

Módulo 3

3.2 FLAMENCO, IDENTIDAD DE GÉNERO Y ORIENTACIÓN

Por **Fernando López Rodríguez**

Bailaor

En la última década, tanto desde los estudios académicos como desde las prácticas artísticas, hemos aprendido a nombrar, describir, analizar y pesar en la balanza los roles de género y sus consecuencias, tanto sociales y políticas como estéticas en relación con el flamenco. Este ejercicio de "paisajismo" epistemológico nos ha invitado con una fuerza inusitada a señalar los abusos y los desequilibrios de poder, así como las premisas de una deontología limitante tanto para lxs propixs artistas como para espectadorxs y aficionadxs. La labor de diferentes investigadorxs nos ha permitido mostrar la división sexual del trabajo, que ha llevado históricamente a los hombres a ocupar fundamentalmente el rol de cantaores y guitarristas (muchos de los cuales se convertían, desde dicha posición, en "jefes de cuadro"), mientras que las mujeres ocupaban esencialmente el rol de la bailaora, lo que supone, en términos de la antropóloga Cruces Roldán una "hiper corporeización" de la mujer, que sólo puede recurrir, como utensilio productivo, a su propio cuerpo (mientras que los hombres pueden hacer uso de instrumentos musicales como la guitarra y como la voz). Esta hiper corporeización de la mujer, además, implicaría, esta vez en términos del filósofo Paul B. Preciado, una "pornificación" de la profesión que camina pareja de una brutal brecha salarial, especialmente para las artistas con menor "capital simbólico" (haciendo uso de las categorías propuestas por el sociólogo Pierre Bourdieu).

Además de ésta y otras realidades sociales, hemos aprendido a ver cuáles son, cómo y cuándo se gestan los códigos coreográficos de género, que hasta época reciente se habían "naturalizado" bajo categorías como "baile de cintura para arriba" y "baile de cintura para abajo", y cuya influencia limitante sobre las prácticas artísticas de los bailaores (dado que no sólo eran categorías descriptivas sino también prescriptivas) había conducido, además, a una pauperización progresiva del horizonte de expectativas de los espectadores, que sólo eran capaces de sentir placer estético en aquellas experiencias artísticas en las que reconocían (como en un ejercicio de "lectura" o de "re lectura") los códigos ya vistos previamente: el "olé" se había convertido en una constatación de la sensación de "dépjà-vu" de los espectadores, con el que se certificaba su asentimiento hacia lo que estaban viendo.

FLAMENCO

Gracias a estos ejercicios de análisis y de producción artística, hemos podido hacernos progresivamente más conscientes de la “trama” binaria que sostenía nuestros actos artísticos y nuestros juicios estéticos, en términos de género. Sin embargo, esto no quiere decir que todos los elementos del paisaje hayan sido pintados, y que no nos encontremos repetidamente, como si anduviéramos cruzando un campo de minas, con obstáculos que no aparecían en nuestro mapa, cada vez, sin embargo, más detallado y fidedigno a la realidad. “Lo que queda por hacer” es una pregunta inagotable que, además de permitirnos repertoriar las cuestiones pendientes de ser tratadas, que ya han sido identificadas, pueden mantenernos en estado de “reposada vigilancia” para que no se nos escapen aquellas bombas que, sin rozarnos a nosotrxs (por casualidad o por razones de privilegio) hacen saltar por los aires, literalmente, el cuerpo de otras personas.

LOS CUERPOS QUE FALTAN

“Lo que queda por hacer” deriva pues, en primer lugar, en la pregunta por aquéllxs que faltan en esta historia jonda, lo que supone un ejercicio de restauración de dicha Historia, tanto la lejana como la reciente, que comulgue con menor dificultad con su propia verdad (siempre polifónica).

Por ejemplo, la historia de las personas trans y de las personas no binarias en el flamenco. No tanto el análisis del “flamenco trans” o del “flamenco no binario” como estéticas específicas, como mutaciones formales del flamenco llevadas a cabo por personas que lo hicieran transitar de un punto a otro, sino el relato de aquéllxs que también existieron en el flamenco o que “pasaron por él” y que, eventualmente hicieron cosas, más o menos interesantes, en el interior de sus márgenes o en el dintel de sus cánones y espacios.

Describo aquí lo que sería un corpus inicial, sin efectuar un ejercicio de “presentismo histórico” que nos llevaría a incluir a otras figuras de la Historia del Flamenco y sus aledaños, como el caso de la torera “La Reverte”, quien cambiará su nombre por el de Agustín Rodríguez para poder seguir trabajando tras la prohibición de la tauromaquia por Juan de la Cierva, ministro del Gobierno de Antonio Maura, el 2 de junio de 1908: es decir, me centro en una época reciente (en torno a la transición democrática española) en la que la cuestión de la transexualidad, a pesar de la volubilidad categorial existente también en ese momento, se plantea como tal:

- Carmen de Mairena (Barcelona, 1933-2020)¹

¹En Historia Queer del Flamenco (p.176), le dedico un espacio basado en diferentes fuentes a las que habría que añadir el podcast Carmen de Mairena. Una vida trepidante por detrás y por delante. URL: <https://www.storytel.com/es/es/books/2053111-Carmen-de-Mairena-Una-vida-trepidante-por-detras-y-por-delante-E01> (Visitado el 25/11/2020).

FLAMENCO

- La Petr6leo (C6diz, 1944) y La Salvaora (C6diz, 1955)²
- Mar6a Jos6 Navarro, La Otra Pantoja (Sevilla, 1953)³
- Tamara, La Gitana (Benalm6dena, 1960-1995)⁴

¿Qu6 diferencias y qu6 puntos en com6n entre el cante y la puesta en escena de Miguel de Mairena y el de Carmen, despu6s de su transici6n? ¿Sab6amos que su nuevo nombre es un homenaje a Carmen Amaya, 6dolo del artista? ¿C6mo ordenar este rosario de c6rmenes, especialmente cuando Carmen de Mairena aparece en El Cangrejo de Barcelona (local en el que aparentemente tambi6n actu6 Carmen Amaya) cantando Carmen de Espa6a, de Quintero, Leon 5⁵ y Quiroga? ¿Qu6 juego de espejos, tal vez empa6ados, se produce aqu6? ¿Qu6 distorsi6n entre “lo serio” y “lo c6mico”, entre la “cultura popular” y la “cultura under”? ¿Es De Mairena una hija ileg6tima de La Capitana, nunca reconocida por la comunidad jonda? ¿Qu6 valor otorgarle a las actuaciones de Petr6leo y Salvaora, en las que no se hace play-back? ¿Qu6 espejismos genera La Otra Pantoja como “doble” y qu6 estatuto identitario para Tamara, que se resiste a imitar a Lola Flores o a Lolita, afirmando que ella siempre lo hace, aunque as6 se lo pidan, “a su manera”, “siendo ella misma” ?⁶

Respecto de las personas no binarias, hist6ricamente tambi6n denominadas “andr6ginas”, el escarbado se hace a6n m6s necesario, no s6lo por la falta de documentos y testimonios sino por la dificultad de categorizar las m6ltiples subjetividades que nos vamos encontrando en el camino. Ejemplo de ello es Walter Mercado (1932-2019), actor y bailar6n de danza y espa6ola y flamenco convertido en afamado astr6logo. La “segunda vida” de este puertorrique6o, como celebridad televisiva, habr6a de ser le6da coreogr6ficamente, dado que nos habla de un devenir del gesto flamenco convertido en gesto sacerdotal y revestido de atuendos que hibridan el urraquiano amor por el brillo de las folcl6ricas, las amplias t6nicas y pesados mantos de las v6rgenes, y el exuberante maquillaje y peinado de las artistas travestis.⁷

¿Qu6 objetos de deseo y qu6 maneras de desear emergen de este nuevo paradigma epistem6logico, donde la norma aparece matizada por numerosas excepciones, huelgas, sobornos e interrupciones que muestran su vigencia y su poder a la vez que su fragilidad y su

² Ra6l Sol6s Galv6n les dedica un cap6tulo en su obra *La doble transici6n* (libros.com, 2019, pp. 65-75) y yo 2 mismo en *De puertas para adentro: disconformidad de g6nero y disidencia sexual en la tradici6n de g6nero* (Egales, 2017, pp. 97-101).

³ Ra6l Sol6s Galv6n les dedica un cap6tulo en su obra *La doble transici6n* (libros.com, 2019, pp. 35-46).

⁴ En *Historia Queer del Flamenco* (p.176), le dedico un espacio que habr6a de ser completado con el an6lisis minucioso del baile de Tamara, a partir del soporte audiovisual del documental de Antonio Gim6nez-Rico *Vestidas de azul* (1983).

⁵ En el documental *De Carmen a Carmen* (2003-2004), realizado en el marco del M6ster en Documental 5 Creativo de la Universidad Aut6noma de Barcelona y Barcelona Televisi6 (BTV). URL: <https://vimeo.com/26270261>

⁶ As6 lo afirma en el documental de Antonio Gim6nez-Rico *Vestidas de azul* (1983).

⁷ Adem6s de los m6ltiples fragmentos televisivos que sobre 6l pueden encontrarse en Internet, cabe destacar el documental *Mucho mucho amor: La leyenda de Walter Mercado*, producido por Netflix en 2020.

FLAMENCO

carácter transitorio? ¿Estamos capacitadxs ya para desear lo trans lo no-binario y a las personas trans y no-binarias en el flamenco? ¿A cuántas categorías deberíamos empezar a renunciar? ¿Qué políticas de acogida en el seno jondo tenemos que desarrollar para las personas cuya cintura (por encima de la cual bailan las mujeres cisgénero y por debajo de la cual zapatean los hombres cisgénero) es objeto de todos los debates, de toda la curiosidad y la violencia? ¿Qué planes pedagógicos y de mediación habremos de llevar a cabo desde el flamenco para invitar a lxs chicxs a bailar sin "meterles en cintura"?

LO QUE FALTA EN "EL CUERPO"

"Lo que queda por hacer" tiene que ver, además, con la puesta en cuestión de nuestros propios postulados sobre el "cuerpo", que utilizamos como punto de partida conceptual para nuestros análisis, pero que requiere, como así afirmara el filósofo Michel Bernard en repetidas ocasiones, de un acercamiento crítico, ya que presupone aquello que pretende demostrar. Hemos utilizado hasta ahora la noción de "cuerpo" como un producto ontológico y epistemológico, como sujeto del que podíamos analizar "su" postura ante el mundo, "sus" movimientos y "sus" relaciones con otros cuerpos, con el espacio y con el tiempo, pero haciendo esto hemos olvidado o puesto entre paréntesis el hecho de que ese cuerpo como "producto final" no sólo es el resultado de una diversidad de procesos que se entretajan de maneras variables, sino que es en sí mismo un proceso en imparable transformación: incluso en los casos en los que se observa una aparente "constancia" hay que afirmar que ésta sólo se produce como efecto de la repetición de una "misma" serie de gestos que permiten su emergencia: los cuerpos "que parecen no cambiar" son precisamente los cuerpos sometidos a una misma línea de comportamientos, a una misma rutina gestual que mantiene la impresión de identidad incambiada.

Esta realidad procesual del cuerpo lleva al filósofo Bernard a crear la noción de "corporeidad" para dar cuenta de su naturaleza "entrelazada". En términos de Bernard, "no hay entidad corporal, sino experiencias híbridas, variables, inestables y contingentes", de tal modo que "el ⁸ acto de creación no resulta de un poder inherente de un 'cuerpo' como estructura orgánica, permanente y signifiante", sino que éste es el resultado de "una red material y energética movible, inestable, de fuerzas pulsionales y de interferencias de intensidades dispares y cruzadas."⁹

En términos del filósofo Paul B. Preciado, el cuerpo es aquello que surge del "cruce" entre la gestión interna de nuestros componentes químicos y la imagen corporal que proyectamos externamente, lo que le lleva a hablar del cuerpo como el producto de un régimen "fármaco

⁸ M. Bernard. *De la créatrioin choregraphique*, 2001, p. 12. Traducción al castellano de Fernando López.

⁹ Op. Cit., p 20-24. Traducción al castellano de Fernando López.

FLAMENCO

pornográfico”. Desde aquí parto yo, así, para reconsiderar aquello que denominamos ¹⁰ “cuerpo” cuando hablamos de “cuerpo flamenco”:

Si Preciado nos habla de la gestión química de nuestros cuerpos a través de la incorporación de diferentes fármacos, entre los que caben destacar las hormonas (testosterona y estrógenos) lxs bailaores habrán de ser entendidos como productores de su propia sustancia química, haciendo de su cuerpo no sólo el objeto de la experimentación y el sujeto observador de la misma sino también el productor de la propia sustancia: el movimiento danzado produce una serie de cambios químicos que alteran el cuerpo y cooperan en la construcción de una determinada “subjetividad” bailaores, desde la cual, a su vez, se genera un determinado tipo de cuerpo:

La compleja coordinación que requiere la danza, no ya con tu pareja de baile, sino en el propio individuo a nivel sensoriomotor, apunta a los enormes efectos beneficiosos. Efectos beneficiosos claros en términos neurológicos porque bailar es un “doble placer” que estimula la plasticidad cerebral y previene de procesos neurodegenerativos. Es un “doble placer” porque la música activa los centros de recompensa del cerebro (o encéfalo) y al mismo tiempo el movimiento activa los circuitos sensoriales y motores. Este “doble placer”, finalmente, estimula y favorece la salud del cerebro (Verghese et al. 2003).¹¹

Lo decepcionante de esta práctica de autointoxicación tiene que ver, tal vez, con la levedad de los efectos (al menos aparentemente) de dichos cambios hormonales. El cuerpo del bailarín, del bailaores y en general del practicante acérrimo del movimiento no sólo es un cuerpo auto cobaya (administrando desde el exterior, por ejemplo, marihuana, cocaína, tabaco, alcohol, valium, colágeno, valeriana, y todo tipo de cremas de absorción cutánea, desde el bálsamo de tigre hasta el Trombicid) sino también un cuerpo auto drogado que produce, lentamente, la propia química que modificará su gesto:

Un reciente estudio (Tarr B., Launay J., Cohen E y Dunbar R. 2015) muestra cómo aquellos que bailan sincronizados con otros son capaces de soportar 20 unidades de presión más, indicando que su sensibilidad al dolor se ha reducido debido a liberación de péptidos endógenos como las endorfinas que se produce durante la sincronización del baile. Este estudio se suma a otros que han señalado como el fenómeno de sincronizarte con alguien (bailando, siguiendo el ritmo, andando etc.) aumenta la confianza, la empatía y genera cohesión grupal.¹²

Recordemos que los efectos de las endorfinas son similares a los opiáceos en su acción como analgésico, produciendo sensación de bienestar, alegría e incluso euforia, y que también son

¹⁰ Paul B. Preciado. Testo Yonqui. Espasa. Madrid, 2008.

¹¹ Anibal Monasterio Astobiza. «Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica» in Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5 (2016), p. 303.

¹² Op. Cit., o. 304

FLAMEN CO

producidas (por la glándula pituitaria y el hipotálamo en animales vertebrados) durante la excitación, el dolor, el consumo de alimentos picantes o de chocolate, el enamoramiento y el orgasmo.¹³

¹³ «'Sexercise' yourself into shape». Health. BBC News. 11 de febrero de 2006. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4703166.stm> (Visitado el 27/11/2020)

FLAMEN CO

Hemos venido observando, pues, el cuerpo flamenco desde la imagen que produce en el exterior, desde el gesto bailado y las partes del cuerpo implicadas en él, pero apenas empezamos a intuir la importancia de la huella química que en él deja y del proceso de subjetivación que aquélla activa, produciendo un cuerpo drogador-drogado-drogante (o lo que es lo mismo: camello-yonqui-sustancia).

Según ciertos investigadores las endorfinas se liberan a la circulación cuando se alcanza el 76% de la frecuencia cardiaca máxima de entrenamiento. La liberación de estas hormonas tiene como fin contrarrestar el dolor o la sensación de cansancio extremo que el ejercicio intenso y prolongado produce en el deportista, y ésta es otra causa de la dependencia que sufren estos pacientes. Cuanto más ejercicio realizan, mayor es la cantidad de endorfinas que liberan a sangre y por tanto, mejor se sienten. La consecuencia es que cada vez realizan más ejercicio físico para buscar mayor sensación de placer. A medida que pasa el tiempo, se requiere una mayor cantidad de endorfinas para poder soportar el dolor, y sólo se obtienen más con un ejercicio más prolongado e intenso, provocando una verdadera adicción a esta sustancia.¹⁴

Cabría esperar que, dada la calidad del movimiento similar en bailaores y bailaoras (peso fuerte, espacio directo, flujo condensado, tiempo repentino, en términos labanianos) la marca química¹⁵ de lo que tradicionalmente ha dado en llamarse “baile de hombre” no se diferenciará en nada de la marca de lo que habitualmente se denomina “baile de mujer”: más allá del de la imagen visible, catalogable en términos binarios de género según la indumentaria y las zonas del cuerpo implicadas (tren superior o tren inferior), la calidad del movimiento resulta en todos los casos euforizante, y bajo la mascarada de batas de cola, chalecos, camisas y mantones, los bailaores y las bailaoras nos estamos drogando del mismo modo y, por empatía kinestésica (arraigada en el funcionamiento de las neuronas espejo), también estamos transmitiendo una pizca de dicha droga con las personas que nos observan (si las hubiera).

Del mismo modo que cierta química es administrada para habilitar el cuerpo a producir determinados gestos, y que el gesto termina por producir una determinada huella química, así ¹⁶ sucede con la cuestión de la imagen corporal, más o menos construida por la indumentaria, que pre construirá la subjetividad del bailar hasta que, por su propio movimiento y los cambios químicos provocados por aquél, llegue a alcanzarla. La persona se disfraza de bailar/a para después llegar a serlo, pero será precisamente el advenimiento de

¹⁴ Fuente: <https://www.portalfarma.com/Ciudadanos/saludpublica/consejosdesalud/Paginas/14anabolizantes.aspx> (Visitado el 27/11/2020).

¹⁵ “El flamenco nació macho” en Historia Queer del Flamenco, pp. 33-41. 15

¹⁶ Esta gestión farmacológica del cuerpo posibilita la emergencia del gesto, ya sea aumentando la potencia de acción del cuerpo - con proteínas, azúcares, cafeína, etc., ya sea anestesiando regiones doloridas del cuerpo, o bien inhibiendo el estrés o la ansiedad que paralizan, tensan la musculatura, crean temblores o gestos involuntarios, disminuyen la concentración, etc.

FLAMEN CO

esa identidad lo que disolverá, total o parcialmente, la imagen que el bailar/a construye de sí mismo en tanto que tal:

despeinado/a, con la camisa abierta, partida o desencajada, con el mantón abandonado en cualquier esquina como la piel recién mudada de una serpiente; con las flores y las peinetas disparadas en el aire en mascletá vibrante; con los pendientes enganchados en el pelo lacado; con el maquillaje casi corrido y la ropa estampada de parches irregulares de sudor; con el apego a las formas (a la imagen que uno se hace, mentalmente, de la “corrección del gesto”) cada vez más disuelto, etc. Cuando la imagen del bailar más descompuesta se halla, en ese justo instante después del gesto en el que el cuerpo, interna y externamente aún chorrea, ahí, la persona deviene bailaora, encontrándose en “estado de danza”, que no deja de ser un estado corporal y de conciencia modificado: químicamente habita el bailar, y en busca de su dosis camina día a día, curiosamente, para mirarse en el espejo hasta olvidarse de su imagen.

El que no se olvida de la imagen es el espectador, que aparece allí, efectivamente, no sólo para drogarse por empatía quinestésica sino para excitarse por la imagen producida por el/la bailar/a, como así nos hace entender Preciado al hablarnos del paralelismo que podría trazarse entre la industria pornográfica y las artes del espectáculo:

La pornografía reúne las mismas características que cualquier otro espectáculo de la industria cultural: virtuosismo, posibilidad de reproducción técnica -transformación digital, difusión audiovisual y teatralización-. La única diferencia, por el momento, es su estatus underground. (...) Lo propio de la pornografía como imagen resulta más de una cuestión de escenografía, de teatralización y de iluminación que de contenido: basta con un cuerpo (natural o artificial, “vivo” o “muerto”, humano o animal), très bien éclairé, un cuerpo tanto más deseable cuanto más inaccesible, cuyo valor masturbatorio es directamente proporcional a su capacidad de comportarse como chispeante fantasía abstracta. La industria del sexo, como sector sumergido de la industria cultural, dice la verdad de cualquier otra producción comunicativa y espectacular. La literatura, el cine, la televisión, Internet, el cómic, el videojuego, etc., desean la pornografía, quieren producir placer y plusvalía pornográfica, sin sufrir la marginalización de la representación porno...¹⁷

Las relaciones entre el flamenco, la prostitución y el consumo de drogas han sido tratadas desde la Academia a veces como tabú, a veces como sospecha y a veces como secreto a voces pero siempre como algo que podría venir a enfangar la imagen ya de por sí enlodada de un arte menos marginal que “de los marginados”. Por ello son cuestiones que sistemáticamente se han evitado y negado y, en el mejor de los casos, insinuado por los propios investigadores, mostrando más un prejuicio que la precaución propia de la duda metódica. Lo que empezamos a intuir al comprender el ejercicio de los cuerpos danzantes

¹⁷ Op. Cit.,pp.180-181.

FLAMEN CO

como maquinaria de producción de imágenes pornográficas y como auto producción de endorfinas, es hasta qué punto esos aspectos que parecían un añadido al flamenco son, en realidad, “el flamenco mismo” y cómo la excitación erótica producida en los espectadores a través del movimiento de las bailaoras en cafés cantantes, teatros y tablaos, ha de ser leída en paralelo desde dentro del propio cuerpo de los danzantes, que además de producir imágenes placenteras que desatan la “pulsión escópica” de los observadores, están también actuando “alquímicamente” para drogar sus propios cuerpos.

BIBLIOGRAFÍA INDICTIVA:

SOBRE EL CUERPO Y EL ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO

- BERNARD, Michel. El Cuerpo. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1980.
 - De la création chorégraphique. Centre National de la Danse. Pantin, 2001.
 - «De la corporéité fictionnaire» in Revue internationale de philosophie, 2002/4 n° 222, pp. 523 -534.
- MONASTERIO ASTOBIZA, Anibal. «Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica» in Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5 (2016), pp. 295-305.

SOBRE LAS CUESTIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD AQUÍ TRATADAS

- Paul B. Preciado. Testo Yonqui. Espasa, Madrid, 2008.
 - «Carta de un hombre trans al antiguo régimen sexual». Aparecido en francés en Libération el 15/1/2018, con el título «Lettre d'un homme trans à l'ancien regime sexuel». Traducción en castellano: https://www.ara.cat/es/opinion/Paul-B-Preciado-Carta-hombre-trans-antiguo-regimen-sexual_0_1951605023.html (Visitado el 25/11/2020)

SOBRE LAS CUESTIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN LA DANZA

- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2013): «'De cintura para arriba'. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco» [conferencia], en Jornadas de estudios de la Plataforma de Estudios Modernos y Contemporáneos en Flamenco, Sevilla, octubre de 2013.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando (2015a): Espejismos de la identidad coreográfica: estética y transformaciones de la farruca, Los Libros de la Academia, Madrid.
 - (2015b): «'Bailar en hombre': un análisis de la generización y la normatividad en el baile flamenco», en CENIZO JIMÉNEZ, José y GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. (eds.): Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco, Libros con duende, Sevilla.
 - (2016c): «Meter el dedo en la herida: la fragilidad en el baile flamenco», en Daimon. Revista Internacional de Filosofía, suplemento 5: «Filosofía y cuerpo desde el

FLAMEN CO

pensamiento greco-romano hasta la actualidad». Disponible en <http://revistas.um.es/daimon/issue/view/14961>.

- (2017): De puertas para adentro: disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca, Egales, Madrid-Barcelona.
- (2020). Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (2008-2018), Egales, Madrid-Barcelona.