

Módulo 3

3.3 CUERPO E IDENTIDAD AUDIOVISUAL DEL FLAMENCO

Por **Soledad Castellero**

Antropóloga Social, Investigadora del Instituto de Migraciones y contratada pre-doctoral en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Granada.

(...)
¡Ay, chiquita piconera,
mi piconera chiquita!
Esta cartita de cera
a mí el sentío me quita.
Te voy pintando, pintnado
ar laíto der brasero
y a la vez me voy quemando
de lo mucho que te quiero.
¡Vágame San Rafael,
tener el agua tan cerca
y no poderla beber!

[Extracto *La Chiquita Piconera* de Manuel Quiroga]

El flamenco nunca ha representado una visión hegemónica de la constitución de la vida. Sin embargo, sus expresiones, su estética, su acento, han sido cruciales para crear una otredad atractiva, visceral y entretenida, pero periférica. Como apunta la antropóloga Cristina Cruces (2002), el flamenco es un elemento emblemático de la cultura andaluza que, a pesar de su extensión estética y cultural, convive con interpretaciones reduccionistas bajo el halo de misterio primitivista propio de clases populares. Flamenco y Andalucía son términos indisolubles por lo que, el análisis del flamenco ha de hacerse en diálogo con el propio contexto andaluz. Y dentro del mismo, vislumbrar las intersecciones que lo atraviesan como son el género, la clase social, la etnicidad o la época histórica.

Tanto Andalucía como el flamenco han sido descritos y narrados en gran medida desde lo foráneo.

FLAMENCO

Igual ocurre con la historia de las mujeres andaluzas dentro del flamenco, cuya representación ha sido icónica dentro de géneros artísticos como la pintura o el cine, llegando incluso a crear una imagen única sobre *la mujer andaluza*. Como sostuvo el historiador francés George Duby: “A las mujeres se las representa antes de describirlas o de hablar de ellas, y mucho antes de que ellas mismas hablen” (Duby y Perrot, 1991:8). Y esto mismo ha ocurrido con Andalucía y por ende con un elemento indisoluble de su cultura, el flamenco. En palabras del antropólogo Isidoro Moreno: “Pocos son los lugares que, como Andalucía, han gozado o sufrido, según se mire, de mayor cantidad de mitificaciones, idealizaciones, alabanzas y denuetos. Pocos lugares en el mundo han exaltado tan continuamente el imaginario foráneo” (Moreno, 2013:52). Desde la mirada orientalista con la que los románticos proyectaban su visión de tierras como la de Granada, hasta el culmen de la belleza cordobesa de manos de Julio Romero, pasando por la simpatía y desparpajo de las clases populares, encontramos definiciones hechas desde una perspectiva ética sobre Andalucía, su flamenco y sus mujeres. Una idea mitificada pues, siguiendo la definición de mito de Levi Strauss (1955), los mitos se reconocen como patrimonio de una cultura y su sentido reside en los elementos que lo componen y no en sus elementos aislados. Por eso, cuando pensamos en la mujer andaluza, por ejemplo, cuasi de forma automática se nos activan una serie de estereotipos, entendiendo por estereotipo: “Ideas prejuiciadas – generalmente negativas– respecto a un grupo de personas, permaneciendo una imagen simplista de los individuos, grupos, instituciones o culturas» (Campo, 2008).

Como ilustración a lo expuesto, vamos a centrarnos en la representación de la mujer andaluza desde lo flamenco, atendiendo a qué matices son visibles, pero, sobre todo, cuáles son los invisibles. Al igual que Caro Baroja (1966) observase del papel de la bruja, la mujer andaluza, ha sido representada como un personaje de tipo dionisiaco. Se ha representado en distintas esferas del arte: cine, literatura, música, pintura, con unos valores estéticos, pero también valores actitudinales, que la diferencian del resto de personajes.

Empezando por la obra pictórica del pintor Julio Romero de Torres (1874-1930), *La Chiquita Piconera* (1930) asistimos al culmen del estereotipo de la mujer andaluza. La canción de título *La Morena de mi Copla* (1939) es un ejemplo de las miles de referencias que se han hecho al cuadro. Rescatando algunos versos:

«Julio Romero de Torres, pintó a la mujer morena, con los ojos de misterio y el alma llena de pena
[...] Morena, la de los rojos claveles, la de la reja florida, la reina de las mujeres. Morena, la del bordado mantón, la de la alegre guitarra, la del clavel español» (Pasodoble compuesto por Alfonso Jofre de Villegas Cernuda y Carlos Castellano Gómez).

Su rostro fue además de cantado y poetizado, impreso en billetes de cien pesetas por el Banco de España. Sin embargo, lo que se admira es a la musa en tanto creación del pintor, en este caso, el

FLAMEN CO

genius loci cordobés, obviando la protagonista real, por ser visualizada con una musa cuya función más allá de la pose del cuadro no tiene cabida. María Teresa López (1913-2003), es el nombre de la modelo. Uno de los principales hechos que llevó a María Teresa al anonimato fue el procesamiento social que se le hizo a partir del cuadro, por aparecer con el hombro y las piernas al descubierto. Un hombro y unas piernas que en realidad no corresponden a su cuerpo, pues María Teresa tenía apenas quince años cuando se llevó a cabo la obra. El artículo *La chiquita piconera: arte, leyenda y escándalo* (2003), recoge extractos de entrevista a la protagonista, tales como: "Posar en esa pintura me amargó la vida, la convirtió en un infierno. En las calles de Córdoba la gente me insultaba, me decía de todo. El mundo del arte está lleno de musas que encarnan a mujeres totalmente desconocidas. María Teresa falleció en 2003 pero para el mundo sigue viva y en el museo, el lugar que se le atribuyó como el correcto. Fue víctima de un desahucio y no recibió ningún tipo de compensación económica aun cuando hizo a Córdoba universal a través de su imagen. Nadie conoce a María Teresa López, podríamos ser cualquiera, pero cuando se habla de *La Chiquita Piconera*, esa no hay más que una (Castillero, 2018).

Una mitificación similar la encontramos en la obra de George Apperley (1884-1960). El pintor es conocido como uno de los últimos románticos. Viajeros ingleses, franceses y alemanes que a mediados del S.XIX se asientan en Andalucía, con fuerte presencia en la ciudad de Granada. Aportaron un amplio legado basado principalmente en dos temáticas: el orientalismo del paisaje alambresco y las zambras del Sacromonte y quienes la conforman: mujeres gitanas, flamencas, niños desarraigados y oficios populares. Entendían que miraban desde los ojos de la vanguardia a una tradición de la que apenas, de un modo superficial, supieron plasmar los rasgos que a sus ojos resultaron más significativos. Afincado en Granada en 1917, elige como tema central de su obra a las mujeres de las zambras. La zambra gitana, del árabe samra, fiesta, es un baile del que distintos especialistas han extraído una relación directa con la zambra andaluz (Martos, 2008). Practicada en el Sacromonte, comenzó en el siglo XIX a tener fines festivos externos, es decir, públicos y promovidos como espectáculo. Aquello que en su día se prohibió, persiguió y castigó por ser considerado un baile obsceno, hoy día es uno de los principales flecos del turismo no solo andaluz, sino a nivel nacional. La obra del pintor giró en torno al físico de las mujeres de estas zambras. En este caso, la musa de Apperley fue también su esposa, Enriqueta Contreras, una gitana que en el momento del enlace contaba con apenas catorce años. Si examinamos la obra del pintor, el noventa por ciento son mujeres. Sus obras llevan títulos como: *Idilio*, *Andaluza Flamenca*, *La Maja*, *La Cordobesa*, *Clavelina*, *La Gitana*, *Sangre Torera*, *Musa Granadina*, *Ídolo Eterno*, *Granujilla*, *Enigma*, *Castañuelas*, *Concha la Gitana*, *Gitana Desnuda*, *Sevillana*, *Gitana con Granada*, *Bailaora Gitana*, *Musa Andaluza*, *Venus Andaluza*, *Venus Dormida* entre otras numerosas obras. Creo necesario apuntar los nombres de las mismas porque las palabras crean mundos y al igual que, aquello que no se nombra no existe, aquello que se nombra de un determinado modo existe como tal.

FLAMENCO

La obra de Apperley contribuyó al misticismo flamenco femenino, elevando a la mujer a la categoría de Venus. Al igual que las obras de Romero, las mujeres que posaron para Apperley son desconocidos en la historia más allá de su condición de musas.

Cambiando de género, vamos a situarnos en el cine y en lo que se vino a conocer como *La Españolada*. Se denomina así a la expresión de tradiciones populares frente a las visiones arquetípicas extranjeras (Benet y Sánchez, 2013: 560). El estereotipo más frecuente ha sido identificar la realidad española a partir del uso y extracción de elementos andaluces desde el folclore, el flamenco o los tópicos populares. Se trata de un género que tiene su origen en el siglo XIX, muy influenciado por la visión de los románticos. En el cine es considerado un subgénero cinematográfico y podría ubicarse en 1930, con mayor auge tras la guerra civil y la dictadura franquista. Aquí, la mujer ha tenido un papel principal y ha sido la representante icónica de este género, siendo un elemento común la suplantación de identidades.

Obras como *Carmen*, *Morena Clara* o *Malvaloca*, pertenecerían a este género. Todas con nombre de mujer y donde la historia de las tres protagonistas es parecida. Centrándonos en la obra *Malvaloca*, interpretada por María Amparo Rivelles (1925- 2013) una mujer madrileña se hace pasar por una mujer andaluza, concretamente malagueña. El oficio de *Malvaloca* es de prostituta y englobaría características vistas hasta ahora como serían la belleza, el tipo dionisiaco y en este caso también la ociosidad, la flamencura vista como libertinaje. Al igual que a la *Chiquita Piconera*, a *Malvaloca* le han escrito numerosas letras:

Malvaloca era por toas las esquinas una flamencona de "vaya con Dios", el pelo más negro que una golondrina, el talle de junco, la boca de flor.
-Este querer me está matando
-dice Miguel de Mairena-
que Malvaloca me está dando
una de cal y otra de arena.

De noche y de día canta el de Mairena

[Extracto de pasodoble de Rafael de Quirón]

Malvaloca, la Musa Gitana o la Venus Andaluza, son ejemplos de esa construcción reduccionista y sesgada sobre la mujer andaluza *flamencona*.

Por último, vamos a nombrar un ejemplo más actual, la película *Manuela* (1975) del productor Gonzalo García Pelayo (1947), considerada la primera película del cine andaluz de la transición. La

FLAMEN CO

trama se desarrolla en el campo andaluz, en Carmona, Lebrija y Sevilla. La historia gira en torno a la vida de una mujer, Manuela, que es interpretada por la actriz de Salamanca Charo López. Nuevamente encontramos la interpretación de una mujer andaluza sin la mujer andaluza, que, además, e igual que el resto de las protagonistas, hablan un castellano neutro. Sin embargo, la inspiración en la trama y su banda sonora gira en torno a la estética física y musical del flamenco y de Andalucía, con artistas como Lole y Manuel o Triana.

Manuela es de oficio melonera, un oficio poco común hasta entonces para las mujeres protagonistas del cine, por lo que choca aún más un castellano neutro en una mujer rural andaluza. En la sinopsis de la película, se puede leer como: “Manuela, hija de un cazador furtivo, se casa con el criado del rico Don Ramón, quien está enamorado de ella. Su belleza natural y su sensualidad a flor de piel encienden pasiones que desencadenan toda clase de conflictos». Por otro lado, y no menos destacable, la única figura femenina andaluza que participa en la trama es la de Carmen Albéniz, bailaora gitana de Écija. Su papel o actuación puntual se centra en taconear sobre la tumba del cacique que mató a su padre con un vestido rojo. Sin duda, fue el momento que más ha caracterizado la película, considerado como el mejor “taconeao” de la historia del cine. No obstante, fue la única participación que se le concede: mujer andaluza gitana taconeando mientras que la actriz principal hace de melonera en Lebrija con acento castellano neutro. Son las idiosincrasias de una película que mereció el título del inicio del cine andaluz de la transición

Siguiendo la idea de Mari Luz Esteban, podemos afirmar que se existe una super visibilización de los roles femeninos, sexuales, físicos, mientras que ha habido una invisibilización de la aportación a la economía, la política o la religión (Esteban, 2006).

La historia construida del flamenco, de sus letras, de sus paisajes, de sus mujeres, de lo que ha sido considerado como flamenco, es una historia segmentada, incompleta, parcial como hemos ido viendo a través de los ejemplos citados. Una historia de la que solo se rescata aquello que puede ser mitificado, hecho cliché.

FLAMENCO

BIBLIOGRAFÍA:

- Benet, Vicente J. y Sánchez-Biosca, Vicente (2013). La españolada en el cine. En Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX (pp.560-591). Barcelona: RBA.
- Campo, L. (2008). *Diccionario básico de antropología*. Ecuador: Abya Yala. Caro Baroja, J. (1966). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza editorial.
- Castellero, S. (2018). ¿Por qué no se ríe la Chiquita Piconera?. La sombra del mito de la mujer cordobesa. *Píkara Magazine*.
- Cruces Roldán, C. (2000). "El Flamenco", en *Gran Enciclopedia de Andalucía, Siglo XXI*, Sevilla: Ediciones Tartessos.
- Duby, G.y Perrot, M. (1991). Historia de las mujeres. *Lingua*, Vol. I, nº16.
- Esteban, M.L. (2006). El estudio de la salud y el género: las ventajas de un enfoque antropológico y feminista. *Salud colectiva*, vol. 2, p. 9-20.
- George Owen Wynne Apperley (1884-1960) Obras emblemáticas (s.f.). Cultura Andalucía. Recuperado de http://www.culturandalucia.com/granada/jorge_apperley/george_owen_wynne_apperley_pinturas.htm.
- Jung, C. y Murmis, M. (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta. Lévi-Strauss, C. (1970). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Manuela(s.f). Gonzalo García Pelayo. Recuperado de <http://gonzalogarciapelayo.com/sucine/susobras/manuela/>
- Martos Sánchez, E. (2008). La zambra en Al-Ándalus y su proyección histórica.
- *Espiral. Cuadernos del profesorado*. Vol. I. nº2 (2º semestre).

FLAMEN CO

- Pisani, S. (17 de Junio de 2003). La Chiquita Piconera: arte, leyenda y escándalo. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-chiquita-piconera-arte-leyenda-y-escandalo-nid504323>.

