

Revelando la cara oculta de la modernidad ibérica¹: entrevista a Miguel Ángel Rosales

Natalia Núñez Bargueño

CRIMIC, Sorbonne Université

¹ El título elegido hace referencia al inspirador trabajo de Walter Mignolo, y en particular a los títulos *The Darker Side of the Renaissance* y *The Darker Side of Western Modernity*.

Resumen. Esta entrevista se realizó el 10 de enero de 2019. La entrevista toca temas aludidos durante del debate posterior a la proyección de la película *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* en el marco del primer Congreso internacional de jóvenes hispanistas y lusistas en la Sorbonne Université (5 de abril del 2018). Miguel Ángel Rosales nació en Jerez de la Frontera, en 1964, es Licenciado en Antropología, ha estudiado música en el conservatorio de Granada y cine documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba (EICTV). Hasta la fecha, ha realizado diversos cortometrajes y medimetrajes: *La Maroma* (2011), *Atrapados al vuelo* (2012) y *Luz en los márgenes* (2013). *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* es su primer largometraje.

Resumé. L'entretien a été réalisé le 10 de janvier de 2019. Il fait référence aux divers sujets abordés lors du ciné-débat organisé dans le cadre du 1er Colloque international de jeunes hispanistes et lusistes à Sorbonne Université (5 de abril del 2018). Miguel Ángel Rosales, né à Jerez de la Frontera en 1964, est diplômé en Anthropologie. Il a également étudié la musique au conservatoire de Granada et à l'École Internationale de Cine y Televisión de Cuba (EICTV). Rosales a réalisé divers courts-métrages, entre autres, *La Maroma* (2011), *Atrapados al vuelo* (2012) y *Luz en los Márgenes* (2013). *Gurumbé. Canciones de tu Memoria Negra* est son premier long-métrage.

Introducción

El documental aborda de forma sugerente y, por momentos erudita, un episodio poco estudiado del pasado ibérico: la existencia (desde el siglo XIV hasta principios del XIX) de un sistema de trata de esclavos no sólo destinado a sostener la explotación de las colonias, sino también a sostener la economía interna de España y Portugal. Según Isidoro Moreno, catedrático de Antropología Social, en algunos lugares de la península, por ejemplo, en Sevilla en el siglo XVII o Cádiz en el XVIII alrededor del 15% de la población era de origen africano. Para citar las palabras de José Antonio Piqueras, catedrático de Historia, “por Sevilla entran del orden de 90.000 africanos esclavos. Un 10% embarca para América. Pero, ¿y los 80.000 restantes?”.

A través de las aportaciones realizadas por investigadores pertenecientes a diferentes disciplinas académicas y artísticas (además de Moreno y Piqueras aparecen Aurelia Martín Casares, Christianne Stallaert, Arturo Morgado, Abuy Nfubea, Raúl Rodríguez, Ars Longa, Fahmi Alqhaid y Yinka Graves), el documental lleva a cabo una paciente labor de recuperación de la multiplicidad de huellas dejadas por dicha población (en los archivos, en la pintura, en las prácticas espirituales, en la música y el baile). De esta forma *Gurumbé* consigue evocar magistralmente tanto la persistencia del legado africano sobre la cultura popular andaluza como, si bien en menor medida, sobre la alta cultura.

En particular, el documental rescata la influencia afroandaluza sobre el flamenco, una influencia que, según apunta Alberto del Campo en el documental, pudo ser silenciada por los relatos de los viajeros románticos (ingleses, franceses) quienes en sus crónicas llevaron a cabo un proceso de exotización y orientalización del sur de la Península y del pueblo gitano². Como resultado, desde finales del siglo XIX la identidad andaluza –y a través de ella, la española– fue quedando asociada a un elemento gitano de naturaleza estereotipada y hasta mítica, y solo de forma muy parcial al elemento musulmán. Al no encajar en los cánones orientalistas de la época (ni en el relato permitido por la colonialidad europea), el aporte de la cultura negra sería conceptualizado como un elemento foráneo, por lo que quedaría descartado del acervo cultural a través del cual se estaba reconstruyendo la identidad andaluza en la alta modernidad.

Entrevista

Natalia Nuñez Bargaño. El título del documental *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* ofrece pistas importantes respecto al punto de vista –y clave de lectura– de tu documental. ¿Qué puedes contarnos respecto a la elección de dicho título?

Miguel Ángel Rosales. Había dos ideas que quería que aparecieran en el título de la película. Una estaba relacionada con la palabra “Gurumbé” que había estado presente desde el principio

² CHARNON-DEUTSCH, Lou, “Travels of the Imaginary Spanish Gipsy” en Jo Labanyi *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford University Press, 2002, p. 22-41.

mismo del proyecto, como un punto inicial desde donde abordar la historia de la afrodescendencia española y su herencia cultural en la música y el baile. Otra era la memoria afrodescendiente borrada por la versión hegemónica de la historia colonial de España. Hace algunos años quise viajar a Guinea Ecuatorial (me negaron el visado) y estuve muy interesado por algunos escritores como Ávila Laurel, Maximiliano Nkogo o Donato Ndong. En pleno proceso de montaje de la película me vino en algún momento el título de la novela de Ndong, *Las tinieblas de tu memoria negra*, que narra ese choque entre el mundo tradicional ecuatoguineano y la sociedad española colonial durante el franquismo a través de la visión de un niño, y ese intento de borrado del otro que es el arma más poderosa del colonialismo. Aunque con diferencias en el tema, me parecía muy apropiado apelar con ese “tu”, al espectador que viera la película e invitarle a pensarse como parte de esa memoria y a removerle de sus certidumbres identitarias desde una crítica radical de la historia. Lo hacía pensando sobre todo en un público cercano de la baja Andalucía.

Respecto a “Gurumbé” es una palabra clave en esta historia. No sólo sigue apareciendo hoy en día en numerosas músicas de África Occidental y Latinoamérica como el “Gumbe” (Goombay) de Sierra Leona, Guinea Bissau o las Bahamas o el “Gome” en Ghana (ambos términos denominan una música y un tipo de tambor), sino porque desde el siglo XV se encuentra en la partitura de Mateo Flecha “La Negrina” formando parte de las “ensaladas” que compuso inspirándose en distintas músicas populares de la época. Esto nos da una idea de la importancia de la población negra desde estos tiempos y de su relación con la música y el baile. Encontramos numerosas danzas desde el siglo XIV en adelante, denominadas con variaciones de esta palabra: Cumbé, Paracumbé, el Zumbé y se podría pensar que incluso la Zarabanda e incluso la Rumba, comparten algo de esta combinación de sonidos. Gurumbé pertenece profundamente a la afrodiáspora atlántica, aparece en distintas versiones, dispersa por todo ese mundo generado por el colonialismo y la esclavitud: sabemos que los cimarrones jamaicanos utilizaban un tambor llamado Gumbé para llamar a la rebelión contra los amos, la cumbia colombiana comparte esa raíz también, el plato más popular de New Orleans es el Gomba y en el siglo XIX hay relatos que hablan del “Gumbo box” tocado por los esclavos negros de Luisiana. Me parece fascinante que en la Península Ibérica del siglo XV además de existir una lengua criolla africana, hubiera ya testimonios tan claros e importantes de estos ritmos binarios y ternarios alternados, o de las sincopas y variaciones de acentos que van a ser tan característicos de las danzas ibéricas durante varios siglos y que más tarde va a incorporar el flamenco. Me parece que el hecho de que la enorme artista gitana Pastora Pavón, conocida popularmente como “La Niña de los Peines”, grabara en los años 40 unos tangos flamencos con el estribillo “al guru guru” es algo que habla por sí mismo de la desaparición de lo negro en las bases expresivas del flamenco, pero también de su persistencia ahí, en lo más profundo de esa memoria y de la disolución del cuerpo, la alteridad y algo de la expresividad negra en lo gitano.

3 La ensalada es un género de música polifónica de gran popularidad durante el Renacimiento, que implica la mezcla de diferentes elementos (estilos musicales, idiomas, texturas) en una misma composición.



La bailaora Yinka Esi Graves en un fotograma del documental.

NNB. Cuéntenos un poco sobre los primeros minutos de *Gurumbé*. El documental se inicia con unas inquietantes imágenes de antropólogos forenses que recomponen el esqueleto de una persona y, de forma paralela, le restituyen su posible identidad e historia: se nos cuenta que con toda probabilidad pertenecieron a un africano que fue esclavo. Las siguientes imágenes nos transportan a un cementerio clandestino –casi fosa común– en los límites de la ciudad antigua en el cual se está llevando a cabo una investigación para recabar información respecto a las evidencias óseas encontradas. ¿Cuál es la relevancia del estudio de estos restos humanos (no sólo desde un punto de vista epistemológico, sino ético, y hasta existencialista ya que es a partir de la muerte que se construye la reflexión sobre el sentido de la vida)? ¿Qué es lo que nos dicen los enclaves utilizados para proceder a su enterramiento –y las prácticas que pudieron estar asociadas a ellos?

MAR. Estos enterramientos de africanos esclavizados aparecen en muchos lugares de la Península Ibérica: Sevilla, Lisboa, Cádiz, Lagos. Filmamos los restos humanos que aparecen en la película en Coímbra, ya que se encuentran allí custodiados para su estudio. Pero las excavaciones donde aparecieron estos esqueletos, dirigidas por la arqueóloga Elena Morán, se hicieron en la ciudad portuguesa de Lagos; concretamente junto a la antigua muralla en lo que habría sido un basurero en las afueras de la ciudad⁴. Como se cuenta en *Gurumbé*, los forenses que estudian estos restos huma-

4 Recientemente estas investigaciones han salido a la luz en la prensa internacional. Ello apunta a la importancia de dicho descubrimiento, cuya relevancia ha desbordado el ámbito académico del estudio de la esclavitud (trans)atlántica. Para más información: María Teresa Ferreira, Catarina Coelho, Sofía N. Westerlain, “Discarded in the trash: Burials of African enslaved individuals in Valle da Gafaria, Lagos, Portugal (15th–17th centuries)”, en *International Journal of Osteoarchaeology* 2019, p. 1–11, en línea: < <https://doi.org/10.1002/oa.2747> >; Vicente G. Olaya, “El vertedero de seres humanos”, *El País*, 2/04/2019: < <https://elpais.com/cultura/2019/03/29/>

nos han encontrado numerosas marcas de violencia, de sobreesfuerzos continuados o de desnutrición. Desde esas marcas y cicatrices imborrables entendemos esa alteridad absoluta que es la existencia marginal del esclavo, la deshumanización radical que permite tirar el cuerpo de una persona a un basurero después de haber sido brutalmente explotada.

Pero estos restos nos hablan también de la imposibilidad de silenciar la historia. Los jirones que el tiempo va dejando y desde los cuales se hace posible la memoria, al mismo tiempo que dan testimonio de ese borrado se rebelan contra él. La muerte del otro se convierte aquí en un comienzo, desde el cual vamos a seguir los rastros que ella misma ha ido dejando, para restituir, como dices, una parte de su identidad y su historia y al mismo tiempo comprender algo de nosotros mismos. La desnudez de esos huesos nos tira a la cara la tragedia de que, como dice Georges Didi-Huberman, la relación del verdugo con su víctima es paradójica: se funda sobre su común pertenencia a la “especie humana”, pero también, de forma paralela, en la imposibilidad del primero de reconocer como semejante al segundo. Es ahí donde reside el problema ético del odio racial, de la humillación. El verdugo, el esclavista, también era un hombre: “*Já perguntei quem me tirou o pouco / Que a minha mão guardou/ Foi um homem/ Um homem como eu*” que canta Timoteo Tiny do Santos NBC, al comienzo de la película. Al final de la secuencia, el texto de Zurara sacado de su *Chronica do Descobrimento e Conquista da Guiné* –una detallada y trágica descripción de la primera llegada de africanos esclavizados al puerto de Lagos en el siglo XV– trata de poner esos cuerpos en movimiento, restituirlos a la vida a través de las palabras, en el momento mismo en que ésta les fue robada.



Aurelia Martín Casares en un fotograma del documental.

actualidad/1553848854_810812.html > ; Kristina Killgrove, “Archaeologists Find Bound Bodies Of Enslaved Africans In Portuguese Trash Dump”, *Forbes*: < <https://www.forbes.com/sites/kristinakilgrove/2019/03/22/archaeologists-find-bound-bodies-of-enslaved-africans-in-portuguese-trash-dump/#7051f3b46509> >

NNB. En relación a lo dicho anteriormente, ¿de qué manera podemos trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada? o, para alejarnos de una perspectiva textual e incluir una perspectiva audiovisual, ¿cómo pueden estas huellas materiales e inmateriales dar testimonio, aunque sea de forma imparcial, y efectuar la necesaria deconstrucción de los silencios fomentados por el legado colonial?

MAR. Me parece muy interesante la pregunta, aunque no sé si tengo las herramientas, ni si tengo una respuesta para ella. Está claro que Occidente ha impuesto una determinada manera de comprender el mundo y la vida en general, y que ha levantado una frontera entre lo que es y no es conocimiento. Estamos inmersos en eso. Otras formas de situarse ante la vida, de entenderla, de producir conocimiento, son relegadas a los márgenes. *Gurumbé* es una película donde el conocimiento académico, a través de historiadores, antropólogos etnomusicólogos, etc. tiene un peso grande, sosteniendo el argumento de la película. Pero también deja ver un discurso en el que los cuerpos se convierten en guardianes de esa historia silenciada de la afrodiáspora hispana. Ahí se oculta una historia imborrable que se expresa a través de la música, la danza o lo performativo de la fiesta, alrededor de la cual se crean nuevas relaciones que se oponen al discurso individualista y consumista de la modernidad, creando una comunidad de deseo, de necesidades y solidaridad. Pero si volvemos a la película, yo, como autor, no dejo de estar ahí, de hablar por los otros, aunque con mi trabajo quiera señalar un camino desde donde rastrear esa memoria subalterna, he tenido que llegar a ello a través de la investigación histórica de esa presencia, validada por métodos académicos. Es verdad que en este caso no teníamos a un sujeto al que preguntar o al que dejar un espacio de habla dentro de nuestro relato. No digo que no exista, quedan afrodescendientes que reconocen su identidad y su historia en Andalucía, pero creía que esta búsqueda debía de ser parte de otro proyecto, ya que con las condiciones de producción de nuestra película no íbamos a tener la oportunidad de hacer una investigación como merecen estas personas y este tema.

NNB. Nos gustaría considerar brevemente la concepción del tiempo en *Gurumbé*. El documental parece querer expresar su deseo de desenterrar las huellas de dicho pasado silenciado, no sólo para darles voz e identidad (como hacen los antropólogos del principio del documental), sino más bien para hacer dialogar el ayer con el presente (a ello aluden entre otras las imágenes del final sobre la situación actual en el Estrecho –como frontera sur de Europa–) y escribir un nuevo relato que dé lugar a otras concepciones identitarias. ¿Podrías comentarnos un poco respecto a lo que te llevó a elegir ese final? ¿De qué manera la concepción del pasado a través de la memoria (y de las huellas materiales e inmateriales dejadas por un pasado censurado) subvierten la concepción canónica (occidental) del tiempo historiográfico (como algo lineal)? Dicho de otro modo ¿de qué forma contradice *Gurumbé* el relato oficial de la cultura ibérica, y a través de ello de la cultura europea y de su relato sobre la modernidad?

MAR. Mi idea era consolidar una base historiográfica y académica firme, hechos, datos, etc.... para, más tarde, proponer un nuevo relato rompiendo la idea del espacio fragmentado por el discurso histórico y político y huir de ese tiempo lineal e historiográfico. Superponiendo los territorios de la fiesta flamenca en Andalucía, el baile Serer senegalés y el fandango jarocho en México, se

5 Pensamos en el trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the subalter speak?" en Laura Chrisman, Patrick Williams, *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, Harvester Wheatsheaf, New York; Sydney, 1993, págs. 66-111.

podía cuestionar desde la danza y la música, la aparente estabilidad de las culturas, definida al fin y al cabo por acuerdos políticos y por las fronteras de toda configuración hegemónica. No quería que *Gurumbé* fuera una película sobre Historia sino una película sobre fronteras. Dentro de esta libertad que te da la creación artística frente la investigación académica, me podía permitir estos ensamblajes que no tenían que significar pruebas que confirmaran los argumentos que estaba tratando, sino imágenes que montadas, confrontadas, llamaran a una comprensión del tema desde otros lugares como las emociones, los sentimientos, los afectos. Hay algo de arqueológico también en todo esto, en esa búsqueda de rastros enterrados en los cuerpos y que se rebelan sólo con la presencia de ese “otro” que hasta ahora habíamos creído tan distinto. Así tiene sentido, al final de la película, mostrar a ese “otro” en su contexto actual y confrontarlo al espectador, para mostrarle la recurrencia de las estructuras políticas sobre las que se asienta la exclusión y la violencia de las fronteras, pero también para que lo identifique como sujeto en el presente y no tanto como un enigma o un exotismo del pasado. Creo que durante la película he querido dejar claro ese proceso de esclavización-colonización-capitalismo global/migración forzada, que constituye una maquinaria de construcción de desigualdad y de violencia tan poderosa y bajo cuya ideología ha construido Occidente su imagen del salvaje, del otro deshumanizado, conceptos que hoy siguen escondidos tras las leyes migratorias y los conceptos de ciudadanía o de cultura.

NNB. De manera similar a lo arriba aludido en referencia al tiempo, el documental alude a la complejidad del espacio Atlántico (en particular del triángulo existente entre el Golfo de Guinea, el sur de la Península y el Caribe) como un espacio transnacional o incluso espacio “intermedio⁶” o “tercer espacio” para citar el sugerente término de Homi Bhabha, caracterizado por la constante circulación multidireccional de ideas, objetos y personas. ¿De qué manera el énfasis que pone *Gurumbé* en el espacio como lugar de tránsito y transculturación⁷ subvierte la concepción moderna hegemónica del mismo como algo fijo y estable, así como la noción de identidad pura, de nación homogénea y de frontera infranqueable asociado a todo ello?

MAR. Sí, es a lo que me refería antes, a esa ruptura del espacio cerrado, compartimentado, a esa imposición de homogeneidad que suponen los Estados en general y que supone la coincidencia en un mismo territorio de los marcadores indentitarios de raza, religión, versión de la historia compartida, etc. Esto, como apunta Christianne Stallaert en la película, puede reconocerse muy bien en la historia de España: la construcción de esa utopía, donde lo religioso, lo cultural, lo racial coincidieran a costa de expulsar, o eliminar directamente, a todo aquello que generara esa “angustia de lo incompleto” de la que nos habla el filósofo Indú A. Appadurai en su libro *El rechazo de las minorías* y que no es otra que la justificación de la violencia contra el que se construye como diferente, desviado o hereje: judíos, moros, gitanos, negros... El Atlántico como espacio transfronterizo o como “tercer espacio” es un lugar privilegiado para situarse y tratar de desmontar estas visiones. Son siglos de

6 BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994; del mismo autor, “Cultural diversity and cultural differences”, en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (eds.), *The post-colonial studies reader*, 2da. ed., Londres y Nueva York, Routledge, p. 155-157.

7 Nos referimos al trascendental término propuesto por Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940 (1940), edición de Enrico Mario Santi, Madrid, Cátedra, “Letras Hispánicas”, 2002; Walter D. Mignolo y Freya Schiwy “Double Translation. Transculturation and the colonial difference”, en Leland Searles (ed.) *Translation & Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*, Arizona, University of Arizona Press, 2003, p. 3-30.

idas y venidas de seres humanos, prácticas culturales de todo tipo, ideas políticas y, en el caso del Sur de España, la baja Andalucía, un larguísimo tiempo de territorio e historia compartido. Toda la historia colonial creó un nuevo mundo donde se subvirtieron las relaciones políticas y sociales, un mundo donde se arrancó a millones de personas de su tierra y cambió para siempre su relación con la naturaleza y el territorio. No se descubrió un mundo, más bien se puso el mundo bocabajo. Y ese proceso sigue. La imposición de esa versión hegemónica con su reparto de fronteras y sus identidades nacionales cerradas y excluyentes, no es más que otra forma de borrado de esta historia. Pero al mismo tiempo surgieron nuevas relaciones, nuevas formas, nuevas ideas que permitían la construcción de conocimientos e identidades opuestas a la modernidad globalizante. Estas nuevas formas de concebirse y de expresarse tenían como soporte medios alternativos a los utilizados por la cultura hegemónica, la danza, la comida, la gestualidad y el cuerpo, y no tanto la textualidad, ni la escritura. Ahí es donde me interesa situar el Flamenco como memoria viva y como resistencia.

NNB. Este detalle también se refleja en la variedad de lugares elegidos para rodar *Gurumbé* (Portugal, México, Senegal y España). Podría decirse, que ya que el documental no puede representar la voz del subalterno en primera persona –dada la existencia del silencio colonial–, *Gurumbé* opta por fomentar una perspectiva que podríamos denominar doblemente “pluritópica”⁸ –si se nos permite para ello adaptar de forma libre el término de Walter Mignolo– tanto a nivel geográfico como a nivel disciplinar ¿Qué puedes contarnos respecto a dicha experiencia de rodaje transnacional? ¿De qué manera esta idea se refleja también en el cruce de fronteras entre disciplinas?

MAR. Creo que solo desde esa perspectiva puede abordarse este tema. Porque de alguna manera la perspectiva pluritópica es parte del tema. Pocas cosas contradicen más la versión hegemónica de la historia colonial que la creación de este mundo transfronterizo alrededor del Atlántico, cuyo epicentro es la afrodiáspora y todas sus formas culturales, y en la cual, como propone la película, la cultura andaluza tiene una parte de su historia. Hay todo un mundo expresivo compartido que surge desde un deseo común de reconocimiento, desde un deseo de libertad que crea nuevas formas de relacionarse a través de la fiesta y el baile. *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra* trata de explorarlo desde el lenguaje visual, superponiendo los bailes Serer de la región de Joal Fadiouth, en la Costa de Senegal, la Zambomba Jerezana y el tablao flamenco en Sevilla. Hay en estas formas de hacer la fiesta, un juego donde lo comunitario deja paso a la genialidad individual, a la pincelada única de cada participante –que reivindica así su lugar como individuo en una sociedad que se lo niega– donde se forma una profunda intimidad entre el intérprete y su público –que se expresa a través del jaleo y las palmas– y una gestualidad donde el cuerpo se expresa en toda su extensión, en un caos sostenido, intentando apropiarse, hacer suyo, en ese instante, el espacio que se le niega en la vida real. Pero, además, la dramatización extrema, catártica, trágica y cómica a la vez, la desfiguración del lenguaje a través del grito, del gesto a través de la mueca... Todo esto es algo que creo que el flamenco comparte con las culturas de la afrodiáspora atlántica, surgida de la experiencia del destierro y la esclavitud, debido a que una de sus grandes influencias es la población negra que habitó las ciudades del Sur de España por casi cuatro siglos. En cuanto a lo pluridisciplinar del documental creo que es parte de su fuerza, el unir todo ese conocimiento que surge desde distintas perspectivas –emocionales,

8 WALSH, Catherine, “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder, entrevista a Walter Mignolo”, en *Polis* [En línea], 4 | 2003, [Publicado el 19 octubre 2012, consultado el 06 enero 2019] < <http://journals.openedition.org/polis/7138> >

sensitivas, textuales– y diversificar las perspectivas académicas desde la Historia, la Antropología, etc. En este sentido, creo que la participación de Raúl Rodríguez es muy interesante al integrar, como músico, investigador y testigo de parte de la historia musical de Andalucía, gran parte de esta idea.

NNB. En particular nos interesa la forma en que Gurumbé subvierte una concepción estable y homogénea de la identidad ya sea esta nacional (al mostrar la Península Ibérica –en particular Andalucía– como punto intermedio entre África, Europa y Latino América) o cultural, por ejemplo, en el ámbito musical (la huella dejada por los compases de tres y dos), espiritual (la cofradía de los negritos) o incluso disciplinar (al contar con expertos en diferentes materias tales como la antropología, la historia, el arte –música, baile y pintura–). ¿De qué manera tu documental contribuye al proyecto de descentrar la concepción occidental de la identidad y del sujeto, todo ello sin caer en la trampa del relativismo o del esencialismo cultural?

MAR. La música y la danza son lugares privilegiados desde donde cuestionar las fronteras identitarias y la estabilidad y homogeneidad de las culturas. Siguiendo a Amiri Baraka (Leroi Jones) la reproducción de las tradiciones musicales no significa la desproblematizada transmisión de una esencia dentro de una uniformidad inmutable, sino un juego de rupturas, interrupciones, trasvases, préstamos, etc. que supone una potente respuesta al homogeneizador mundo postcontemporáneo.

Hablando del Flamenco, creo que existen unos equilibrios muy delicados entre cierta idea cerrada y de alguna manera esencialista, sin el cual su carácter puede quedar muy desdibujado y su percepción dentro de la(s) cultura(s) como ámbitos de participación y transferencia, imprescindible para desmontar la idea tan estéril de culturas compartimentadas y aisladas. Ahí llegamos a la idea esencialista de la “pureza”, de la que tanto se habla en los ámbitos del flamenco y que es como un centro de gravedad desde donde cualquier innovación no puede dispersarse tanto como para dejar de pertenecer a la órbita estética que lo define. Pero, por otro lado, no podemos olvidar esos orígenes transfronterizos de los que hemos hablado y lo que supone la historia mestiza del flamenco como inspiración, cambio y búsqueda de nuevos elementos escénicos expresivos o estéticos.

Desde ahí veo muchas complicaciones cuando entramos en el mundo del apropiacionismo y sus apelaciones a lo esencial. Aunque hay un fondo político alrededor que es innegable e importantísimo en este tema. Desde mi punto de vista, que no tiene porqué estar en lo cierto, desde la identidad bastarda del flamenco es muy complicado crear un discurso del apropiacionismo cultural. Lo importante, creo que es no perder de vista los contextos sociales y políticos de donde nace el flamenco. Porque si hay un peligro real de apropiacionismo viene desde las instituciones que tratan, desde una visión relativista, olvidar su origen de clase atravesado por lo racial o por lo andaluz, entendido como sujeto subalterno frente a lo castellano.

Por otro lado, desde esta idea abierta de las transmisiones culturales y del cuestionamiento de fronteras, no quería caer en un discurso fácil que olvidara las condiciones de producción de estas formas expresivas o crear un espejismo de simetría contando esta historia como si nos perteneciera a todos de la misma manera. Por eso era importante moverse visualmente en lo contemporáneo, y llevar finalmente la historia bruscamente al presente, como ocurre con la última secuencia de la película, era como decirle a parte del público: “tú eres parte de esta historia de desigualdad e injusticia, sí. Pero vives en la zona del privilegio”.

NNB. Además de haber sido rodado en múltiples países, la película ha recibido una amplia difusión en salas, centros universitarios y festivales de diferentes naciones⁹. Dada la variedad de los lugares, públicos y formatos (incluyendo debates, master class y espectáculo con artistas de la talla de Yinka Esi Graves, Raúl Rodríguez) ¿qué detalles o anécdotas podrías compartir con nosotros respecto a la recepción de *Gurumbé*? ¿Cómo ha sido esta recepción? ¿notas alguna diferencia según el tipo de público o el lugar?

MAR. Por supuesto hay diferencias. La película abre varios temas y juega con un formato abierto que es como un juego de abanicos que se va desplegando. Dependiendo del público, los debates se han ido centrando en alguno de estos temas. Cuando hemos presentado la película en Andalucía, la preferencia ha sido a veces el tema histórico de la desaparición de los afrodescendientes en nuestro país o el Flamenco. En el resto de España, hemos sido recibidos en algunos festivales o eventos organizados por asociaciones afrodescendientes, lo cual es un honor para nosotros, en este sentido creo que con *Gurumbé* se abre un nuevo tema en el cine de memoria histórica de este país. Para mí, haber tenido el testimonio de muchos afrodescendientes españoles o latinoamericanos después de ver la película, es quizás lo más emocionante y enriquecedor. Sobre todo porque, como decía, la realización de la película ha movido en mí toda una batería de dudas sobre la legitimidad, la subjetividad o la objetificación del otro. Aunque sé que *Gurumbé* es parte de mi propia historia, me ha servido también para situarme en mi posición dentro de esa cadena de privilegios desde la que miramos a los otros. He aprendido mucho en estos debates. Con respecto al flamenco, la presentación más interesante para mí fue en El Cuervo, un pueblo de la provincia de Cádiz cercano a Lebrija. Allí se confrontaron dos visiones completamente antagónicas del flamenco: la de los gitanos de Lebrija, esencialista e identitaria, y la que propone *Gurumbé*: mestiza y bastarda aunque sin olvidar su origen de clase y su contexto original de opresión. Fue intenso y creo que ambas partes salimos enriquecidas. Yo creo que ningún público me ha dado tanto respeto como estos grandes maestros de la vida y del flamenco que son los gitanos de Lebrija. Personalmente he tenido que aprender sobre la marcha a conversar e interactuar con el público, sinceramente no pensaba que *Gurumbé* fuera a tener tanto recorrido.

9 Entre otros festivales podemos citar el Espiello, el Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe, donde obtuvo los Premios del Jurado y del Público; la Semana Internacional de Cine de Valladolid SEMINCI; el Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata MARFICI, en Argentina; el Festival Internacional de Cine de Bruselas, el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, el Festival de Cine Kunta-Kinte en Medellín, Colombia, el Barcelona Planet Film Festival, el African Diaspora Film Festival de Nueva York, el Festival International des Films de la Diaspora Africaine de Paris.



Rafael Rodríguez Tranche, Miguel Ángel Rosales y Natalia Núñez Bargueño durante el Cine-debate, 5 de abril, Casa de España, Cité Universitaire de Paris

NNB. Para terminar, ¿qué podrías contarnos respecto a algunas de las dificultades – epistemológicas, estéticas, materiales, inmateriales– que tuviste que enfrentar a la hora de realizar la película?

MAR. Dificultades todas. Encontrar fondos o trabajar en los estrechos márgenes de los planes de rodaje ha sido un reto grande a la hora de producir el documental. Por otro lado, para toda la parte de investigación y de escritura, el proyecto no ha tenido ninguna ayuda institucional o privada excepto el apoyo de buenos amigos. Además, tengo que reconocer que el tema al principio creaba una incredulidad absoluta en mucha gente que, hasta que no vieron la película, no se convencieron de la realidad de esta historia. La negación de la negritud y el silenciamiento de la memoria afrodescendiente en España, ha sido uno de los casos de borrado histórico e identitario más profundos que conozco. Fue muy difícil convencer a mucha gente de la verdad y la importancia de esta presencia.