin y el estreno de un nuevo tango, un tiento del cantaor jerezano Manuel Torre– parece quedar atrapado en las salas de cine clásicas que fijan y, literalmente, almacenan toda esa cantidad de movimiento, toda esa inercia. El espacio del cine es una suerte de caja mágica que contiene todo ese movimiento, toda esa capacidad de moverse que la comunidad ha perdido.

#### **P.G.R.:**

Aunque hay que decir, sí, que todavía se alberga en mí la duda, no tan fácilmente resuelta, es más, yo pienso que su falta de resolución es lo importante pero, vaya, la duda digo sobre si *coro* marca el lugar que condiciona nuestro bailar y cantar juntos o si bailar y cantar juntos produce ese lugar especial. No me resulta tan fácil. Hay una mudez, una inmovilidad verdaderamente asombrosa cuando uno visita esos lugares, esas cumbres de la colina que una vez se llamaron *chora* y que coronaban templos, anfiteatros y asambleas. No me resulta tan fácil tomar una decisión al respecto. Por supuesto que mi simpatía está por ponerme de parte del *coro* como la marca del lugar donde bailamos y cantamos juntos allí donde estemos, la marca de la diáspora, de la romería, del exilio. Pero después, cuando veo donde se producen esas comunidades, la importancia del lugar para que efectivamente se baile y se cante juntos, la importancia para los mismos bailaores y cantaores, para que la comunidad estalle en un baile y cante común, en fin, hay algo que no permite tomar una decisión fácil y unánime por ese nomadismo. Además, el nomadismo, esa vida transitiva, es, a menudo, ritual, repetitiva, una y otra vez repite su recorrido por el mismo territorio marcado precisamente por el “lugar”. Todavía podemos contemplarlo en las vidas de mercheros, moinan-tes, *travellers*, quincalleros, gitanos y otras comunidades itinerantes. Por otro lado, la potencia del exilio, de la diáspora, su fuerza, tiene que ver, y eso lo

dicen al unísono aunque de distinta manera tanto María Zambrano como José Bergamín (Zambrano 1961; Bergamín 1940), con que exista un lugar original del que has sido expulsado, del que estás en fuga permanente. Así que el *choro* resulta que no es tan fácil de definir. De hecho eso que señalas con respecto al cine, al cine no ya como cinematógrafo sino como espacio singular, como punto de reunión en el que vamos a ver fantasmagorías en las que bailamos y cantamos juntos, tiene algo que te instala en esa paradoja irresoluble entre las dos etimologías, digámoslo así, de *choro*. Hay unas fotografías maravillosas de Lorenzo Armendáriz (2018) , un gitano mexicano que documentó los últimos cines itinerantes que su familia aún llevaba en los años 80 y 90 del siglo XX por determinadas regiones de México. Esa suma de movimiento nómada y cinetismo cinematográfico se resuelve en un mundo de sombras y fantasmas que se convocan cada temporada, de una manera ritual, en carpas de circo que se instalan como ferias, aquí y allí, y que marcan calendarios festivos y laborales, estaciones del año, ritos de paso. En fin, son unas imágenes que, literalmente, contienen maravillas. Pues bien, el cine, el cine como lugar nostálgico –en cada una de nuestras ciudades queda aún ese “cine” que define espacialmente las experiencia del ver imágenes en movimiento– contiene, o más bien multiplica, esa paradoja del *coro*, de qué es lo que significa realmente un *coro*.

**J.G.:**

El director de cine y traductor Joaquín Jordá (2023), en la introducción a los textos de Dziga Vértov, que seguramente hizo de una edición francesa, afirma que el seudónimo del inventor del cine-ojo (Kinoki) no significa sola-



Proyección de *Lo que va por debajo* (Pedro G. Romero 2024) en la exposición *Una ciudad desconocida bajo la niebla, Nuevas visiones de la Barcelona de los barrios en Macba* (Barcelona) | foto Miquel Coll

mente ojo de peonza u ojo en movimiento, sino que, en ucranio, significa también ojo de gitano, en el sentido popular de ojo nómada u ojo que da vueltas. A la vez que no has conseguido cerciorarte de que la interpretación de Jordá sea correcta, el propio Vértov dice que su Dziga viene de la onomatopeya ziga-ziga que sonaba al dar vueltas a la manivela de las antiguas cámaras cinematográficas, pues eso, que a la vez que no has conseguido librarte de esa duda sobre si Jordá, como tantas otras maravillas, simplemente se inventa esa asociación, a la vez que eres consciente de ese posible defecto de forma, no has dejado de marcar la importancia de esa, digámoslo así, falsa etimología sobre el seudónimo Dziga Vértov para darle nuevas dimensiones a tus películas. Así, en las últimas, tanto en la celebrada *Lo que va por debajo* (Romero 2024) como en *Caracafé en Kazajistán* (Romero 2025) aparecen particulares versiones de este cine-ojo tan particular.

#### **P.G.R.:**

Bueno, sí, a mí el cine de Jordá me parece un tesoro. Realmente, sí, hay maneras de hacer las películas de otra manera. Además, el montador con el que trabajó desde el principio, Sergi Dies, fue el montador de los últimos *filmes* de Jordá. ¡Gua! pero es que ese momento, con Vértov, Kuleshov y Tissé, el que después sería cámara de Eisenstein, grabando y editando, montando casi en directo, todos los primeros cine noticias de la revolución rusa. Después Stalin paró todo aquello y el noticiario se convirtió en mera propaganda orwelliana pero, en aquel momento, la sintaxis de la imagen estallaba por los aires. La revolución había que contarla de otro modo. A menudo se ha dado poca importancia a otra labor del trío, la producción de



Emilio Caracafé en las praderas de Kazajistán durante el rodaje de *Caracafé en Kazajistán* (Pedro G. Romero, 2024) | foto Susana Corcuera, 2021

una red de espacios en los que películas debían proyectarse, teatros pero también carpas de circo itinerantes. Los protagonistas del cine-ojo estaban en contra de establecer lugares fijos para la proyección de películas. La propia dinámica del cine debía ser itinerante en sus proyecciones. Siempre un lugar nuevo para un cine nuevo. El partido, el todopoderoso partido comunista impulsaba, sin embargo, los cines del pueblo como los lugares donde después tendría lugar el adoctrinamiento y, a la postre, la falsificación de la realidad. No otra cosa tendría lugar en el cine americano que absorbió como nadie esa experimentación tan libre del cine-ojo y que no es otra cosa que la base de tantas películas del cine de acción, del cine sobre nada, pero una nada violenta que choca una y otra vez contra sí misma. Todo los grandes *blockbuster*, todo el *mainstream* de los grandes éxitos cinematográficos, sea de Hollywood o de Bollywood, se alimenta de esos mismos principios. Dziga Vértov, por ejemplo, dio nombre al cine político colectivo que nació de las revueltas del 68, desde Vardá o Godard hasta Chris Markett. Los situacionistas eran muy conscientes de esa potencia. Los FEKS, el cine de atracciones soviético, iluminaban las concepciones del espacio de Debord y Constant, la Nova Babilonii, la Nueva Babilonia, New Babylon. Entonces, Debord, por ejemplo, acabada la resaca sesentayochista, convence a Leibovici para que le compre un cine en París que, una y otra vez, solo ponga sus películas, desde *La sociedad del espectáculo* hasta *In girum ignum...* ¿Qué había pasado ahí? En sus *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (Debord 2000, 1999) las reflexiones de Debord, que en otros lugares podrían parecer simples comentarios formales –la historia del montaje desde el cine americano al soviético y su retorno a Hollywood por la vía del cine de acción, incluso del western– toma una forma política al situar en el origen mismo de nuestras organizaciones políticas lo que él llama espectáculo integrado –el mundo comunista soviético– y espectáculo difuso –el sistema capitalista financiero americano–, al fin y al cabo dos maneras de un mismo dominio espectacular que se basaba en la reducción de las imágenes a capital acumulado, a plusvalía, a moneda corriente. Entonces, en los años 80, cae el muro de Berlín y el espectáculo difuso e integrado empiezan a unir sus fuerzas. No es otra cosa que lo que tenemos ahora, sea el modelo chino o el modelo trumpista, en esa deriva terrible estamos instalados. Ya digo, entonces, Debord, ante la paradoja de una capital-imagen en movimiento permanente por todo el mundo –y aún no había estallado la audiovisualización, las redes sociales, las plataformas televisivas, etc.– decide establecer un espacio de contención, un pequeño cine de París donde solo se proyectan sus películas. Los alardes de montaje, los noticieros filosóficos, la pornografía sentimental afectiva de sus *filmes*, “la conversión de las imágenes no ya en capital sino en calderilla, en monedas de esas que llevas siempre en los bolsillo, que son sus películas” como dice su amigo Bessompierre (Bessompierre 2020). Había algo importante en ese gesto, pienso ahora, y lo pienso cada vez que voy a uno de esos cines-reliquia. Antes hablabas de mi empeño en “poner butacas de terciopelo rojo” para ver mis películas en

museos y sitios así. Creo que hay algo de eso. Algo que se enfrenta al capitalismo no con su negación absoluta –Marx, al fin y al cabo no es otra cosa que Adam Smith por otros medios– ni, desde luego, con su aceptación sin más. Algo que tiene que ver a con las monedillas sueltas que llevamos en los bolsillos, sea como fetiches o como calderilla suelta para practicar la caridad, algo como esas pelotas, esas púas, esas perras gordas y perras chicas se enfrentan a los kilos, a los bitcoins, a los flujos financieros que expresan hoy al gran capital.

**J.G.:**

De hecho, en otras ocasiones, has apuntado a que el problema no está tanto en el análisis de la economía, cuyos mecanismos entiende perfectamente la niña desde que jugando aprende a intercambiar estampitas sino en la pérdida de mecanismos en la comunidad –en el coro si se quiere– para que esa Economía, que podríamos escribir así, con mayúsculas, se imponga a cualquier otra consideración en la vida. Al fin y al cabo, los mecanismos del comercio, sea en el ámbito Mediterráneo o en el Mar de la China, por poner dos ámbitos de su muy especial desarrollo, tienen que ver con el propio lenguaje. Es, en última instancia, lo que Lyotard alcanza a explicar en *Economía libidinal* (Lyotard 1992). Hay una relación íntima entre la configuración que el lenguaje da a nuestra psique y las lógicas de perversión del mismo con lo que pasa en el intercambio de mercancías. El poder, el capitalismo malthusiano de que el más fuerte sobrevive, todas esas imposiciones que se saltan los mecanismos que la sociedad, más exactamente la comunidad, el coro, se dieron a sí mismas para que sobrevivieran, también, los más débiles, por decirlo casi en términos de películas de acción. Los cines, el espacio de barraca que son los cines, pasan de ser la vanguardia de la colonización de nuestras vidas por las lógicas perversas del capital, muy parecido a las franquicias de los *burger* o las tiendas de fundas de móviles o a los escaparates de las tiendas de lujo que hacen su función casi sin tener que intercambiar, sin tener que vender ninguna mercancía, simplemente en su mera exposición, pasan de tener esa función *kitsch*, podríamos decirlo así, una función canallesca, seductora y pornográfica a la vez, a ser un lugar de resistencia, un lugar de memoria, un lugar en el que se imponen otras condiciones de vida, de circulación de los afectos, de estar en comunidad a la mera lógica especulativa del capital, del lenguaje entendido solamente bajo la eficacia de la comunicación. En esos cines, entendidos así como arquitecturas, como refugios psíquicos podríamos decir, en esos espacios se produce entonces la paradoja que señaló Benjamín con respecto al *flaneur*, que es, a la vez un desconocido que se siente mirado, observado, puesto en su escondite a los ojos de todos. Y es que es en esa fuerza psíquica que el paseante de Baudelaire (Benjamin 2012) encuentra las fuerzas para seguir viviendo en la ciudad. En su inmovilidad estos espacios, los cines, son también una caja de movimiento en un sentido muy literal, en un sentido cinético. Ahora –porque a menudo, en un mundo siempre transitivo, con el paso del tiempo

Emilio Caracafé sentado en el vagón "Stalin", gulag para mujeres de Karandanga, Kazajistán. *Caracafé en Kazajistán* (Pedro G. Romero, 2024) | foto Joaquín Aneri



las funciones alteran con frecuencia su significado político— los cines son, a la vez, un espacio de territorialización y desterritorialización a la vez, como describen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari 1994). En ese sentido hay un funcionamiento que, según te he leído, te obsesiona en la relación del flamenco con la música, con el sonido. En ese desterritorializar y territorializar a la vez. Y ese efecto, digámoslo así, lo tienen ahora los viejos cines. Pensemos en las diferencias entre un kiosco de chucherías y un banco, una nueva oficina de esas que tiene una pareja de amantes guapos y felices protagonizando su fachada. En los dos espacios se produce un funcionamiento similar, pero tendremos que convenir que no son lo mismo. En el kiosco no siempre el kiosquero abusó del efecto de los cromos sobre los niños para robarles toda la calderilla que llevan encima; en el banco de la pareja feliz, la realidad de la mercancía se impondrá sobre cualquier otra condición de la vida; de hecho, esos dos guapos son ya pura mercancía. Peter Szendy (2009) lo ha explicado muy bien en el funcionamiento de la música en la película de Fritz Lang, *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). M, nos advierte Szendy, inicial de Música y de Mercancía —en alemán, Musik y Wald, mercancía, es decir una M invertida—. Las familias, intranquilas, no quieren que los niños interpreten en sus juegos la canción del hombre del saco, el mismo éxito de Peer Grymm de Grieg que silba el asesino protagonista del filme. Una madre le comenta a otra que no puede soportar que canten esa canción y la otra madre le responde, “mientras continúen cantando al menos sabemos que las niñas siguen ahí”. Ese efecto desterritorializa y territorializa a la vez.

#### **P.G.R.:**

Te entiendo más o menos. Supongo que te refieres a cuando he intentado explicar la especial relación que en el flamenco se establece entre melodía y sonido. El flamenco dista mucho de ser un arte popular y, a la vez, lo

es absolutamente. La melodía, lo que se canturrea, lo que Agustín García Calvo (1993) decía que “iba por debajo” es sometida por el flamenco, o digamos por el cante jondo, a alteraciones melismáticas, a abruptos ritmos ternarios, a modificaciones de tempo que dificultan su fácil circulación –si lo comparamos con la rumba o con la copla y no digamos con la melodía pop–. El propio García Calvo, viviendo su pura contradicción, negaba al flamenco su condición de popular, de arte del pueblo, porque no se podía cantar en la ducha. Todo este espacio estriado que hace que el flamenco no sea la lisa melodía, la facilidad del canturreo pero que, no obstante, no renuncia a lo que se canta, a lo que de mano en mano va, a la esencia de la copla popular, todo eso es nuclear en su capacidad, sí, de territorializar y desterritorializar a la vez. Hay una lógica en esto, en la historia misma del flamenco, un arte en casi todos los sentidos extranjero –una extranjería que va desde los viajeros coloniales románticos hasta los gitanos, siempre extranjeros aunque llevan siglos viviendo con nosotros– y que, a la vez, se ha convertido en identidad nacional, sea de España, de Andalucía, de los Gitanos, fijación territorialidad al fin y al cabo. Por eso, hay que entender que sin ejercicios de desterritorialización el flamenco deja de operar como tal y se convierte en mero fetiche institucional, en un pin identitario, en una marca como otra cualquiera, una marca con la M de música y de mercancía. En los cines de los que estamos hablando, como en los tablaos o las peñas de flamenco, opera esa condición, necesariamente anacronista, es decir, habitando varios tiempos a la vez, para territorializar y desterritorializar a la vez. Es fundamental ese carácter intempestivo que reclamaba Nietzsche (2015) para toda expresión artística que nunca puede ser estrictamente contemporánea. Ese es el fracaso de la vanguardia, del arte moderno, la imposibilidad de actualidad. La novedad es una cualidad capitalista para el arte, para la vida. La novedad, si no es intempestiva, si no desafía su



Video *Los trabajadores* (Pedro G. Romero, 2012)

propia actualidad, es mera golosina visual, mero caramelo sonoro. Entre valor simbólico y valor económico tiene que haber un desfase, un desborde, no puede haber plena coincidencia como quiere la ética protestante según Max Weber (2001). Sea por exceso o por deceso, lo simbólico tiene que ir contra la economía si queremos que su función no sea sencillamente la de mercadear con formas de ver, oír, sentir; ni tampoco con su institucionalización, con la institucionalización de esas formas de ver. Lo que podemos decir del espacio de los cines es que, sí, han pasado por esos dos procesos. En su tránsito para ser y significar lo que ahora son han pasado por ser meras habitaciones-mercancía, han pasado por ser lugares de institucionalización de ese par, de ese matrimonio especial entre el valor de uso y el valor de cambio y, ahora, de pronto, suponen un espacio de desencaje, donde esos valores ya no coinciden exactamente. Smith propone una economía con esas equivalencias entre uso y cambio. Marx (Smith 1994; Marx 2022) denunciaba la falacia y la corregía para adecuar la fórmula económica al común. Pero sabemos que la vida exige a menudo una descompensación evidente entre el uso y el cambio. Ser capaz de imponer otras leyes a las reglas implacables de la economía, poder repartir gratuitamente cuando sea necesario, eso es lo que necesitamos. Esa posibilidad inactual, habitar esa posibilidad inactual nos la ofrecen algunos espacios. Quizás por exceso, el tablao flamenco; quizás por deceso el cine tradicional. No estoy seguro de que estas equivalencias sean correctas, ¡eh!, pero sí, lo que me importa, que no haya una coincidencia absoluta entre forma y función, entre lo que significan y en cómo operan esos significados. Esa cualidad psíquica, inconsciente, sí opera en estos espacios. De pronto no tienen ya solo una biografía sino que, siendo inertes –por aplicar una definición convencional– han devenido con una biología propia.

**J.G.:**

También has dicho alguna vez que los ojos no nos dejan ver con la misma claridad que el oído. Y no hablamos solo de banda sonora. El cine mudo nunca ha sido mudo –excepto cuando llegó el sonoro, claro–; siempre fue un cine que se escuchaba. Sé que no hablas de sinestesia ni, meramente, de paradojas producidas por la alteración de los sentidos. Dices que en realidad hay una continuidad entre lo que se ve, lo que se escucha y lo que se toca. Entre todos los sentidos que ni tan siquiera vamos a reducir a cinco. En ese sentido has señalado que otra cualidad del flamenco como producción material es, precisamente, su carácter matérico, su cualidad táctil, más coreografía que música, una posibilidad de tocar lo que se ve y lo que se oye. La concepción aérea o espiritual de la música, eso que el melómano encuentra en Bach o en Mozart, ese escapismo, apenas se produce en el flamenco que siempre tropieza, que siempre te recuerda que es un cuerpo el que está cantando con sus cuerdas vocales, su garganta hinchada, su saliva y el espesor de unas respiraciones muy a menudo empapadas por los vapores del alcohol. Ves a un cantaor y ves un accidente. Todo su cuerpo se contorsiona



Oscar y Victor Jaenada durante la grabación de *Lo que va por debajo* en 2023



Costi El Chato y su hermano durante la grabación de *Lo que va por debajo* en 2023



Tía Juana la del Pipa durante el rodaje de *Siete Jereles* (Pedro G. Romero, 2022)

para hacer salir al cante. Apenas puede aspirar a la ingravidez de una María Callas que desaparece de nuestra vista para solo quedar su voz. En las historietas de Tintín (Hergé 2023), la Castafiore se hace eco de un chiste paradójico del propio Rossini que opone a la contundencia del cuerpo rotundo de la soprano con su necesidad de transparencia, de inmaterialidad, de ser un mero vehículo para la voz. Todo eso es impensable en el flamenco. Ni en su línea más operística y chaconina. Cuando a Don Antonio Chacón (Llano y García Simón 2022) le preguntan sobre si Fleta o Gayarre podían cantar sus soleares y seguiriyas, decía que es que, en el flamenco, las cosas hay que estropearlas un poquillo, que no sabía si esos “monstruos” podrían. Se refería, sin duda, a esas cualidades materiales que en el flamenco siempre deben aparecer, a los accidentes de la voz, al grano que tiene que notarse y no desaparecer como pasa en otros géneros musicales, en otros sitios. Y es curioso, la historia de los espacios comerciales para la proyección de cine sigue en esa dialéctica. Heredando la tradición del teatro a la italiana, teatros secundarios y de segunda o tercera clase para adaptarla al aparato de proyección, su evolución física y espacial ha sido ir evitando lo estriado y buscando una concepción espacial lisa hasta la pantalla líquida y la estética profiláctica como modelo también de una arquitectura visual. Es interesante que sea el sonido el que sigue necesitando del espacio estriado para multiplicar su eficacia. Ya, con la desaparición de la propia sala, todos los efectos de la digitalización, los dispositivos móviles y las redes, todo, hasta el espacio mismo desaparece. Así que los mismos granos, las mismas estrías, las arrugas que reclamamos para el sonido del flamenco se encuentran en el modelo de cine, en la arquitectura de cine clásica, a la italiana, con fachada decó, con todos esos atributos inactuales.



Monitor de visión durante el rodaje de *Siete Jereles* (Pedro G. Romero, 2022)

**P.G.R.:**

Bueno, hemos apuntado una serie de casuística, una serie de sucesos históricos que ponen en relación el flamenco con los aparatos de producción visual modernos, la fotografía, el cinematógrafo, la radio y la televisión. Sin duda, el mundo de las redes, la audiovisualización actual están siendo abrazados con fuerza por el flamenco que solo necesita un poco de manoseo, un poco de uso, ver los primeros sticks de video-juego en los mercados de pulgas, en los Rastros (Gómez de la Serna (2001), en los Jueves y una vez que los encuentra allí ya pueden formar parte de la misma mesa: cassettes del Perro de Paterna, Supermario y la Biblia, tecnologías de fijación conviviendo en el mismo espacio. Lo que quiero decir es que esta adecuación, esta elección de equivalencias no es azarosa ni es estructural sino que tiene un fuerte componente de elección, de tomar partido en el reparto de lo sensible. Es decir, que hay una serie de consecuencias en esa elección, en ese entender el espacio del cine, el espacio tradicional del cine como un lugar donde operar con el flamenco. Esa elección tiene consecuencias no solo sobre lo que es el flamenco sino en tomar partido por una determinada manera de hacer flamenco, de entender sus públicos, de ver dónde operar con su afición y con la transmisión que esta hace del género en el resto del cuerpo social. Claro que hay todavía un flamenco de tapia de cementerio y también un flamenco de pantallas de cine de inmersión, de museos virtuales y flamenco 4D. ¿Acaso hay alguna diferencia entre los museos de inmersión digital y las propuestas de cartón piedra del Museo Camarón en San Fernando o el Lola Flores de Jerez de la Frontera? En todos ellos la falsificación de la historia, de las significaciones de lo sensible, de unas producciones materiales determinadas, esa manipulación es el objetivo. Si esta falsificación se hace en nombre de la identidad, de la gobernanza, de la fijación de los individuos en roles sociales determinados, eso importa poco. Ese tipo de operaciones de fijación del capital simbólico, eso que se llama patrimonialización...

**J.G.:**

(interrumpiendo) Bueno, tú siempre has opuesto matrimonialización a patrimonialización, ¿verdad? Y, bueno, se me ocurre de pronto que estos intercambios entre el campo del flamenco y el campo del cine, estas relaciones ilícitas que estás proponiendo son en realidad una verdadera propuesta matrimonial, ¿no? No es solo un giro feminista que cuestiona las verdaderas intenciones heteropatriarcales de cualquier patrimonialización sino una verdadera propuesta fundante de modos de hacer distinto... no hablo solo de un asunto trascendente, ¡eh!, fíjate en el *Diario de Sevilla*, ya no saben si las críticas te las tiene que hacer Lombardo o Verjillo, si el crítico de cine o el crítico de flamenco, según convenga, los dos se ponen siempre a leerte la cartilla...

**P.G.R.:**

Obviamente, estas consideraciones se dan sencillamente por moverme en un espacio que no resulta confortable para nadie. Pero esa paradoja es inte-

resante. La elección del espacio clásico del cine como recipiente, digámoslo así, para estos *filmes*, para estas películas, acaba resultando menos confortable de lo que esperaba. En ese lugar, hay una comodidad establecida entre el mullido asiento de tela roja, los adornos decó y lo que se ve en la pantalla, sea cine de autor o cine de producción, sea cine religioso –la exposición de la vida mediante largos planos– o cine *mainstream* –carreras, golpetazos, acción–. Vuelvo a esa idea de mutación permanente, a la resignificación que opera en estos espacios. Obviamente el esplendor del cine como medio se asocia a estos espacios de cine-teatro a la italiana, por decirlo de algún modo. Lo que empezó siendo un templo para el *slapstick* y el melodrama acabó acostumbrando los ojos al cine de autor, al cine de otras culturas, al cine experimental. Esta mutabilidad es interesante porque los edificios construyen también nuestra forma de ver. Pasa, por ejemplo, con el famoso cuarto de los cabales que los flamencos oponen al flamenco de teatro o de café cantante. Parecería que el verdadero flamenco es el que se da ahí, en esos espacios semisecretos, en esos reservados que no lo son tanto para en encuentro con las amantes, frente al espacio público del matrimonio, sino, ahora, para decir el flamenco verdad, verdad. Lo curioso es que ese cuarto de los cabales no es más que una invención teatral que procede de gags comunes de la tonadilla escénica acuñados desde la época del majismo. Era la aristocracia, claro, la que disponía de estos espacios retirados, reservados, íntimos. El pueblo, el proletariado, no tenía cuarto de atrás, el lumpen no tenía ni cuarto o si lo tenía era allí mismo donde pasaba toda la vida, allí dormía, comía, cantaba. Que el flamenco más reservado no sea sino una invención del flamenco más expuesto no es sino una confirmación de la mutabilidad del valor simbólico, un valor siempre de cambio. Balibar (2021), en una lectura arriesgada de Marx, a contrapelo de la mayoría del pensamiento que se dice marxista, propone que es el valor de cambio el que produce comunidad, el que trama las relaciones, el que produce el goce de la sociabilidad mientras que el valor de uso afirma al individuo y ofrece un goce particular que refuerza la fantasmagoría que llamamos sujeto. Entendiéndolo así es más fácil saber del valor de estas paradojas situadas siempre en el devenir histórico, en la mutabilidad de los tiempos, la mayoría de las resistencias se crean no tanto en la fricción como en la contradicción, contradicciones que a menudo proceden del propio cambio de las cosas que en un momento significan una cosa y en otro momento significan otra. Cuando Walter Benjamin (2021) propone una historia menor, una historia a contrapelo, está proponiendo esto. Usar los propios materiales de la historia oficial, de la gran Historia para darles otra lectura. No se trata de descubrir la “verdad” como si esta fuera inmutable y basarla en nuevos documentos o en inventar utópicamente nuevas posibilidades sobre los mismos hechos. Benjamin propone encontrar en los propios materiales hegemónicos fórmulas de desvío, trazas de un posible *detournement* que, mediante el valor de cambio inherente a estas, acabe produciendo un nuevo valor de uso. Pensemos estas salas de cine en medio del debate situacionista sobre la arquitectura y el urbanismo. Debord (Debord

el ál. 2023; Andreotti y Costa 1996; AA.VV. 1977, 1996; Chtcheglov 2024) se sitúa ahí en medio del debate entre el Constant utópico que propone la utopía, aunque sea desde ciertas lecturas distópicas –Roma no es la Nueva Jerusalén sino la Nueva Babilonia–, mientras que Kathib, Dahou y los otros “bárbaros” proponían una política basada sencillamente en la reutilización de lo ya existente, basada en ideas de ocupación, reutilización, resignificación de espacios. Debord primero estaba con Constant; después, por diferentes razones, se pone en contra y se suma a la crítica al urbanismo de los segundos, de aquellos “bárbaros kabiles” que le habían enseñado todo lo que sabían sobre el espacio –psicogeografía, deriva, creación de situaciones–. Entendamos que es ahí, en ese preciso contexto, cuando pienso que el flamenco y el cine son, como espacios, como espacios físicos, espacios simbólicos, espacios materiales, espacios libidinales, espacio tiempo, espacios, en definitiva, intercambiables [...]

## BIBLIOGRAFÍA

- Andreotti, L. y Costa, X. (1996) *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. Editorial Actar
- Armendariz, L. (2018) *Andar para existir: un viaje al corazón del pueblo gitano*. México: Ed. Vínculos, comunidad y cultura A.C.; FONCA
- AA.VV. (1996) *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Macba
- AA.VV. (1977) *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: Editorial La Piqueta
- Balibar, E. (2021) *Spinoza político. Lo transindividual*. Barcelona: Gedisa (Traducción Alfonso Diez)
- Benjamín, W. (2021) *Sobre el concepto de historia*. Madrid: Alianza Editorial (Traducción Jordi Maiso Blasco y José A. Zamora)
- Benjamín, W. (2012) *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora (Traducción de Mariana Dimopulos)
- Bergamín, J. (1940) Españoles Infra-rojos y Ultra-violetas. *La España peregrina*, año primero, febrero, México, D.F. pp. 13-14
- Bessompierre (2020) *La amistad de Guy Debord, rápida como una carga de caballería ligera*. Madrid: Antonio Machado libros (Traducción Hugo Savino)
- Chtcheglov, I. (2024) *Nos aburrimos en la ciudad*. Madrid: La Felguera Editores (Traducción Julio Monteverde)
- Debord, G. el ál. (2023) *Psicogeografía, arquitectura y urbanismo*. Ediciones Asimétricas, Edición de Federico L. Silvestre y Rubén C. Lois González
- Debord, G. (2000) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: PreTextos, 2000, (Traducción José Luis Pardo)
- Debord, G. (1999) *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama (Traducción Luis Andrés Bedlow)
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994) *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. PreTextos (Traducción José Vázquez Pérez)
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kakfa, por una literatura menor*. México: Ed. Era (Versión de Jorge Aguilar Mora)
- Didi-Huberman, G. (2008) *El bailar de soledades*. Valencia: Ed. Pretextos (Traducción Dolores Aguilera)
- Erice, V. (2023) *Cerrar los ojos* [Película]. Tandem Films, et ál., 169 min
- García Calvo, A. (1993) *Hablando de lo que habla. Estudios de lenguaje*. Ed. Lucina
- Gómez de la Serna, R. (2001) *El Rastro*. Galaxia Gutemberg
- Hergé (2023) *Las aventuras de Tintín. Las joyas de la Castafiore*. Ed. Juventud (Traducción Conxita Zendera Ferrés)
- Jordá, J. (2023) *Estímulos. Vida, cine y política*. Barcelona: Ed. Arcadia
- Lang, F. (1931) *M, el vampiro de Dusseldorf*. Nero-Film A.G., 111 min
- Llano, S. y García Simón, C. (ed.) (2022) *Contra el flamenco. Historia documental del Concurso de Cante Jondo de Granada, 1922*. Libros Corrientes
- Lyotrad, J.F. (1992) *Economía libidinal*. México: Fondo Cultura Económica, S.A. de C.V. (Traducción Tununa Mercado)
- Marx, K. (2022) *El Capital. Crítica de economía política*. Ed. Akal (Traducción Vicente Romano García)
- Nietzsche, F. (2015) *Consideraciones intempestivas*. Madrid: Alianza Editorial (Traducción Andrés Sánchez Pascual)
- Romero, P.G. (2025) *Caracafé en Kazajistán*. Garde producciones 70 min
- Romero, P.G. (2024) *Lo que va por debajo*. Nanouk Films (Episodio piloto), 55 min
- Sennet, R. (2024) *El intérprete. Arte, Vida, Política*. Barcelona: Anagrama (Traducción Jesús Zulaika)
- Smith, A. (1994) *La riqueza de las naciones*. Madrid: Alianza Editorial (Traducción Carlos Rodríguez Braun)
- Szendy, P. (2009) *Grandes éxitos: la filosofía en el juke-box*. Ellago Ediciones (Traducción Carmen Pardo y Miguel Morey)
- Weber, M. (2001) *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial (Traducción Joaquín Abellán García)
- Zambrano, M. (1961) Carta sobre el exilio. *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, n.º 49, pp. 65-70