

MÁQUINAS DE VIVIR

Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios

Este proyecto traza una genealogía histórica de las maneras de situarse en el espacio moderno, la arquitectura y el urbanismo, desarrolladas entre la segunda mitad del siglo xx y la actualidad. Nuestra época ha hecho del vivir una forma administrada de habitar. Es necesario revertir esta fórmula: hacer del vivir un modo político de habitar el mundo.

23.02 – 20.05.2018

CENTRO INE3
CIBELAS DE CULTURA Y CIUDADANÍA

 MADRID

[LA VIRREINA]

CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Unidad habitacional de la Virgencica
Imagen de la maqueta aparecida en el número 61
de la revista *Hogar y Arquitectura*, 1965

Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios toma su título de un comentario de Federico García Lorca a Manuel de Falla, recogido en *Arquitectura del Cante Jondo* (circa 1932), según el cual, paseando ambos por una calle granadina, escucharon de repente un cante antiguo, una voz y un toque de guitarra que salían desde el interior de una casa, entonces, al asomarse a la ventana, vieron «una habitación blanca, aséptica, sin ningún cuadro, como una máquina de vivir del arquitecto Corbusier».

Lorca aplicaba aquí, a la vivienda de un flamenco, el célebre *machine à habiter* de Le Corbusier, asociando de manera libre, conflictiva e incluso colonialista, el funcionalismo de la casa moderna con la obligada austeridad de la casa de un pobre.

No obstante, es en esa brecha de significados abierta por el poeta entre vivir y habitar, entre vida natural y vida política, entre *zoé* y *bios*, sobre la que gravita este proyecto, un fecundo terreno desde donde se traza una genealogía histórica acerca de las formas de situarse en el espacio doméstico, la arquitectura y el urbanismo, explorando aquellas reinenciones de los flujos circulatorios, de movilidad y de paseo que arrancaron su andadura durante la segunda mitad del siglo xx para desarrollarse, de forma compleja, en el presente.

Mediante coreografías, músicas, acciones, escenografías, pinturas, películas, fotos y documentos, la exposición propone un ajuste espacio-temporal entre tres campos de producción distintos, tres maneras de comprender el territorio, la ciudad y la casa que se enuncian bajo los epígrafes de *Espacio radical*, *Espacio social* y *Espacio teatral*, precedidos por un *Prefacio*.

Nuestra época es, quizá, aquella que ha hecho del vivir una forma administrada del habitar. Cabe, pues, revertir esta fórmula: hacer del vivir un modo político de habitar el mundo. O mejor, volver a saber que aquello que separa el vivir y el habitar es algo invisible, seguramente intangible, algo que se nos escapa entre las distintas estancias y las sucesivas instancias: lo que se pierde. Se canta lo que se pierde. Ese es el vivir que convocamos y del que nos gustaría aprender.

PREFACIO

De cómo Federico García Lorca interpreta la arquitectura de Le Corbusier

«Hace unos años, recién vuelto a Granada en vacaciones de mi universidad madrileña, paseaba con Manuel de Falla por una calle granadina donde surgen a veces esos típicos huertos orientales que van siendo únicos en el mundo. Era verano y mientras discurríamos nos limpiábamos el sudor de plata que produce la luna llena andaluza. Falla hablaba de la degeneración, del olvido y el desprestigio que estaban envolviendo nuestras viejas canciones, tachadas de tabernarias, de chulas, de ridículas por la masa de la gente, y cuando protestaba y se revolvía contra esto, de una ventana salió la canción antigua, pura, levantada con brío frente al tiempo.

Flores, dejadme
flores, dejadme
que aquel que tiene una pena
no se la divierte nadie.
Salí al campo a divertirme
dejadme, flores, dejadme.

Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina de vivir del arquitecto Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz. Tan limpio era el que cantaba que el hombre de la vihuela desviaba suavemente los ojos para no verlo tan desnudo. Y notamos perfectamente que aquella guitarra no era la guitarra que viene en los estuches de pasas y tiene manchas de café con leche, sino la caja litúrgica, la guitarra que sale por las noches cuando nadie la ve y se convierte en agua de manantial. La guitarra hecha con madera de barca griega y crines de mula africana».

Federico García Lorca: extracto del texto y conferencia, *Arquitectura del cante jondo*, escrita e impartida en 1932

Las máquinas de habitar

El paseo por Granada era la manera que Manuel de Falla tenía de aproximarse sensorialmente al cante jondo. No solo con Federico

García Lorca, también con Daniel Vázquez Díaz o con Miguel Cerón, quien le diera la idea de organizar un evento, a la postre el Concurso del Cante Jondo en el Corpus de 1922. Las comparaciones entre el espacio de la arquitectura y el espacio de la música popular son una constante en los distintos testimonios que nos han dejado aquellas caminatas. La tensión entre una arquitectura orientalista maurófila y otra popular arabizante polarizaba las referencias con comparaciones estilísticas similares entre lo flamenco —ornamental y erótico— y lo jondo —austero y trascendente. Lorca escribe la historia de su particular paseo a principios de los años treinta en su seminal *Arquitectura del cante jondo* y es entonces cuando introduce el pensamiento funcionalista de Le Corbusier, a quien había conocido en febrero de 1928 en la Residencia de Estudiantes. En esos años, Lorca, y también Falla, está cambiando sustancialmente su teoría sobre lo jondo y difuminando las diferencias con lo flamenco. La traducción de *machine à habiter* como máquina de vivir tiene su lógica semántica. Falla, en uno de los símiles arquitectónicos que propone a Vázquez Díaz, compara el perfecto uso de la vivienda popular con el sobrio funcionalismo de una guitarra y el aprovechamiento magnífico que hace el *tocaor* de las posibilidades sonoras del básico instrumento. Y quizás sea el uso del espacio, y no tanto su diseño, el matiz que desplaza Lorca con la voz *vivir* en vez del término *habitar*, al describir la vivienda de aquellos flamencos tras la celosía verde.

On Photography

Parece pertinente que un relato como el de Máquinas de vivir, construido fundamentalmente a partir de fotografías del pasado inmediato, se detenga a reflexionar sobre la cualidad de esas representaciones. El imaginario flamenco, gitano y romaní está mediado por imágenes fotográficas desde su cristalización romántica, desde los estereotipos del exotismo y desde el realismo pobre de la bohemia. No es casualidad que la edición inglesa de On Photography (1977), el clásico de Susan Sontag, lleve en su portada Gitano viendo a la policía desalojar a su familia, una fotografía de Don McCullin de 1963. Por un lado hay denuncia y solidaridad con los perseguidos, pero la imagen está fuertemente colonizada por los signos de la sociedad que la produce: tópicos de las vidas marginales, idealizaciones excluyentes de la diferencia, naturalización de las diferencias políticas. Los gitanos, y en similar medida también los flamencos, han sido sujetos y objetos predilectos del gran teatro de la fotografía exótica.

Quizás nadie ha sido capaz de trazar el imaginario de los gitanos, los romaníes europeos como Josef Koudelka; nadie con mayor eficacia, hasta el punto de dotar estilísticamente de toda una manera de representar: cuerpos expresados en gestos, dignidad en la adversidad de las condiciones materiales de vida, composición escenográfica teatral y crudamente realista por igual.

Jo Spence colaboró con Koudelka en los reportajes que el checo realizó en Inglaterra. Sus primeros trabajos sociales empezaron por ahí, trabajando con asociaciones de apoyo a los niños y niñas gitanos, más exactamente lo que en Gran Bretaña se conoce como rom, gypsies y travellers. Spence abre su trabajo con una pregunta sobre las propias fotografías de Koudelka: ¿es posible representar o, mejor, presentar de otra manera las formas de vida, el azaroso trabajo, los usos de habitación que los gitanos construyen en sus ciudades?

ESPACIO RADICAL

La Internacional Situacionista, influencias y consecuencias entre el habitar y las formas de vida

Este ámbito muestra y reconstruye la atención de la Internacional Situacionista —posiblemente la última vanguardia radical— hacia las ocupaciones y movilidades en el territorio de romaníes, gitanos, flamencos y la bohemia del exilio político español, especialmente los libertarios. Dicho interés se manifestó desde el primer momento, durante los días de su fundación en Cosio di Arroscia, cuando Pinot Gallizio fue nombrado «príncipe gitano».

Aquí se plantea un recorrido a través de los trabajos de Constant Nieuwenhuys, Har Oudejans, Asger Jorn, Guy Debord, Walter Olmo y el propio Pinot Gallizio en torno al flamenco y, muy precisamente, alrededor del campamento gitano de Alba, en el norte de Italia, también sobre su desarrollo posterior con el proyecto *New Babylon*.

Asimismo, pasado el Mayo del 68, donde la Internacional Situacionista tendría un indudable protagonismo, y una vez derrotadas muchas de sus propuestas políticas, se renueva la aproximación de Guy Debord y Alice Becker-Ho hacia las genealogías convocadas por gitanos y flamencos, desde Jan Yoors hasta Tony Gatlif. En este campo nos referimos al nomadismo y al rechazo

del trabajo; al usufructo del espacio urbano, al predominio del juego y a la anomia delincuente; al laberinto y a la rueda; a la jerga, la baja producción industrial y al *détournement*. El propio Debord sintetizaría algunos de estos aspectos mediante una aguda observación a propósito de los gitanos, de quienes dijo: «el capitalismo los atraviesa de parte a parte y en nada cambia su forma de vida».

Los nuevos babilonios

El problema de habitación de un grupo de gitanos en Alba, en 1956, durante el Laboratorio Experimental de la Bauhaus Imaginista es, ciertamente, perturbador. Pinot Gallizio, como delegado municipal, propone darles albergue en las afueras de la ciudad. Primero Oudejans y después Constant proponen construirles espacios, lugares y sitios. No estamos asistiendo solo al nacimiento de *New Babylon*, el gran proyecto de urbanismo utópico de Constant. Lo que estos gitanos sacan a la luz es todo un universo mito-poético que para muchos de los futuros situacionistas —Constant, Pinot Gallizio, Debord— será una constante política y poética. Derivas, psico-geografía y *détournement*, son también herramientas etnográficas para describir la vida de estos gitanos itinerantes. Con gitano, *gitane*, *gipsy*, flamenco se trata, eso sí, de un campo de significados expandido: Durutti y Picasso; los anarquistas y la guerra civil española; Miró y Lorca; la gran literatura barroca y el flamenco. Tras el Mayo del 1968, después de la disolución de la Internacional Situacionista, ya apaciguada la rebelión de los Provos, los gitanos aparecen, desaparecen y reaparecen, una y otra vez, como fuente de una resistencia existencial. Flamencos, gitanos, romaníes: los nuevos babilonios.

Los reyes de la jerga

En la reseña que hiciera el filósofo Giorgio Agamben del libro *Les princes du jargon* (1993), de Alice Becker-Ho, se señala una hipótesis política. En el inventario de locuciones jergales de procedencia gitana —romaní, *sinti*, flamenca, *gypsy*, etc., en ningún momento se hace coincidir este habla con un pueblo o una cultura concretas—, pareciera identificarse una nueva clase de sujeto político que no se manifiesta propiamente como un pueblo, aunque comparte con éste muchas de sus cualidades. Estos gitanos, *gypsies* o flamencos —como sabemos flamenco y gitano es lo mismo, gitano y *rom* también, sin embargo, flamenco y *rom* no son coincidentes— ponen en crisis la naturalización de la identidad

entre una lengua y un pueblo. Agamben escribe: «La relación gitanos-argot pone radicalmente en tela de juicio tal correspondencia en el momento mismo en que la recupera paródicamente. Los gitanos son al pueblo lo que el argot es a la lengua; pero, en el breve instante en que la analogía se mantiene, proyecta una luz fulgurante sobre la verdad que la correspondencia lengua-pueblo estaba destinada a encubrir: todos los pueblos son bandas y *coquilles*, todas las lenguas son jergas y argot». Así, se considera la jerga y el argot como categorías políticas, poéticas, filosóficas e, incluso, como un parámetro para concebir el espacio y las formas de habitarlo, una categoría propia que se enfrenta a la arquitectura y el urbanismo en tanto que lenguas dominantes. Así, ya desarticulada la Internacional Situacionista, para el pensamiento de Guy Debord y Alice Becker-Ho, la jerga —*trobar clus*, lengua pura, práctica minoritaria de una lengua gramatical, recuerda Agamben— se convierte en una llave con la que poner en crisis los valores esenciales de la soberanía política de los estados en que viven, la famosa identidad entre un pueblo y una lengua, pero también en una herramienta —«caja de herramientas», dirían Deleuze y Guattari— con la que cuestionar los saberes, los hábitos y las formas de vida desde la que esa identificación soberana los ha lastrado.

Luces y sombras

El debate entre las diversas formas de documentación del hecho social tiene que ver con las tradiciones pictorialista y simbolista, las dos primeras vías que la fotografía había tomado para presentarse como arte. La especificidad propia del medio es una búsqueda incesante, por un lado, de la consciencia de la artificiosidad retórica de toda operación técnica; por otro, de las pretensiones de objetividad, que nada medie entre lo retratado y la cámara. El pintoresquismo romántico había convertido a los gitanos y a los habitantes marginales de la ciudad en objetos de un paisaje, una especie de actores necesarios de «Villa Miseria» reducidos a meros estereotipos. Constantemente, aunque en diversas oleadas y maneras, los fotógrafos tienden a redimir a los sujetos que fotografían, a intentar que su realidad, experiencia vital y elementos culturales legitimen la imagen que se toma de ellos. Colita, por ejemplo, en la magnífica serie de fotografías del rodaje Los Tarantos (1963), el film de Francisco Rovira-Beleta, en el fondo no estaba retratando tanto una ciudad de chabolas como un decorado cinematográfico que permitía colocar a los sujetos en escenas bien proyectadas. Esa plasticidad existía, por supuesto, pero el valor

cinematográfico pasó, desde entonces, a un modo particular de fotografiar a los gitanos y a otros habitantes marginales de las periferias urbanas. En muchos sentidos, la mirada de Colita, igual que la de Koudelka en el ámbito internacional, se convirtió en un estándar, un cliché para el retrato etnográfico de los gitanos y el flamenco. Las excepcionales fotografías de Ramón Zabalza también operan bajo estas premisas y, conscientes de los precedentes, intentan calibrar de otro modo el documento etnográfico, especialmente con su dedicación desde el campo de la antropología. No es que haya soluciones, ni que la objetividad fotográfica pueda convertirse en un grado. Cada modo de hacer acaba generando sus propios manierismos. Sin embargo, ser conscientes de los precedentes formales permite actuar con proporción y dar distintos valores a las imágenes.

El colectivo francés 4Taxis, Teresa Lanceta y Julio Jara se presentan como una excepción temporal en el relato de *Máquinas de vivir*. Son formas de trabajo resultantes y coincidentes, en gran medida, con los presupuestos de la exposición, de ahí que se incorporen a la narración de la misma a modo de reformulaciones retroactivas, cortando o amplificando cada uno de sus tres apartados.

Un an à Séville (pour toujours) – 4Taxis

Michel Aphenbero y Danielle Colomine construyen 4Taxis en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos y desarrollan entre 1989 y 2013, en muchas ciudades del mundo, su taller de pensamiento nómada —PNCI, Pensée Nomade, Chose Imprimée. Los Ángeles, Nápoles, Oaxaca, Madrid o Barcelona se vierten en la revista del mismo nombre, *4Taxis*, órgano de expresión de su particular nomadología. A finales de los años ochenta se instalan en Sevilla y hasta 1992 realizan una serie de experiencias de conocimiento y enseñanza de la ciudad.

Un an à Séville (pour toujours), de 1992, es uno de estos trabajos. El imaginario urbano volcado en las hojas de un calendario universal. Espacios comprimidos en secuencias temporales concretas que presentan un atlas o museo de imágenes definitivo. Su revisión del imaginario popular, el señalamiento de la dimensión política de unos modos de hacer flamencos y la secularización de las tradiciones están sin duda entre sus logros. La influencia de estos trabajos de 4Taxis en toda una generación de artistas que trabajaban en Sevilla quizás no ha sido todavía suficientemente valorada.

ESPACIO SOCIAL

La ciudad radiante: gitanos, flamencos y migrantes entre las construcciones utópicas y el encierro del polígono de viviendas

Este campo explora los distintos proyectos sociales de habitación realizados en Francia, España y Portugal para albergar a poblaciones gitanas. Dichos proyectos —cuyos antecedentes serían el falansterio, pero también el campo de concentración— tuvieron como rasgo común el afrontar peculiaridades familiares y de grupo, oficios deslocalizados y formas de vida inestables territorialmente hablando, por ejemplo, el nomadismo.

El conjunto engloba la Cité du Soleil, proyectada por Georges Candilis en 1961 cerca de Aviñón; La Virgencica, construida en Granada para acoger a la población del Albaicín y el Sacromonte desplazada por las inundaciones; las Viviendas para una Comunidad Gitana de O Vao, junto a Pontevedra, concebidas por Pascuala Campos y César Portela; Gao Lacho Drom, un barrio gitano en la periferia de Vitoria-Gasteiz que desapareció en 1983; La Malagueira, en Évora, el gran proyecto de vivienda social desarrollado por Álvaro Siza para obreros, campesinos y gitanos, y, por último, Plata y Castañar, el poblado para gitanos diseñado por Juan Montes en Villaverde, a las afueras de Madrid, que se derribó durante la especulación de los años noventa.

Asimismo, se aborda lo que podría considerarse una segunda etapa, cuando se dieron por fracasados los proyectos comunales y se pasó a asimilar a la población gitana, junto con otros grupos marginales, en los grandes polígonos de viviendas construidos para la migración campesina y meridional. Algunos ejemplos específicos, y distintos entre sí, serían Caño Roto en Madrid; el barrio de Bellvitge, en L'Hospitalet de Llobregat; o el Polígono Sur en Sevilla, con sus famosas Tres Mil Viviendas, proyectos todos ellos en los que el hecho simbólico flamenco juega un papel de representación importante a la hora de habitar, o donde la nostalgia de los territorios perdidos es, también, una reinención poética del nuevo espacio en el que se debía vivir.

Los paraísos perdidos

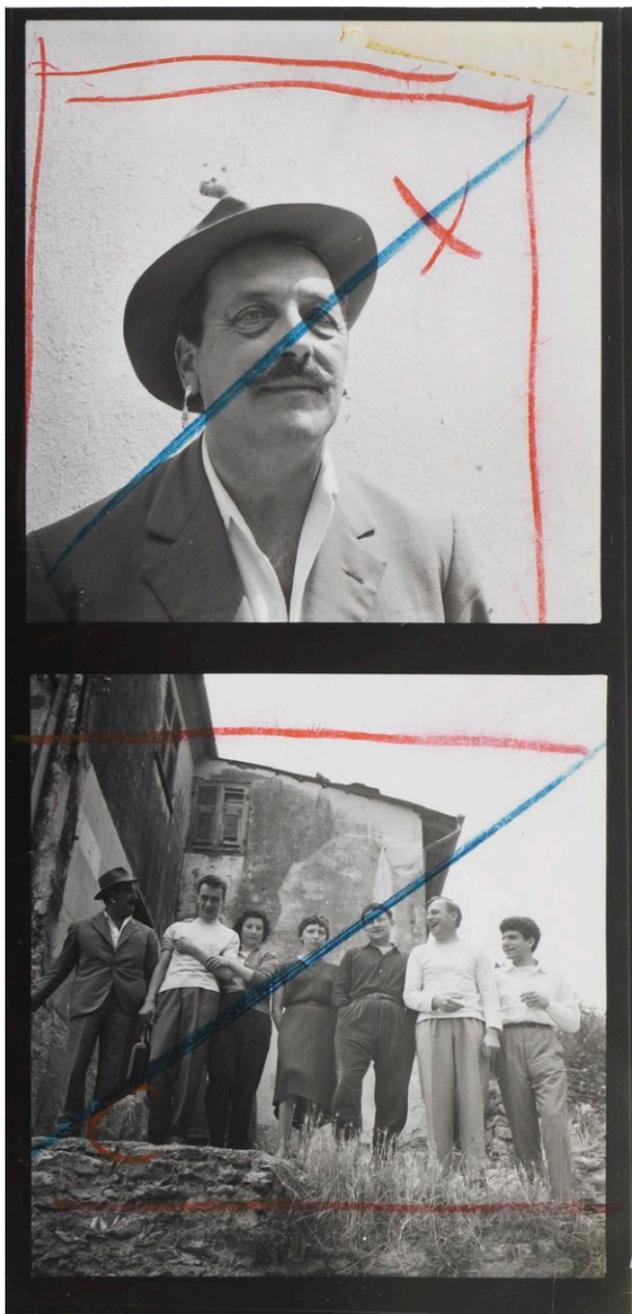
La planificación social y urbana de las sociedades europeas después de la Segunda Guerra Mundial tiene en los pueblos gitanos un caso de estudio particular. Los planes de especificidad,



Federico García Lorca
Paseo de una avispa por mi «cualto», Granada, 1923
 Archivo Manuel de Falla



Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand
Diseño de Charlotte Perriand para Le Pavillon Suisse
 en la Ciudad Universitaria de París, París, 1933
 Colección Anne Laure Gillet y Hernando Pérez Díaz
 Foto Lukasz Michalak

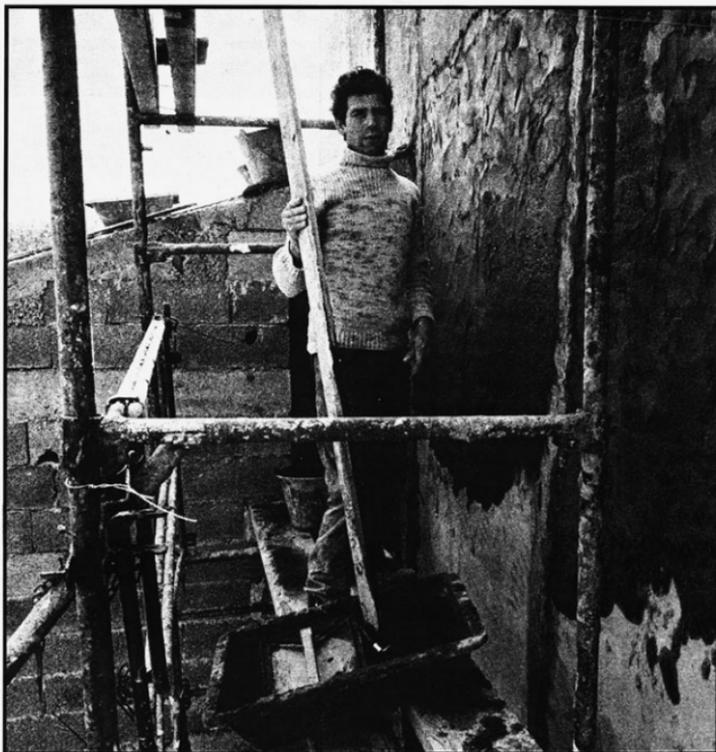


Ralph Rumney (atribuida)

Arriba: Pinot Gallizio con zarcillos, proclamado "príncipe de los gitanos"
Abajo: Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michel Bernstein,
Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo durante la fundación
de la Internacional Situacionista
Cosio di Arroscia, agosto de 1957



Julian Álvarez,
¡Bellvitge, Bellvitge!
Arriba: Ginesa Ortega y Pedro Sierra
Abajo: Edificio Torre
Barcelona, 1979



ACTE présente

MARDI 25 AVRIL 1978 à 21 h
C.E.S.I. POINT F - Plateau du Moulon
GIF-sur-YVETTE

A propos de « HERRAMIENTAS »
de Salvador Tavora

LA CUADRA DE SEVILLE
Un des groupes les plus rigoureux
du théâtre militant en Espagne

Location-Réservation : ACTE - Tour Octobre - les Ulis - Tél. : 907.79.88
Prix des places : 20 F et 12 F moins de 16 ans - ADHERENTS : 12 F et 8 F moins de 16 ans
(Photo Szulc Krzyzanowski)

Autor desconocido, Sobre fotografía de Szulc Krzyzanowski
A propósito de Herramientas

C.E.S.I. Point F Plateau du Moulon, Gif-sur-Yvette, 1978
Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

es decir, construir ciudades o campamentos especiales que acomoden el hábitat a la particular forma de vida y trabajo de las comunidades romaníes, muchas de ellas itinerantes, fue uno de los primeros intentos de abordar urbanísticamente dicho asunto.

Sobre estas policías de planificación planeaba el fantasma de los campos de concentración que, de hecho, se habían construido para exterminar a los gitanos durante la época de gobierno nacionalsocialista en Alemania y en los países ocupados. En la prehistoria de la ingeniería social de planificación urbana, los gitanos, también los flamencos, tienen una genealogía contradictoria. Los falansterios, inspirados por Fourier, tuvieron en Scaieni, Rumanía, uno de sus tanteos experimentales, estando la comunidad principal formada por gitanos esclavos y libertos. Igualmente, en el Tempul, Cádiz, se intentó crear una comunidad con trabajadores gitanos y no gitanos procedentes del entorno agrícola de Jerez.

Nos encontramos entonces que, con las sombras de la utopía y el horror, una serie de arquitectos e ingenieros sociales intentan integrar a estas comunidades periféricas —*Rroms* y otras comunidades itinerantes— dentro del cauce central de una sociedad productivista, ya sea de signo socialista o plenamente capitalista. La intención es hacer que sus peculiaridades diferenciales de hábitat resulten productivas para el cuerpo social. Las construcciones experimentales de estos años —Cité du Soleil, en Aviñón, es de 1961 y Gao Lacho, en Vitoria-Gasteiz, de 1969— pretenden fijar a comunidades nómadas e itinerantes en el terreno, con el objetivo de «integrarlas» en la sociedad, infundirles unos valores morales y sociales propios de los modos de vida sedentarios. En definitiva, fijarlas para que produzcan y para que dejen de ser improductivas, pues resultaban una piedra en la rueda del progreso.

En medio de los distintos desplazamientos sociales de la época —migraciones laborales, turismo, desplazamientos docentes universitarios— se trata de normalizar aquellas comunidades móviles que no son normativas ni productivas. Un movimiento de población al que no acompaña un movimiento de capital tampoco es entendido por el cuerpo social como algo efectivo, de ahí las medidas policiales de planificación urbanística. En muchos sentidos, estos experimentos sociales fueron un fracaso, o, más bien, como plantea Miguel Benasayag, «el resultado de la vida abriéndose paso pese a la voluntad planificadora».

Los albañiles del espectáculo

Tras la Segunda Guerra Mundial, la aceleración y velocidad de los movimientos de población desde el campo a la ciudad, desde regiones pobres a ciudades ricas, desde zonas devastadas por catástrofes humanas o naturales a las grandes áreas metropolitanas, presenta un importante reto a los megalómanos proyectos del urbanismo moderno. El polígono de viviendas encarna, a la vez, el triunfo y fracaso de la planificación promovida desde la *Carta de Atenas* (1933-1942) y sus efectos en la *Cité radiieuse* o la *Unité d'Habitation* de Marsella, proyectos, todos ellos, liderados por Le Corbusier y un influyente grupo de arquitectos y urbanistas modernos. Sin embargo, hay que decir que no faltaron voces críticas, desde el reformismo del Team X—donde estaban, por ejemplo, Georges Candilis o Aldo Van Eyck, mentor de Constant— a la oposición radical de la Bauhaus Imaginista y, más tarde, de la Internacional Situacionista.

El desarrollo del polígono de viviendas se enfrenta, desde luego, con la especulación desarrollista del capitalismo posindustrial, desvirtuando mediante sus filtros de clase el despliegue idealista que, seguramente, animaba a los arquitectos del Movimiento Moderno.

También la ingeniería social se engendró con materiales que auguraban su fracaso funcional. La inspiración primitivista que presentaban hábitats formalmente austeros justificó un giro ruralista —la inspiración popular ha sido muchas veces una coartada en la supresión de necesidades y servicios— e incluso colonialista, al experimentar sus primeros proyectos, por ejemplo, en las afueras de Argel, allí donde, simbólicamente, habían estado los campos de concentración de Boghari, Colomb-Béchar y Djelfa.

La propia intención de experimentar con estas formas de habitación en las colonias anunciaba ya los planes figurados por la planificación urbanista para nuestras periferias metropolitanas. Pero, a la vez, la arquitectura del Movimiento Moderno se vendía con imaginarios futuristas y residenciales. Como señalaban los situacionistas, se trataba de ciudades turísticas, grandes construcciones residenciales destinadas al ocio y a la jubilación de los trabajadores de la opulenta Europa, quienes buscaban el bienestar ambiental propio de las urbes mediterráneas. El contraste entre las urbanizaciones turísticas y las ciudades dormitorio del extrarradio muestra todas las claves y contradicciones del proyecto moderno. A menudo había que levantar una ciudad

dormitorio precisamente para los trabajadores, la mano de obra barata, que debería construir los parques turísticos residenciales. Y no solo las zonas turísticas, nuestras ciudades, como las industrias del sector servicios que quieren ser, se han desarrollado especialmente en torno a su *espectacularización* productivista y en su voluntad de ser cada vez más rentables y producir plusvalías significativas en la simple habitación. Así, fenómenos como la patrimonialización, la gentrificación o la turistificación necesitan una mano de obra barata que los sostenga. Un polígono de viviendas donde los albañiles del espectáculo puedan recuperar fuerzas.

The Gypsies

The Gypsies (1967) es la obra maestra de Jan Yoors, una mezcla de libro de aventuras y documento etnográfico donde el autor narra su propia experiencia viajando entre los doce y los veintidós años de edad con algunas familias gitanas por el corazón de Europa. Durante la Segunda Guerra Mundial, Yoors hizo de enlace entre los gitanos que huían y combatían a los nazis y los ejércitos aliados. Visitó como fotógrafo a esas familias gitanas y sus reflexiones sobre las estrategias de los gitanos respecto a las imágenes son prodigiosas. Por un lado, describe la vanidad lúdica que les produce ser retratados y, por otro, más allá de las supersticiones culturales, evidencia cómo alcanzaron prontamente el valor que para los gachós —los no gitanos— tenían sus representaciones. De este modo, pasaron a administrar dicho beneficio simbólico como un modo para conseguir alguna subsistencia económica, pero también como una manera de gestionar su dignidad y hacer eficaz su autonomía, demostrando que seguían siendo dueños de sí mismos, de su retrato, incluso en su pobreza. Por eso es tan interesante ver cómo Yoors fotografía a sus hermanos, pues todas sus imágenes tienen el alcance de la foto familiar, del álbum de familia. Para su libro *The Gypsies of Spain (1974)* invitó al fotógrafo André A. López para que realizase las imágenes, sin duda extraordinarias. No obstante, desde la perspectiva crítica representada por Jo Spence, había una excesiva teatralización, incluso cierta monumentalización en las fotografías. Y es curioso, puesto que las imágenes originales que Yoors tomó en ese viaje están más cerca del relato social, de la inmediatez de los gestos y de la espontaneidad sin filtros que entonces perseguía la fotografía británica. Cabe decir, como comentario adicional, que gracias a las fotografías de Yoors hoy día pueden seguir identificándose a muchos gitanos y gitanas que fueron exterminados durante el genocidio nazi.

Calle Jerusalén, nº 8. Barcelona — Teresa Lanceta

En las proximidades del Barrio Chino de Barcelona, cerca del Rastro madrileño, en las colaciones del barrio del Arenal y la Triana sevillanas, en las colinas de Granada..., el caso es que Teresa Lanceta ha vivido y ha trabajado entre gitanas durante mucho tiempo. No hay pregunta original alguna sobre esa predilección, sino numerosas consecuencias en la trama final de su trabajo. En cada casa donde vivió tejió un tapiz. Frente al cuadrado como definición primera de la modernidad, su opción constructiva es el triángulo. Es una consecuencia inmediata de un modo de hacer particular. Las formas se tejen en palimpsesto, la urdimbre es una gramática que anuda momentos de una vida, retazos de biografía, tragedias y alegrías. Lo arácnido cuando toma sus hilos de la experiencia. Pensemos en cada intersección de hilaturas como en un bit de información. La memoria sensorial se llena de ese rajo, una indefinida manera de vivir que Teresa Lanceta encontró entre aquellas mujeres gitanas.

ESPACIO TEATRAL

El territorio en el nuevo teatro ritual andaluz y el espacio de los centros de producción del lumpenproletariado

Este tercer apartado señala cómo los artistas gitanos y flamencos, al hilo de las reivindicaciones políticas durante el tardofranquismo y la Transición, concretamente en el ámbito del teatro, fueron conscientes de las sucesivas transformaciones espaciales, desarrollando nuevos modos de habitar que exigían cierta «des-territorialización» de los viejos escenarios.

Aquí se reúne el Teatro Estudio Lebrijano de Juan Bernabé y su *Oratorio* (1968); La Cuadra de Sevilla con Salvador Távora en *Quejío*, *Los palos* y *Herramientas* (1972-1977); el Teatro Gitano Andaluz de Mario Maya, con *Camelamos Naquerar* (Queremos hablar) y *¡Ay! Jondo* (1976-1977), además de otros autores como Alfonso Jiménez Romero, José Heredia Maya y Juan de Loxa. También se incluyen distintos grupos y colectivos, por ejemplo, el Teatro Estudio de Arahal, Cascao Teatro de Málaga, el Teatro Algabeño y las experiencias teatrales de Ocaña, Fernanda Romero, Manuel de Paula, así como la accidentada *Antígona* de Bertolt Brecht (1969) en la que Smash colaboró con el grupo

Esperpento. Igualmente, se atiende a los nuevos espacios de producción donde se reelaboraron estas poéticas: la Cuadra de Paco Lira en Sevilla, la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, con el activismo *sui generis* de Francisco Moreno Galván, y el Cortijo Espartero de Morón de la Frontera, donde se subraya el especial magisterio de Diego del Gastor en los proyectos experimentales de Darcy Lange.

La raíz rizomática

Las ciencias que el flamenco ha dado para su estudio, la famosa flamencología, es una suma de academicismo universitario e ingeniosas explicaciones casualistas sobre sus orígenes, funciones y desarrollos.

El naturalismo darwinista y la geografía positivista alimentaron los primeros estudios del folklore y así se extendió una explicación cartográfica del hecho flamenco, situando sus orígenes en las zonas más agrestes del mundo agrícola que, en distintas oleadas, llegarían a las ciudades con sus tonadas y sus ritmos populares.

La configuración cartográfica del triángulo geográfico de la Baja Andalucía donde se origina el hecho flamenco —Utrera-Lebrija-Jerez en su expresión más restringida; Cádiz-Sevilla-Málaga en la más abierta—, produjo no pocas teorías y formalizaciones expresivas constituyentes de lo que sería el giro etnográfico en el flamenco a finales de los años cincuenta.

El venero gitano —especialmente de los gitanos sedentarios de la Andalucía Occidental, que se habían asentado en labores agrícolas en oposición a los gitanos andarríos o canasteros, todavía itinerantes—, así como el primitivismo rural —los fandangos, las trillas y otras formas del cante de labor— erigen un territorio original y adánico del suelo constitutivo del cante y el baile flamencos.

Los nuevos movimientos de población del campo a la ciudad, el desplazamiento de las masas populares y los habitantes gitanos de los centros urbanos al extrarradio, la emigración desde el sur a zonas ricas del norte ibérico o a la Europa más industrializada conforman una nueva manera de entender el territorio y la circulación de sus gentes. El choque entre la «territorialización» de la teoría y la «desterritorialización» de los hechos sociales, políticos y económicos dio lugar a otras formas de entender el flamenco y sus representaciones.

En el espacio escénico, singularmente atravesado por el fenómeno del Teatro Independiente, las luchas políticas antifranquistas

y el asamblearismo de una cultura populista también empiezan a fraguar modos distintos de comprender las expresiones artísticas del flamenco. Por ello, el espacio escénico es un lugar privilegiado para observar los movimientos de espacio y habitación que se están produciendo en esos años. Resulta importante subrayar la tensión entre la teoría tradicional y los nuevos formatos, pues de esa interacción entre fuerzas centrípetas y centrifugas surge la tensión y las riquezas de un panorama que conjuga a la vez teatro ritual, reivindicaciones políticas y formas alternativas de vida marginal.

El teatro flamenco se desplaza fuera de los teatros, a los pabellones de labor, a las fábricas, a las Casas de Cultura creadas por los trabajadores emigrantes y, simultáneamente, incorpora con libertad los nuevos planteamientos brutalistas, la integración de elementos de la cultura del trabajo agrícola e industrial, la ruptura del espacio entre actores y espectadores, así como la construcción colectiva de textos y gestos escénicos.

Frente a un flamenco que se presentaba estructurado como un árbol con ramificaciones y raíces diversas, éste se presenta ahora con la forma de un rizoma, sin jerarquías originales y sin diferendos entre tallo, tronco y raíces.

El lumpen productivismo

Fue el video-artista neozelandés Darcy Lange el primero en señalar que los espacios presentados como núcleos originales y atávicos del flamenco eran, en realidad, vivos centros de producción de un arte nuevo y viejo a la vez. Tras sus obras estructurales sobre el trabajo industrial, sus videos multicanal alrededor del cognitariado y los saberes universitarios, Lange eligió el entorno del Cortijo Espartero y de Diego del Gastor, en Morón de la Frontera, como caso de estudio para unas formas de hacer que tenían en la fiesta su principal motor y que, paradójicamente, hallaban en la improductividad su mayor riqueza, su capital acumulado, su plusvalía.

Junto al Cortijo Espartero, liderado por el americano Donn Pohren y por Diego del Gastor y que, dicho sea de paso, Dan Graham lo asemejaría a una suerte de Factory warholiana con gitanos y campesinos andaluces en permanente fiesta, también consideramos como centros de construcción de la cultura popular a la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, con Francisco Moreno Galván —hermano del influyente crítico de arte José María Moreno Galván— como inteligencia crítica y renovación plástica; o La Cuadra de Paco Lira, con sus diversas

sedes en Sevilla —La Carbonería es el último de estos espacios que surgieron de La Cuadra—, donde se juntaban gentes del teatro, el rock, la poesía clásica y experimental, la pintura y la bohemia sevillanas. Pisco Lira, heredero de uno de estos espacios, lo explica muy bien cuando admite el magisterio simultáneo de Agustín García Calvo y Antonio Mairena.

Todos estos centros estaban muy atentos a los avances tecnológicos y al despliegue moderno de la cultura de la reproducción técnica. No solo porque allí se daban talleres de radio, los primeros ensayos de disc-jockeys, el cine independiente y los primeros vídeos, programas de televisión como *Rito y geografía del cante flamenco*, las novedades de la poesía visual o de la impresión —desde talleres de serigrafía popular hasta las primeras fotocopiadoras—, sino, también, por la forma colectiva y comunitaria en que estas actividades se desarrollaban, difuminándose, según mandaba el mito flamenco, las diferencias entre autor y espectador, entre el creador y el pueblo que los auspiciaba.

Fenómenos como el llamado Teatro ritual andaluz tuvieron lugar en este tipo de espacios, con la colaboración de autores y actores diversos. Pensemos, por ejemplo, en un hecho tan simple como la incorporación del cante jondo a la forma del coro de la Tragedia Griega original, que se debió al concurso de Alfonso Jiménez Romero, Juan Bernabé, Salvador Távora, Ángela Mendaro, Teatro Estudio Lebrijano, Joaquín Arbide, Joao Cabral do Melo, Margarita López Pedregal, Teatro Estudio de Arahál, José Monleón, y el propio Paco Lira, propietario y artífice del espacio de La Cuadra.

La Chanca

El giro etnográfico en fotografía resulta paradójico a la hora de retratar los ámbitos sociales periurbanos y también las representaciones no teatrales del flamenco. Cuando la fotografía clásica se vuelve hacia la etnografía se encuentra con unos primeros modelos pintoresquistas que intenta superar. La fotografía obrera soviética, el documentalismo británico o los fotógrafos que acompañaron el New Deal en Estados Unidos son aportaciones que intentan desprenderse de los estereotipos que fotografian y, a la vez, construyen clichés difíciles de no repetir. Las fotografías de Carlos Pérez Siquier del barrio gitano almeriense de La Chanca no pueden escapar a las imponentes escenografías de cal, un blanco blanquísimo que recorta a todos los sujetos y los convierte en protagonistas de una escena antropológica pero, al mismo tiempo, en actores de un momento teatral. Como ha recordado

Juan Goytisolo, «en la enorme teatralidad que nos brindan los pobres, en el retrato de sus miserias, se refleja también toda una economía de gestos, el aprendizaje de ese saber expresar con muy poco y la memoria de mostrar en cada gesto una vida superviviente». Son los intentos de la fotografía por retratar y documentar el flamenco más allá del hecho teatral, es decir, fuera del escenario o del tablao que cierta tradición crítica consideraba falsificaciones, mientras ponderaba y mixtificaba un flamenco originario en casas, patios y azoteas. Pues bien, en esos intentos de veracidad reaparecen, paradójicamente, las condiciones absolutamente teatrales de este arte, los gestos que rebelan el perfecto conocimiento de la caja escénica, el pie que golpea el suelo de arena esperando encontrar la madera. Tanto en la magnífica labor de Mario Fuentes, fotógrafo de Lebrija que ha documentado de forma exhaustiva todas las labores agrícolas y ganaderas, las tradiciones artesanales y las fiestas ligadas al campo del flamenco, como en los fotógrafos después asociados bajo la marca Flamenco Project —David George, Mark Johnson, William Davidson, Charles Mullen, Maria Silver, Chris Carnes, Ira Gavrin, Robert Klein, George Krause, Daniel Seymour, Dick Frissel, Jane Grossenbacher, Paco Grande, Ruth Frazier o Steve Kahn— hallamos un ejemplo de estas paradojas entre la veracidad documental y la representación teatralizada.

El infrapayo – Julio Jara

Julio Jara empieza a desarrollar a principios de los años noventa toda una serie de actividades, trabajos y piezas artísticas de difícil clasificación. En general, el descubrimiento del infrapayo es una manera de mostrar modos de hacer muy diferentes, que intentan conjugar las exigencias poéticas experimentales con la vida lumpen diaria. El flamenco, lo gitano, la rumba en su acepción más básica, se cuelan ahí, entre la experimentación y la experiencia, en esa Y griega que a Jara le parece enseña principal. Las liturgias del lumpenproletariado encuentran en Julio Jara un intérprete de excepción y entrega. Desde el *Mapa de Y* hasta *La vida ilustrada del infrapayo*, hay todo un mapa de tensiones y energías que también podrían llamarse psicogeografía. Y, sobre todo, inventar un lenguaje, una jerga, un esperanto lumpen que no es lo que habla la mafia ni el camello ni el cheli, sino un *trovarclus*, un habla poética, una lengua pura en el decir de Walter Benjamin. Tal y como sostendría El Samaruc: «asiena lai ye chabo quu salo can selo quu arruma che lai zingaluntia yei infrapayo».

**Esta muestra es una coproducción
entre La Virreina Centre de la
Imatge y CentroCentro Cibeles
de Cultura y Ciudadanía de Madrid**

**Comisarios:
Pedro G. Romero
María García Ruiz
Valentín Roma**

**La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 12 a 20 h
Entrada gratuita**

**barcelona.cat/lavirreina
twitter.com/lavirreinaci
facebook.com/lavirreinaci**