



TRANS 23 (2019)
RESEÑAS / REVIEWS

Raíces afro-andaluzas del flamenco: la música de Raúl Rodríguez¹

Ensayo-reseña de Constance Vallis-Hill (Hampshire College)

Raúl Rodríguez canta con el susurro áspero de un *contaor* (narrador+cantaor), enseñándonos los secretos escondidos del universo, confesando las fuentes de nuestro dolor y extrañamiento, llevándonos con el baile a la unidad. Vivimos en una era terrorífica de racismo, rabia y violencia, que ahoga nuestras voces y nos relega a un aislamiento deprimente. El antídoto para esta desesperanza es el arte y el activismo musical de Rodríguez, que expresa un profundo impulso hacia la interconectividad, y por encontrar semejanzas: “Quiero estudiar el flamenco como una música que pertenece al latido internacional, al escenario global, un tipo de música más, dentro de los géneros afro-andaluzes y caribeños”, afirma Rodríguez. “El flamenco, en los 500 años que llevó construir está música popular, estas letras, estos ritmos, no es ‘música pura’, ni tampoco es simplemente música ‘gitana’. Es sincrética en sus intersticios afro-andaluzes-caribeños y, como tal, es música para todo el mundo”.²

En su CD/libro *Razón de son* de 2014 y en su álbum *La raíz eléctrica* de 2017, este artista musical y antropólogo investiga los orígenes interculturales de la etapa temprana de la música flamenca en las colonias afro-caribeñas y los puertos andaluces de Sevilla y Cádiz entre los siglos XVI y XIX.³ Rodríguez sigue el camino de “Canons of Fine Africanist Form” articulado por el historiador del arte estadounidense Robert Farris Thompson, particularmente el canon noveno, “La habilidad de encarnar el destino” —la creencia de que los antepasados continúan influyendo en los artistas contemporáneos, cuyo trabajo reinscribe la tradición, haciendo realidad el futuro a

¹ Este artículo fue publicado originalmente en inglés en *Los Angeles Review of Books* el 17 de enero de 2019. <https://lareviewofbooks.org/article/flamencos-afro-andalusian-roots-music-raul-rodriguez/>

² Todas las citas que no contienen referencias a fuente escrita alguna se refieren a las entrevistas personales mantenidas entre la autora y el artista.

³ Raúl Rodríguez, *Razón de son*. Madrid: Fol Música, 2014. 55 pp. DVD-Libro. Prólogo de Faustino Núñez, fotografías de Raúl Rodríguez e ilustraciones de Jesús Cosano. ISBN: 978-84-940993-3-5; Raúl Rodríguez, *La raíz eléctrica*. Madrid: Fol Música, 2017. 89 pp. DVD-Libro. Prólogo de Santiago Auserón e ilustraciones de Jesús Cosano. ISBN: 978-84-944241-6-8.

través del pasado.⁴ La música de Rodríguez rinde tributo a sus antepasados andaluces al mismo tiempo que evoca las fusiones afro-iberas del flamenco, y por tanto reconoce que la música española estuvo fuertemente influida por el África Occidental y el Nuevo Mundo, con sus melodías también llenas de elementos moriscos, judíos y gitanos. Sus creaciones musicales no son para un “melting pot”, con varias cepas culturales reduciéndose a un simple sirope, sino que, en su lugar, son sinérgicas, con sus elementos dispares mezclados en algo nuevo sin perder su esencia original. Así, Rodríguez ha creado una estética intercultural cimentada en la curiosidad, la apertura y la inclusión.

Durante casi medio siglo, los músicos flamencos han estado buscando nuevos lenguajes y formas de expresión, con un ojo en Oriente, adaptando e incorporando toda clase de instrumentos, ya sean hindúes, árabes o griegos, a su música. El único instrumento que encontró con naturalidad su camino en el flamenco fue el cajón peruano. Además de los instrumentos de *Razón de son*, que incluyen el tres cubano (parecido a la guitarra de seis cuerdas pero agrupadas en tres pares de cuerdas, cada uno de ellos afinado en el mismo tono), bajo eléctrico, flauta, guitarra acústica y eléctrica, Rodríguez introduce el “tres flamenco” —una reconstrucción del tres cubano y la guitarra flamenca, similar a la guitarra clásica pero con los trastes más finos y menos soportes estructurales internos, lo que produce un sonido más brillante, resonante y percusivo. Construido en el barrio sevillano de Triana, este nuevo instrumento mestizo abre nuevas dimensiones rítmicas y sonoras, combinando un nuevo lenguaje de sonos que Rodríguez denomina “son flamenco”. En estas “transculturaciones tonales”, Rodríguez crea un estilo musical consciente del período proto-flamenco de Sevilla, cuando la contribución esencial la realizaron los negros de Sevilla, considerados los músicos y bailarines más dotados.

Raúl Rodríguez Quiñones nació en Sevilla el 8 de enero de 1974; hijo de Juan “Tacones” Rodríguez, médico, cantante y compositor, y de María Isabel Quiñones Gutiérrez, una cantante española que, con el nombre artístico de Martirio, fusionó la copla, el flamenco y el rock de vanguardia en un híbrido musical llamado “Nuevo Flamenco”. Rodríguez creció dentro de la contracultura musical de Sevilla. “Era el final de la dictadura de Franco”, recuerda, “un tiempo de libertad para España, la primera vez que podíamos construir un nuevo mundo, salir de la oscuridad y las mentiras del régimen de Franco”. Nombra a experimentalistas flamencos como Pata Negra, Veneno, Lole y Manuel —músicos españoles que habían absorbido la música de California. “Yo crecí con Janis Joplin y Fernanda de Utrera, con Jimi Hendrix y Diego del Gastor en la misma casa”.

Mientras estudiaba en la Universidad de Sevilla, tocaba la guitarra en grupos que comenzaban a mezclar el flamenco con el blues, el jazz y el rock. En 1995 fundó su primera banda, Caraoscura.⁵ Para adquirir una mayor comprensión de la música popular, estudió historia y antropología cultural; también profundizó en el estudio de la guitarra flamenca, especializándose en el “Toque de Morón” — la técnica de toque del afamado guitarrista flamenco Diego del Gastor, pionero en los nuevos acercamientos al sistema rítmico establecido del flamenco (o compás) y de las variaciones melódicas (o falsetas). Fue una técnica que Rodríguez describe como “super-sintética”, que combina y sintetiza ideas y materiales de una forma más efectiva y amplia que la que habían logrado los instrumentistas de fusión contemporáneos. Rodríguez explica que “Diego

⁴ El texto está incluido en *African Art in Motion*. Los Angeles: University of California Press, 1974.

⁵ Caraoscura lanzó solo un disco al mercado: *Qué es lo que quieres de mí* (BMG, 1995). Para una muestra de las semillas afroamericanas y africanas de los trabajos posteriores de Rodríguez en este disco, puede escucharse en YouTube, por ejemplo “El blues del Arapahoe” (<https://www.youtube.com/watch?v=P9okoR3Lxoo>), “Huye de mí” (<https://www.youtube.com/watch?v=WukObRIrjHs>) o “Carmela” (<https://www.youtube.com/watch?v=-V4SaD9M3qc&list=PLZ1I9-bMKCLKEIXW7j7O-73WvFbVruNUf>)

ofrece la esencia de cada una de las ideas que uno podría esperar tener, elaborando y desarrollando solamente aquello que se requiere para transmitir todo lo posible porque, en definitiva, el fin último del arte es la comunicación. Coloca a la comunicación de la emoción por encima de todo lo demás”.

En los tiempos en que se convirtió en el líder del grupo de flamenco contemporáneo Son de la Frontera en 2003,⁶ Rodríguez se había ganado una reputación internacional al recibir varios galardones (Flamenco Hoy por el Mejor Álbum Instrumental en 2005; el BBC Radio World Music Award por el Mejor Álbum Europeo en 2008; una nominación a los Grammy por el Mejor Álbum Flamenco en 2007). El grupo realizó giras por todo el mundo, actuando en ciudades de los Estados Unidos, Europa, México, Cuba y Canadá. Aún era relativamente desconocido en los Estados Unidos hasta el lanzamiento de *Razón de Son*, un álbum de 12 canciones que compuso, arregló y publicó en formato de CD/libro con ilustraciones de Jesús Cosano, uno de los primeros investigadores en el estudio de las conexiones negras en Andalucía.⁷

La colaboración de Rodríguez con Jackson Browne, inquilino del Rock and Roll Hall of Fame, en *Song y Son*, un intercambio cultural entre los sonidos americanos y los ritmos hispanos en el Town Hall de Nueva York en 2017, inspiró el segundo CD/libro de Rodríguez, *La raíz eléctrica*. Este álbum desarrolló las fusiones del flamenco con el Afro-beat (combinando elementos de los estilos musicales del África Occidental como el *fuji* y el *highlife* con el jazz y el funk americano), la música psicodélica, el son cubano, los ritmos del vudú haitiano, el rock andaluz y la canción de autor norteamericana. “[Nosotros], los hijos de los 70, vivimos el primer proceso de electrificación de las músicas ‘de raíz’ en España”, afirma Rodríguez en su ensayo de introducción al álbum, “y recibimos esos experimentos libres como primera impronta sonora, que ya quedaron para siempre grabados a fuego en nuestro subconsciente” (2017: 17). El álbum también introdujo otra invención musical, el *tres eléctrico*, resultado de los estudios de Rodríguez acerca de las aculturaciones globales de Andalucía, con un intenso enfoque sobre las influencias africanistas. Rodríguez escribe:

Ahora ya sabemos que hay fundamentos para una conciencia de música ‘afro-andaluza’: en toda la ruta de la compraventa de esclavos que conecta los puertos del Caribe Afro-Andaluz, encontramos rasgos comunes, adaptaciones, transculturaciones y mutaciones diferentes de los mismos ritmos, danzas, cantos y ritos que ya formaban parte, a su vez, en el continente africano, de un contexto cultural amplio y heterogéneo y que, en las metrópolis coloniales y, en un contexto de inevitable cruce de culturas, se desarrollaron de manera extraordinariamente fértil, dando lugar a nuevos géneros cruzados y escapando, casi siempre, a los sistemas de control moral que buscaban evitar el contacto entre los sonos de los esclavos y los cantos de sus amos. Hoy asistimos a una suerte de ‘venganza dulce’: en todos los países con pasado esclavista resisten ritmos que fueron llevados como esclavos y hoy son danzas que nos liberan a todos (2017: 16).

Lo que se da por sentado en el flamenco, explica Rodríguez, es que el compás de 12 tiempos también comparte modos y tonos con las ceremonias musicales de la diáspora africana.

[Nosotros acercamos] la filosofía del Cante de la Baja Andalucía a la mística del Griot malí, llevando las falsetas al terreno sinuoso del Blues de Lightnin Hopkins o B. B. King, dejándonos llevar por la corriente común que hay entre el calor chamuscante del Funk y la candela deliberada de la Bulería y arrimando la ética de las letras de la Soleá a la pegada pegajosa del Funk de Minneapolis que hay en ese sudor sonoro de ‘Sign o’ the Times’ o ‘Kiss’ de Prince (2017: 16).

⁶ Son de la Frontera publicó dos discos: *Son de la frontera* (Nuevos medios, 2004) y *Cal* (Nuevos medios, 2006).

⁷ Jesús Cosano ha publicado recientemente sobre este tema *Los invisibles. Hechos y cosas de los negros de Sevilla*. Sevilla: Aconcagua, 2017; y *Las negras de la Inmaculada*. Sevilla: Aconcagua, 2019.

El diálogo afro-andaluz de Rodríguez se siente y se escucha intensamente en los cajones (tocados por el percusionista Aleix Tobias) que “nos introduce en el lenguaje mágico del tambor parlante, en ese código encantador de comunicación que hace siglos estaba presente en los polirritmos liberadores de la percusión africana que nos golpeaba con la fuerza de una descarga eléctrica y mueve nuestros cimientos, y todavía hoy se multiplica con libertad en las manos y los pies de los bailaores flamencos”.

La presencia nuclear de los africanismos en la presentación del flamenco de Rodríguez puede parecer gratuita, pero es absolutamente radical dado el largo rechazo de España al reconocimiento de la contribución africanista del flamenco, por no mencionar a la historia de la esclavitud negra o de la cultura negra en general. Solo recientemente, con el lanzamiento del documental *Gurumbé: Afro-Andalusian Memories* (2016) y la publicación de *Sonidos Negros: On The Blackness of Flamenco* (2019), de K. Meira Goldberg, se ha expuesto abiertamente la borrada en España de las formas de la cultura negra.⁸ Mientras las “transculturaciones tonales” de los sonos de Rodríguez hacen danzar al cuerpo, las letras esclarecen las motivaciones que impulsan las invenciones musicales asombrosamente originales del artista. Sus coreopoéticas pueden compararse a las de Langston Hughes, Richi Havens u Oscar Brown Jr. Seguramente Raúl Rodríguez es el Federico García Lorca de su generación.

Razón de son: “Razón” significa el motivo, la causa, la explicación o la justificación de una acción; y “Son”, del verbo “sonar”, tiene multitud de resonancias, desde “tocar” y “resonar” hasta

⁸ *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*. 2016. Dir. Miguel Ángel Rosales. DVD. Intermedia Producciones; Goldberg, K. Meira. 2019. *Sonidos negros. On the Blackness of Flamenco*. New York: Oxford UP. Para un trabajo pionero sobre la cultura africana en el flamenco, cfr. Martín Corrales, Eloy. “Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos”. *La factoría. La revista social*, 8-7-2008. <https://revistalafactoria.org/articulos/2018/6/8/los-sonos-negros-del-flamenco-sus-orgenes-africanos>. Para un trabajo pionero sobre las comunidades subsaharianas en España y sobre la esclavitud negra, cfr. Arcadio Larrea Palacín. 1952. “Los negros de la provincia de Huelva”. *Archivo del Instituto de estudios africanos*, 20: 39-57. Sobre estos asuntos, también cfr. Martín Corrales, Eloy. 1999. “La esclavitud en Cataluña de fines del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Los ‘amados’ sirvientes de indios y negreros”. En *Historia moderna, historia en construcción*, coords. Pierre Vilar y Carlos Martínez Shaw, 133-150. Barcelona: Milenio; Castilla Alcalá, José Antonio. 2018. *La esclavitud en el reino de Granada en el último tercio del siglo XVI. El caso de Guadix y su tierra*. Granada: Universidad de Granada; Cozar, María del Mar y Martín Rodrigo y Alharilla (eds.). 2018. *Cádiz y el tráfico de esclavos. De la legalidad a la clandestinidad*. Madrid: Silex; VV.AA. 2018. *Los negocios de la esclavitud. Tratantes y mercados de esclavos en el Atlántico ibérico, siglos XV-XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Tardieu, Jean-Pierre. 2017. *Resistencia de los negros en el virreinato de México (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Iberoamericana; Aurelia (ed.). 2015. *Esclavitud, mestizaje y abolicionismo en los mundos hispánicos*. Granada: Universidad de Granada; Martín Casares, Aurelia y Rocío Periañez Gómez (eds). 2014. *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Iberoamericana; González Cruz, David (ed.). 2014. *Represión, tolerancia e integración en España y América. Extranjeros, esclavos, indígenas y mestizos*. Aranjuez: Doce Calles; Piqueras, José Antonio. 2012. *La esclavitud en Las Españas. Un lazo transatlántico*. Madrid: La catarata; Méndez Rodríguez. Luis. 2012. *Esclavos en la pintura sevillana de los siglos de oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Martín Casares, Fernández Durán, Reyes. 2011. *La corona española y el tráfico de negros. Del monopolio al libre comercio*. Madrid: Ecobook; Cortés Alonso, Vicenta. 2011. *Esclavos y libertos en los mundos ibéricos*. Madrid: Mundo negro; Periañez Gómez, Rocío. 2010. *Negros, mulatos y blancos: los esclavos en Extremadura durante la Edad Moderna*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz; Andrés-Gallego, José. 2010. *La esclavitud en la América española*. Madrid: Encuentro; Donoso Anes. 2010. Rafael. *El asiento de esclavos con Inglaterra (1713.1750). Su contexto histórico y sus aspectos económicos y contables*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Díaz Rodríguez, Vicenta. 2009. *Negros y frailes en el Cádiz del siglo XVII*. Salamanca: San Esteban DL; Lucena Samoral, Manuel. 2008. *Regulación de la esclavitud negra en las colonias de América española (1503-1886). Documentos para su estudio*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares; Izquierdo Labrado, Julio. 2004. *La esclavitud en la Baja Andalucía*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva; Andrés-Gallego, José y Jesús María Añoveros. 2002. *La iglesia y la esclavitud de los negros*. Pamplona: Universidad de Navarra; Parrilla Ortiz, Pedro. 2000. *La esclavitud en Cádiz durante el siglo XVIII*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz; Gómez García, María del Carmen y Juan María Martín Vergara. 1993. *La esclavitud en Málaga entre los siglos XVII y XVIII*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

“llamar” y “repicar”. El “son” también se refiere a la forma musical afro-cubana por excelencia, la que se refiere tanto a un estilo de canto como de baile, un género sincrético que mezcla elementos de origen español y africano. Entre los componentes hispanos fundamentales del son se encuentran el estilo vocal, el metro lírico y la primacía del tres, derivado de la guitarra española; sus rasgos africanistas incluyen el característico ritmo de clave, la estructura de llamada y respuesta, y la sección de la percusión bantú (bongo, maracas...etc.). En “Razón de son”, la primera canción del álbum, Rodríguez explica sus motivos para inventar nuevos sones flamencos y personificar los sonidos del linaje afro-caribeño del flamenco.

“Aquí vengo con mi son”, canta en el primer verso, “a cantarte frente a frente”; el “son” aquí es un “punto flamenco”, un nuevo palo que mezcla la décima (estrofa de diez versos octosílabos) del punto cubano con el ritmo de 12 tiempos de las bulerías flamencas. Las letras poéticas de las canciones están compuestas para que parezcan improvisadas, evocando la práctica de los trovadores españoles, que hablan en el momento acerca de cosas que están lejos en el tiempo o en el espacio. Siguiendo la tradición de la décima, el cantante anuncia las experiencias que quiere compartir con el mundo, y lo que nosotros obtendremos de ese viaje.

“[Aquí vengo con mi son]/a bailarte con ambiente / y a tocarte el corazón”, canta Rodríguez, porque cuando uno canta, todo es verdadero. La música debe ser cálida, debe tocar las emociones, porque si es un sonido frío, dice Rodríguez, “la gente olvidará tu música — uno se aferra solamente a las cosas que tocan el corazón, que cambian tu manera de pensar y cambian el mundo”. Las letras sobre los bailes y el acto de bailar atraviesan los versos de “Razón de son”: “Voy buscando la danza que late en los corazones”; “Yo he visto a una bulería rematando en la parranda / y he visto a la zarabanda bailando por alegrías”. Todos los sones afro-andaluces de Rodríguez están hechos para bailar.

“Llévame a la mar” es un fandango indiano que un bailar de zapateado acogería con entusiasmo. La canción muestra las raíces afro-caribeñas del fandango español, el cual, en la fecha temprana de 1732, se definió como un “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”.⁹ El fandango, dice Rodríguez, se originó en las Indias Occidentales y se cocinó en el crisol del Caribe. Su fandango indiano se crea “a partir de la coexistencia de las gentes afro-iberas y del Caribe en la Nueva España”; emergió “como una forma de sonido y de baile que ayudó conformar los estilos ibéricos de las diferentes ramas de ese banquete polirrítmico del 3/4 y del 6/8”.

“El negro curro” está escrito con esa marca temporal de la bulería de 12 tiempos (del castellano “burlar”, un ritmo flamenco rápido); es una *sonería*, nacida del tres flamenco. Sobreimpuesto a cada una de las mitades del compás de 12 tiempos de la bulería se anticipa un bajo de son, creando una nueva fórmula rítmica afro-andaluza. La estructura rítmica subyacente abarca no solamente la percusión afro-cubana sino también los acentos del baile y las palmas andaluzas —porque, dice Rodríguez, “queremos, en primer lugar, encantar, hacer que el oyente baile”.

“Con la guitarra en blanco” toma la estructura de 12 tiempos de la bulería y la cambia al compás binario de 2/4, creando un ritmo de pavoneo que responde al estribillo “baile con alegría”. Aquí las formas binarias (tangos, rumba, habanera, bacalao, o reggaetón) coexisten con los patrones ternarios de las danzas barrocas que constituyeron los juegos rítmicos favoritos en las calles y los hogares andaluces. “Cuando encontré la estructura de esta bulería”, rememora

⁹ La definición se encuentra en el Tomo III del *Diccionario de Autoridades*.

Rodríguez, “llamé a mi Biba para enseñársela, y cuando la vi bailar y sonreír, sabía que estaba en el camino correcto”.

“La caña” mezcla el blues, la soleá (una de las formas básicas, o palos, de la música flamenca) y una bulería *country*, a través de las sonoridades de la guitarra con su letra de soléa (seria, con temas de dolor y desesperanza); la canción te lleva hacia un baile de ensoñación de forma libre. Es una canción de blues en la que Rodríguez canta de forma agridulce: “Niña de los veinte novios, / y conmigo veintiuno, / si todos son como yo, / te quedarás sin ninguno”.

“La pena y la que no es pena”, una petenera veracruzana, reúne el baile de pies con las palmas rítmicas del compás de soleá. Veracruz, México, es considerada la ciudad más “africana” de Sud-América [sic]. La petenera llegó a Cádiz en 1826 desde Veracruz y se cantó como “petenera nueva americana”. En este viaje de idas y vueltas, el compás afro-andaluz caribeño de la petenera traza un viaje imaginario desde los acentos de las palmas flamencas hasta los tambores moriscos.

Rodríguez no puede mencionar el tan llamado ritmo puro andaluz sin invocar las sensibilidades rítmicas africanas que subyacen en aquel. La bulería, por ejemplo, tiene un patrón ternario, pero cuando se toca y se hacen palmas en el contexto flamenco, puede tomar nuevas formas: “Si se toca en el estricto ritmo de doce tiempos de la bulería, ¡alguien te va a coger por el cuello y te va a echar de la fiesta!”, nos avisa. “La única manera de permanecer en la fiesta es hacer palmas en tiempo binario —como se dice en Morón, ‘tocar a dos’- porque así uno puede hacer toda clase de contratiempos sin perder el ritmo, y este es el latido del corazón”.

Rodríguez insiste en que el flamenco es también música americana: “Tenemos el flamenco, la música nacida entre Sevilla y Cádiz, pero Sevilla y Cádiz fueron puertos de las viejas colonias americanas- no tenemos flamenco en el norte de España. No tenemos creación del flamenco fuera del triángulo mágico entre Sevilla, Cádiz y Jerez”. Refiriéndose al libro *El mar de los deseos: el Caribe hispano musical – historia y contrapunto* (2002), de Antonio García León, Rodríguez afirma que las formas canción andaluza afrocaribeña derivan de una sola raíz cultural:

La verdadera labor es entender que no es solo música mexicana, o música argentina, o música uruguaya, o música caribeña. En el siglo XX, cada país reclamó su propia música nacional, pero eso no significa que la música argentina se hiciera solamente por músicos argentinos y la música española por músicos españoles. Todas estas músicas son nuestras, están ahí para nosotros. Tenemos que abrir nuestra mente, no solamente para entender la música, para entender lo que sucedió en el pasado, sino también lo que sucederá en el futuro. Para crear nuevas canciones, nuevos estilos, debemos entender lo que ha pasado antes, y después hacer nuevas canciones, tener nuevas ideas, un nuevo mundo que cambie el mundo, porque la fusión del arte es imaginar que podemos hacer posible un nuevo mundo, un mundo diferente.

De manera similar al fragmento de las leyes esclavistas de los EEUU de la década de 1740, que prohibían el toque de los tambores por miedo a que pudieran llamar al levantamiento de los esclavos, los tambores también fueron prohibidos en la España del siglo XVII.¹⁰ “Así, nosotros

¹⁰ La autora puede referirse, entre otros, al *Slave Code of South Carolina*, firmado en mayo de 1740. En su apartado XXXVI, esta ley declara: And for that as it is absolutely necessary to the safety of this Province, that all due care be taken to restrain the wanderings and meetings of Negroes and other slaves, at all times, and more especially on Saturday nights, Sundays, and other holidays, and their using and carrying wooden swords, and other mischievous and dangerous weapons, or using or keeping of drums, horns, or other loud instruments, which may call together or give sign or notice to one another of their wicked designs and purposes; and that all masters, overseers and others may be enjoined, diligently and carefully to prevent the same”. El texto completo puede consultarse en *Teaching American History in South Carolina*.

pusimos toda la percusión —los contratiempos, los ritmos- en el zapateado, las palmas y los pitos, en el lenguaje del cuerpo”, dice Rodríguez. Él señala a Juan de Juan, a quién se escucha en el álbum *La raíz eléctrica* (en “La lengua corta”, “Que sea el ritmo” y “Yo voy vendiendo candela”), como el bailar flamenco que demuestra la conexión entre el flamenco y el *tap dance*. Aquí se encuentra el concepto nuclear del lenguaje rítmico de Rodríguez —el juego percusivo de pies como el *tap*, el zapateado y el flamenco comprende (como la historiadora de la danza Moe Meyer argumentó de forma elocuente con el *step-dancing* irlandés¹¹) un lenguaje oral, una poesía que da forma a un espacio acústico y expresa un agudo ingenio. Como el poeta satírico español Francisco de Quevedo escribió en 1627 tras observar “la figura ridícula de los criados cuando dan de beber a sus señores” mientras bailan el coliseo, el guineo, inclinando sus cuerpos de forma peligrosa: sin embargo, “siendo mudos de boca, son habladores de pies”.¹²

“El Negro Curro”, el primer son que Rodríguez compuso para el álbum *Razón de son*, es una “sonería”, una mezcla entre el son cubano y la bulería flamenca. La canción cuenta la historia de los llamados “curros”, los negros y mulatos de Sevilla, que describe como hombres arrogantes y libres, vestidos con ropas llamativas, y que llegaron en las primeras oleadas de la inmigración desde la Península Ibérica a las colonias del Nuevo Mundo, especialmente a Cuba. “Yo tengo el linaje del jácaro, del pícaro, el mismo linaje de la desvergüenza que tiene el curro”, declara Rodríguez. “Soy pícaro y valentón”, canta su Negro Curro. “Comegentes, Tragahombres; [...] Comecandela y charrán; [...] Jácaro y rufián; [...] el curro vacilón”. Rodríguez inscribe estos nombres en el panteón andaluz de embaucadores, junto a ejemplares afrocaribeños como el Man-of-Words, un virtuoso artista verbal de las Indias inglesas occidentales que creó espontáneos maleficios, acertijos, rimas e insultos.¹³

El negro curro desciende del “Oriki-esu”, los poemas narrativos africanos que cuentan las historias de Esu-Elegbara, el divino embaucador de la mitología yoruba que se denomina Exu en Brasil, Echyu-elegua en Cuba, Papa Legba en el panteón haitiano de las alabanzas vudús, y Papa la ba en los Estados Unidos. Esu era el guardián de los cruces de caminos, el maestro del estilo, el dios fálico de la generación y la fecundidad; Esu controlaba —a través de la sátira, la parodia y la magia- la barrera elusiva que separaba lo divino de lo profano. Esu, como el Negro Curro, es “el lingüista divino” que habla todas las lenguas. Como todos los buenos embaucadores del Nuevo Mundo, el Negro Curro usaba la fanfarronada, la mofa, la amenaza, la calumnia, la alabanza y el insulto como armas contra la esclavitud y la opresión. Rodríguez imagina los sonos característicos de estos Curros, traduciendo, con música y letra, su carácter travieso — sus sombreros inclinados, sus pañuelos ondulantes, la sonaja de sus pulseras y sortijas, el brillo de los cuchillos en sus fajines, así como sus improvisaciones poéticas, sus vibrantes toques de guitarra, sus cantes vivaces y el ritmo exuberante de su charla melodiosa.

Negro Curro de Triana,
yo nací en Andalucía,
por eso “Curro” me decían
cuando aparecí en La Habana.
Yo no soy Calabari,

<https://digital.scetv.org/teachingAmerhistory/tTrove/1740slavecode.htm> (acceso 10 de diciembre de 2019).

¹¹ La autora se refiere al texto de Meyer “Dance and The Politics of Orality. A Study of the Irish Scoil Rince”. *Dance Research Journal*. Primavera 1995, nº 27, 1, 25-37.

¹² El texto citado se encuentra en la “Pragmática del tiempo”, *Obras jocosas del célebre don Francisco de Quevedo Villegas*. Tomo III. Madrid: Imprenta de Villalpando, 1798, p. 107.

¹³ Sobre la figura y la función social de este personaje, cfr. Roger Abrahams. *Man-of-Words in the West Indies. Performance and the Emergence of the Creole Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1983.

Ñañigo, Guineo ni Congo:
yo soy Flamenco y compongo
el Son que me gusta a mí.
Yo siempre llevo sombrero,
y mi pañuelito rojo,
yo tengo más de cien ojos
para ver el mundo entero.
Con mi arte zalamero
y la faca en el fajín,
siempre vivo pa' el trajín
que a mí se me presentara [...]
A mí no hay quien me esclavice,
yo ya nací libertario
[...]
Negro Curro a mí me dicen,
yo soy negro de pellejo,
pero soy andaluz viejo,
aunque algunos me contradicen.
No consiento que me pisen
la historia que no escribí
y de nuevo estoy aquí
y canto para contarte
que yo siempre tuve arte,
donde quiera que viví.

“La lengua corta”, tema que abre *La raíz eléctrica*, es un manifiesto en forma y contenido, afirma Rodríguez, “una declaración de intenciones para definir nuestra postura en el planeta y presentar nuestra proposición al mundo” (2017: 13). La canción comienza con un *riff* en la escala pentatónica en forma de una bulería, y las letras son una alusión posmoderna a las canciones populares; de esta manera, el artista reconstruye expresiones idiomáticas para componer un nuevo discurso. Para el estribillo, Rodríguez reconvierte las letras populares en declaraciones personales, un proceso que siempre ha guiado a los cantaores, cuyas letras se extraen de la memoria colectiva. “Es de las calles y las pantallas”, escribe Rodríguez, “buscando imágenes que sirvieran como un espejo, que se llamaran desde sus rimas internas, permitiendo que los dobles y triples sentidos digan lo que queremos decir acerca de nosotros y del mundo en estos tiempos que vivimos”.

En términos musicales, “La lengua corta” es un blues-bulería, o “blueslería”, una nueva forma creada por la banda de flamenco-blues Pata Negra. La estructura respeta la espina dorsal de la canción de blues de 12 compases, pero colocando los acordes “flamencos” del ciclo armónico andaluz allí donde estarían los cambios de los acordes tradicionales. Los estribillos mantienen la estructura de doce compases, pero las dos cuartetos de las estrofas cubren solamente ocho. “Al añadir los otros cuatro”, explica Rodríguez, se abre el espacio necesario para meter una ‘patá’ dentro de la rueda de este blues andaluz, cerrando así su rueda [...] propia de los remates de la bulería festera”.

En los compases de apertura, el tres flamenco borda un vigoroso patrón que junta las melodías de guitarra de la sevillana provincia de Morón de la Frontera con las cadencias rítmicas del Afro-Caribe. Los martilleantes pies de Juan de Juan insinúan con furia cada acento que el bailar puede encajar en los estrechos espacios de los versos. Los ritmos de su zapateado, junto con los de la sección rítmica (Aleix Tobias, batería y percusión; Pablo Martín Jones, percusión y

kalimba; Guillem Aguilar, bajo), despliegan una alfombra polirrítmica para las letras que Rodríguez canta en versos cortos, pentasilábicos, con sus imágenes-palabras estroboscópicas que encienden la imaginación:

La lengua corta
La oreja larga
La puerta abierta
El punto ciego
La voz quebrada

Rodríguez se explica:

Nosotros creemos que es bueno hablar menos (“la lengua corta”) y escuchar más (“la oreja larga”). Vivimos en casas que no tienen cerrojos para las personas enamoradas de la vida (“la puerta abierta”). Observamos la realidad desde una ceguera consciente, desde ese punto de la retina por donde entra el nervio óptico y al que no llega la luz (“el punto ciego”), sorprendidos de saber que es nuestra imaginación la que completa la imagen, para que nuestra mente entienda lo que ve; y nos embriagamos [...] en la emoción de decir la verdad y de levantar nuestra propia voz, porque sentimos que aquello que queremos decir, hay que decirlo (“la voz quebrada”) (2017: 14).

Rodríguez se inspira para el estribillo en el magma de las letras del flamenco tradicional. Por ejemplo, “Soy arroyo y no me enturbio” es una soleá popular de una letra de Triana que evoca la integridad de un alma que se debe fidelidad solo a sí misma. K. Meira Goldberg comenta que el estribillo toma la forma de una letra de soleá, un verso de ocho sílabas cantado en soleá, uno de los palos más tradicional del flamenco, expresando en tono sentencioso un sentimiento de íntima pena, a veces desesperado. Estos cantos tienen muchos significados, porque la poesía española siempre es consciente de las posibilidades de la censura. “Y así”, dice Goldberg, “uno encuentra formas de decir la verdad con dobles sentidos”, como en las letras de blues o las canciones de esclavos bajo la coacción y la vigilancia. “En España, con aquellos que estaban esclavizados, lo que era seguro para el poder hegemónico era ver el cuerpo hecho al dolor; lo que no era seguro era ver el cuerpo encolerizado. Con expresión de doble filo, el sarcasmo y el dolor eran las únicas formas aceptables de expresión”.¹⁴

La tercera estrofa confronta la pérdida de la inocencia de Andalucía y su encuentro con la realidad:

Ante esa forma nuestra de ser, confiante y regalada, el planeta nos dice: que no nos movamos, que no hagamos ruido (“las manos quietas”); que estamos en guerra y hasta el Sol está en contra nuestra (“el mundo ardiendo”); que la amenaza puede llegar desde tu propio flanco (“el fuego amigo”); que estemos en *pause* y no juguemos, que ya da todo igual porque ya no nos da lugar (“el tiempo muerto”); que nos mantengamos parados pero en alerta (“la calma tensa”) y que nos observa, desde la sombra, la mirada vigilante del Gran Hermano” (2017: 15).

Contra este trasfondo, Rodríguez realiza una llamada verbal a las armas, con un sentido de insurgencia, de revuelta activa:

[E]stiraremos nuestras tripas hasta hacerlas sonar, para que las raíces levanten el vuelo tanto como sea posible (“la cuerda al aire”); mantendremos nuestro amor por nuestro planeta y nuestras culturas, resistiremos y no nos rendiremos, aunque vengan a acabar con nosotros (“el cuerpo a tierra”); seguiremos trabajando en la madrugada, viviendo la nocturnidad con alevosía, porque hay cosas que nos siguen quitando el sueño (“la noche en blanco”); apretaremos las carnes en la oscuridad (“la carne prieta”); confiaremos en el sonido que da calambre y hace arder el corazón (“el

¹⁴ Entrevista personal con K. Meira Goldberg.

Son caliente”) y seguiremos corriendo, buscando la línea de meta, aunque no encontremos consuelo, porque sabemos que lo único que está escrito en nuestro destino es continuar andando el camino” (“la boca seca”) (2017: 15).

Para todos aquellos que lloran “Ay Ay Ay”, canta Rodríguez a corazón abierto en el estribillo final, “el quejido de ‘ay ay ay’ es una fuerza paliativa que trae un deseo de ser constante en nuestra determinación para luchar por una tierra más justa y libre [se canta lo que se pierde], “porque cantamos sabiendo que, aunque fuimos derrotados muchas veces, nunca nos daremos por vencido” (2017: 15-16).

El letrista y cantante español Santiago Auserón ha llamado a Raúl Rodríguez un roquero experimental andaluz, un consumado artista flamenco y un sonero transfronterizo que ha escuchado la llamada de África. Es un artista que “tiene sus oídos abiertos, alerta al pacto secreto entre lo real y lo posible [...] un electrón libre en órbita variable que se mueve en un territorio donde la tradición consiste en inventarse” (2017: 9).

Desde la primera vez que escuché los sones en *Razón de son*, siempre me ha sobrevolado la eterna pregunta de las más profundas razones de Rodríguez para crear este extraordinario cuerpo de coreo-poemas. En nuestra última conversación, le pregunté de nuevo y respondió:

Y, por tanto, ¿cuáles son tus razones para cantar?, le pregunté a Rodríguez.

“Razón de ser significa algo que realmente tiene sentido. Esto es por lo que me importa la razón de son, la razón para hacer una canción”, contestó.

“¿Y cuáles son esas razones?, pregunté.

“Contar historias como un negro curro. Contar historias importantes en mi música que nadie conoce, que nadie quiere saber”.

“¿Y eso por qué?”, pregunté.

“Necesito hacerlo porque quiero hacer más fácil la vida de mis hijas. Creo que la gente lo necesita porque la gente necesita saber acerca de cosas de las que nadie habla”.

“¿Y eso por qué?”, pregunté de nuevo.

“Porque tenemos que tener limpia nuestra alma. Tenemos que ser conscientes, conscientes de nuestro pasado. Saber todo sobre nuestro pasado, para que podamos ser libres. Si sabemos quiénes fuimos, podemos comprender quiénes somos, y descubrir quiénes seremos”.

Traducción y notas de Kiko Mora

Cita recomendada

Vallis-Hill, Constance. 2019. Ensayo-reseña Raíces afro-andaluzas del flamenco: la música de Raúl Rodríguez. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 23 [Consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es> ES

