

Módulo 3

3.4 EL CUERPO DE BAILE

Por **Cristina Cruces Roldán**

Universidad de Sevilla

Los cuerpos flamencos están marcados por las cicatrices y las heridas abiertas de la historia. Figuras y movimientos funcionan como señales, rastros que nos acercan a las estructuras cognitivas, a los criterios del gusto, a las relaciones entre sujeto, cuerpo y sociedad. Repararnos también en el cuerpo como lugar para la transformación, para la resistencia. El cuerpo flamenco es a la vez reflejo, afirmación y contestación respecto al poder, a las diferencias y las jerarquías sociales, políticas y étnicas. Cuerpo e identidad son objetos privilegiados y categorías fértiles para abrir un renovador espacio de reflexión sobre el flamenco.

¿POR QUÉ EL BAILE?

El baile permite crear imágenes visibles, inmediatas, que nos ayudan a razonar sobre la corporeidad. La música, vocal o instrumental, queda demasiado oculta tras la pretendida inefabilidad del hecho cantaor o, en el caso de la guitarra, de la frontera organológica entre audiencia y cuerpo ejecutor. Paco de Lucía decía esconderse detrás de la guitarra por timidez. Era su lugar seguro. En el baile anida en cambio la cruda visualidad de los cuerpos. Se baila “delante”; no hay (como sí cantaos/as y guitarristas) “bailaores de atrás”.

La palabra “baile”, frente a “danza”, testimonia el sentido popular (y popularizante) que se atribuye en el flamenco a la plástica corporal. Emanado de la mezcla de bailes boleros de palillos, de los desenfadados bailes populares y folclóricos, de los bailes de negros y, sobre todo, de la estética gitana, el baile flamenco va fijando sus normas básicas hasta finales del siglo XIX. Pasa por sucesivos momentos de obediencia y variación en el siglo XX, y en el XXI se convierte en el subgénero más entregado a la experimentación. Como la música, es resultado sincrético de culturas y escuelas históricas y de redefiniciones individuales, creaciones artísticas, orientaciones de

FLAMENCO

maestros y maestras que delimitaron y discutieron códigos coreográficos, escuelas territoriales, denominaciones personales, formas locales.

Cinco grandes etapas marcan el decurso de este arte contemporáneo que, desde mediados del siglo XIX, se convierte en una oferta con su marca propia, su etiqueta ya así nombrada: “flamenco”. En teatros y cafés cantantes de la “Edad de Oro” (1850-1920c.), se consolida y codifica el *corpus* estético, técnico y de repertorio. Al final de la etapa, aquejado el cante y sus ambientes del estigma flamenquista, el baile es apenas residual en el despertar de la “ópera flamenca” (1920-1940c) y las compañías teatrales de copla andaluza. A cambio, emerge la “Edad de Plata” de la danza flamenca (d. 1910), un tiempo de estilización formal e integración de números regionales, de variedades, clasicistas y nacionalistas del que participaron grandes compañías por todo el mundo. Años después de la Guerra Civil (1936-1939) y superada la autarquía posbélica, nuevas compañías realizarán giras internacionales una vez conseguida la relativa apertura diplomática del franquismo. El tiempo de los tablaos, arrancando también en los cincuenta y en pleno fragor durante los años del desarrollismo y la avalancha turística de los sesenta, iniciará el periodo de “regeneración” neojondista, neoclasicista o mairenista —según matices—, así como de la flamencología intelectualizada y el peñismo. Nuevos formatos como los festivales flamencos de verano coexistirán en las últimas décadas del siglo XX con las sempiternas compañías de baile, que conectan ya con el flamenco global, de expansión creativa, multiplicación de voces y cuerpos del que somos hoy testigos. Un flamenco que afronta nuevos retos de mercado y que propone un mensaje actualizado con el que se lanza a un mundo ávido de respuestas a la homogeneización cultural.

EL BAILE COMO MAPA DE GEOGRAFÍAS HUMANAS Y CULTURALES

En este recorrido, el baile flamenco no sólo ha sido práctica, técnica, ejercicio coreográfico, oficio y profesión, sino también imagen y representación. Nos sirve la metáfora del atlas para situar el cuerpo y sus accidentes como una geografía humana de símbolos culturales. El baile es un producto social e histórico, reflejo y productor de significados simbólicos. Los conceptos de *ethos*, *habitus* y *hexis* de Pierre Bourdieu (2002) nos permiten reconocer la rutina de prácticas y conocimientos con los que los cuerpos responden a situaciones performativas, al adquirir e *in-corporar* (incluir en el cuerpo) de manera durable patrones culturales, que “se han convertido en posturas, disposiciones del cuerpo: los valores son gestos, formas de pararse, de caminar, de hablar. La fuerza del *ethos* está en que es una moral hecha *hexis*, gesto, postura” (Bourdieu, 1990:154).

Encarnadura del mensaje y lenguaje en sí mismo, el cuerpo flamenco es el nexo indispensable de un proceso comunicativo que tiene lógica propia. El mensaje coreográfico exige unos lectores, participantes más o menos entusiastas de su estética, más o menos conocedores de sus códigos

FLAMEN CO

informativos, que comparten tal vez el código universal de la emoción. Proponemos ahora otra vía de acercamiento a través de códigos académicos que trascienden el mensaje taxonómico o sensible de la danza para añadir un enfoque teórico-metodológico alternativo.

Los conceptos son construcciones complejas que van más allá de la tiranía de hermosos sustantivos que, demasiado a menudo, sitúan al flamenco en planos inefables: belleza, fuerza, desolación, tragedia, arte, duende. La identidad es una de esas categorías que trasciende el léxico de la descripción o la adjetivación para formular o responder a modelos de aproximación científica a la realidad. Noción matricial para las ciencias sociales, nos es útil para afrontar el cuerpo-bailaor. Con la identidad se convive; las identidades sociales se perciben, aplican, practican, detentan y reproducen. De suyo contrastiva, la identidad expresa y vertebrata el comportamiento humano y contribuye a la reflexividad, sea sobre los sujetos-cuerpos bailaores, sea sobre nosotros mismos como lectores.

Atendamos pues ahora al cuerpo-bailaor como una expresión de identidades de género, étnicas y de clase. Rescatamos los procesos culturales que explican el baile como una expresión histórica: los condicionantes estructurales, económicos, que construyeron en Andalucía la desigualdad; las convenciones que transforman la biología en cualidad cultural necesaria; las construcciones que permiten leer en los cuerpos bailaores sistemas sexo-género con atributos de valor y rol (indispensable recordar a Gayle Rubin, 1973); la identidad étnica, en relación con las prácticas y los procesos históricos compartidos por el pueblo gitano.

Aplicar el concepto "identidad" requiere, como primera providencia, superar los riesgos de esencialización y cosificación presentes en el flamenco, donde "raza" y "sexo", en particular, tienden a interpretarse como el resultado necesario de una naturaleza implacable, cuyas pretendidas evidencias se plasmarían físicamente o explicarían estéticas privativas. La naturalización del baile flamenco juega con el sesgo binario: el baile femenino considerado "lo complementario" y a la vez "lo opuesto" de lo masculino, como lo es en la vida el reverso privado/público; el baile gitano como la esencia misma de "lo flamenco", contraponiendo sus modos de hacer a los de los "no gitanos". Lo cual no es más que un modo especular de definir al "nosotros" situado en cada orilla, en cada cara del poliedro. Sucede algo similar con el territorio, la *res loci*. Ser de aquí o de allá para explicar modelos de bailar, de colocarse, de mudar, como resultado inconsciente de la afijación a la tierra.

FLAMENCO

LECTURAS SOCIO-SIMBÓLICAS. CUERPOS FLAMENCOS EN CLAVE DE GÉNERO

Simbólicamente, el baile flamenco suele leerse y simplificarse en femenino. Sigue dominado por el icono histórico de la bailaora, que lo identifica como género en afiches, carátulas y *souvenirs*. Situémonos en la parrilla de salida de lo que, ya desde 1847, aparece como “flamenco” en la hemerografía, según documentara Alberto Rodríguez Peñafuente en su blog <<https://flamencodepapel.blogspot.com/>>. El baile flamenco –y así lo apuntaron, con dos décadas de diferencia, Lavour (1976) y Steingress (1993)– tiene un fondo romántico que utilizó los referentes de identidad nacional para construir imaginarios colectivos en el siglo XIX español. En su estética, el flamenco refleja la mezcla de elementos previos y coetáneos en un siglo de lucha entre lo irracional y lo racional (aspiración esta del Siglo de las Luces), con victoria final del barroquismo. Bien es cierto que discutir la dictadura del neojondismo, como hicieron estos y tantos otros textos explícita o implícitamente, no puede esconder lo esencial: el flamenco es, sobre todo, la música social de una tierra donde una sedimentaria historia de idas y venidas, de sonidos y de danzas, estableció una larga estratigrafía de superposiciones culturales. Un grito que testimonia, como sus letras, las condiciones de vida depauperadas, la penalidad (y también la algarabía) de sectores sociales populares, del pueblo gitano que le da nombre.

La sexuación del arte es también producto de la segmentación de géneros de una Andalucía decimonónica donde los papeles y valores atribuidos a hombres y mujeres se situaron en lo público, el poder y la fuerza, frente a lo privado, la sumisión y la debilidad. Lo que, en las artes escénicas, se plasmará en la separación entre música y danza: la razón (la música instrumental) frente a la sensualidad (el baile) imperan en todos los géneros escénicos del momento. La división sexual del trabajo de la profesión flamenca apoya estadísticamente esta secuencia, como evidencian los datos comparados. Fernando el de Triana (1935) cita para el periodo intersecular XIX-XX y las primeras décadas de esta última centuria un total de 97 cantaores y 96 bailaoras especialistas, frente a 37 bailaores y 30 cantaoras: los datos son prácticamente invertidos entre sexos. El 52% de los artistas masculinos aludidos eran cantaores y el 20% bailaores (añadamos el 28% de tocaores), mientras que el 75% de las flamencas eran bailaoras, y un 24% cantaoras. No llegan a un 1% las guitarristas. Casi un siglo después, el conteo de los participantes en espectáculos de la Bienal de Flamenco de 2014 solo equilibra el baile: arroja un total de 52 bailaoras y 49 bailaores, 47 cantaoras y 103 cantaores y 114 tocaores hombres (Cruces, 2015).

En el devenir profesional, la posición de las flamencas se ha movido entre el empoderamiento y la subalternidad: desde la mujer independiente a la que se retiraba al casarse o constituía grupos familiares y matrimonios de bailaora/guitarrista; desde su consideración decorativa en los cuadros a la bailaora como “mujer de vida disipada”. La brecha salarial es un dato histórico: según las memorias de Rafael Pareja de Triana (1877-1965) para principios del siglo XX, el cantaor Antonio Chacón cobraba diariamente 30 pesetas, frente a las 12 de la bailaora Juana la Macarrona y las 17,5

FLAMENCO

del Maestro Pérez, este sí guitarrista y jefe de cuadro, a las que se añadía el importe de las cuerdas que se rompían. Nada se dice de los tacones de las bailaoras, el resto de las cuales cobraban entre 4 y 10 pesetas; los cantaores de menor rango llegaban a 12 (Rondón, 2001). En la lista de *cachés* de la oficina del representante Jesús Antonio Pulpón de las décadas de 1970 y 1980 se verifica la misma tendencia. Para 1984, por ejemplo, Fosforito y Lebrijano eran los primeros cantaores del momento, y cobraban 250.000 pesetas frente a las 150.000 de las primeras cantaoras entonces: La Paquera de Jerez, La Susi y las dos hermanas, en conjunta retribución, Fernanda y Bernarda de Utrera.

Cuando el flamenco aparece, lo hace no sólo sexuando los subgéneros o especialidades profesionales, sino también las formas de bailar de hombres y mujeres. Se conforma un dimorfismo sexual que encuentra en la naturaleza un aliado. Hablamos, claro está, del flamenco escénico, una novedad respecto a, por ejemplo, las danzas populares, sus bailes de pareja, sus pautas coreográficas fijas, la tendencia compartida al redondeo de la figura en hombres y mujeres, que se mantendrá todavía entre algunos flamencos de finales del XIX y principios del XX. En este sentido, el flamenco fue una verdadera ruptura de la tradición.

Hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XX, los códigos “del buen bailarín” de Vicente Escudero (1951) y “de la Escuela Sevillana” de Matilde Coral (1973c.) demuestran la perduración de estos procesos. Se asume que “lo femenino” sería bailar “de cintura para arriba”, con ejercicios de brazos y suaves torsiones, ondulaciones, balanceos, vaivenes y vacuaos de caderas, una exposición marcada por la curvatura, la insinuación, la blandura y el carácter decorativo y “una utilización de los niveles corporales más desarrollada que el hombre” (Ordóñez, 2011:24). Braceos, arabescos y rizos de muñeca son rasgos identificativos del baile femenino. El baile masculino, en cambio, se ejecuta “de cintura para abajo”, con zapateado, linealidad y verticalidad, precisión, fuerza y sobriedad como paradigmas (Rockmore, 2015; López, 2016). Para los hombres, son preferenciales las posiciones más anguladas y geométricas, los brazos a la altura de los hombros, los pitos, palillos o chasquidos, los golpes en pecho o piernas, la mano abierta, cerrada a puño o a media palma, el giro de los dedos índice y medio. Se suceden las carrerillas, arrastres y latiguillos de pies, siendo los zapateados especialmente virtuosos con golpes a pie plano, de punta (punteados, martilleos), juegos de punta y tacón, zapateados en línea, cruzados o desplazados. En ambos casos se demanda un instrumento propio: el zapato femenino o la bota masculina, que han de ser flexibles, ajustarse y sujetarse perfectamente al pie.

También se sexúan (o *generizan*), los repertorios (alegrías, garrotín, guajiras y tangos femeninos; zapateados y farrucas “de hombre”), como lo hacen la indumentaria y los accesorios. Elementos de trabajo que se someten al criterio de hipercorporeidad en el caso de las mujeres, alejadas como decimos de la instrumentación extracorporal. Entre las técnicas de baile vinculadas a ejercicios singulares, la bata de cola exige habilidades como sostener, pasar y levantar la cola, el efecto de

FLAMENCO

bata enroscada, los coletazos y *l'attitude*; el mantón se eleva alternativamente en los brazos izquierdo y derecho, manteniéndolo a la altura del pecho, impulsándolo hacia atrás, hacia adelante o en forma de vueltas rotadas, con la dificultad añadida de su peso y condición escurridiza; el abanico se utiliza para las guajiras, el sombrero para tangos y garrotines. El vestido tradicional femenino apuesta por la vistosidad del color y la multiplicación de adornos corporales accesorios. Es exuberante y esconde la figura mediante la estructura trapezoidal de nesgas, o bien exhibe sus curvas en los embutidos trajes de “cuello de guitarra”. Incorpora volantes en la falda, enaguas y mangas, mientras que el mantón y los flecos pueden enmarcar hombros y busto. En cambio, la indumentaria masculina ha evolucionado desde el adorno hoy propio del baile español, con chaquetillas de terciopelo y abalorios, hacia una mayor sobriedad, sobre todo a partir de los años sesenta del siglo XX. La combinación de color suele ser negro-blanco y hay un mínimo uso del sombrero o, excepcionalmente, la capa (como en la caña de Antonio “el Bailarín”). Se resalta la figura lineal con una ropa más pegada al cuerpo, chaqueta y calzonas cortas.

CUERPOS GITANOS

El pueblo gitano es el epítome de la “autenticidad” flamenca. Históricamente estigmatizado, siempre fue un foco escópico que embelesó a las clases altas y, con los viajes románticos, a “los mirones” de occidente.

Los estereotipos de alteridad se construyeron como un binomio naturalizado: el del contraste entre (su) barbarie y (nuestra) civilización. La condición periférica de los gitanos, ajena a los rigores del estado moderno, de la iglesia y las costumbres (entiéndase, las dominantes), justificó sucesivas pragmáticas etnocidas durante los siglos XVII y XVIII. Sorprendía su atavío de “largas mantas abigarradas sujetas a l hombro, a la manera de capas”; chocaban “el largo de sus cabellos, la oscuridad de su piel, las grandes argollas que llevan en las orejas y la insólita toca de las mujeres: turbante oriental sobre un armazón de mimbre” (Leblon, 1987). Se les acusó de hablar un “idioma secreto”, y esa jergonza fue pasto de leyes que hicieron desaparecer la lengua. Durante toda la modernidad, se repiten hasta la saciedad los tópicos de pureza de costumbres, paralelos a los de suciedad de sus cuerpos, extraña apariencia y rareza indumentaria. Acusaciones de traición, robo, herejía, secuestro de niños, canibalismo y peregrinaje definieron a los gitanos como un “otro” en términos primitivistas, adherido a sus propias tradiciones y negado para las reglas de la sociedad mayor. Se les tildó de paganos y entregados al diablo, y esta doble condición insólita y pecaminosa se proyectó en la voluptuosidad de sus danzas: “El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda”, puede leerse en el afiche de 1781 anexo al *Libro de la Gitanería de Triana* de la década de 1740 (Alba y Diéguez, 1995).

FLAMENCO

Pero los gitanos andaluces representaron también la fascinación absoluta. No fueron únicos: el “tipo gitano” iba de la mano del de toreros, bandoleros, bailaoras y artistas, que arrastraron a la vez la admiración ante la pureza y la preservación del pasado, y la mácula del libertinaje, la pulsión del cuerpo y los sentidos. El mito de Carmen lo demuestra, ambientada como estuvo en uno de los clichés imperantes sobre gitanos (y, sobre todo, gitanas) de Andalucía: el de los personajes y barrios populares de Sevilla. Las cigarreras y el arrabal de Triana fueron algunos de ellos. Las descripciones extranjeras sobre el otro arquetipo, el de los gitanos sacromontinos de Granada, acariciaban prácticamente el tribalismo. Recordamos a Foucault (2014) para revelar la epidermialización del discurso, el cuerpo como *locus* de segregación dermopolítica, la fetichización de la mirada:

A través de los arcos reconocimos a toda la tribu gitana que antes viera yo subir hacia allí; les habían mandado llamar para animar los retratos con personas vivas. Habían sido agrupados en el patio; un par de los críos más pequeños totalmente desnudos y dos muchachas jovencitas con dalías en el pelo posaban en actitud de bailar: una gitana vieja, infinitamente fea, reclinada contra una esbelta columna de mármol, tocaba una zambomba, una especie de puchero de tocar, mientras que una mujer gorda, pero aún bastante guapa, vestida con faldas de volantes y colorines, tocaba la pandereta. En un santiamén estuvo hecha la foto; imposible describirla (Andersen, 1862, citado en Méndez, Orellana y Zoido, 2010:199).

Junto a la oposición masculino/femenino, la marca gitana nos acerca a una segunda lectura identitaria en el baile flamenco: la “raza” como alojamiento de pulsiones naturales para la danza. La construcción del arquetipo en la España moderna atribuyó al pueblo gitano un magnetismo y una técnica espasmódica privativos, racializó como una particularidad la estética matriz del flamenco. Las barreras entre el baile de hombre y de mujer eran aquí más laxas: fueron gitanas algunas de las primeras bailaoras que se vistieron “de hombre”. Carmen Amaya legitimó la estampa y rompió con las recurrencias estilizadas del “ballet flamenco”, aportando dinámicos pitos, zapateados, espasmos y una diáspora cinética que ha tenido continuidad en los escenarios. El dualismo corporal gitano/no gitano (que, a su vez, admite la pluralidad interna que pueden encarnar, por ejemplo, los bailaores Rafael el Negro y Farruco), sitúa “lo gitano” como el territorio de la vehemencia, la profundidad expresiva, la radicalidad, la solemne sobriedad, la visceralidad, la intuición y también el descontrol de la fiesta. El cuerpo *dionisiaco*. Lo “no gitano”, en cambio, sería —desde esta lectura simplificadora— el territorio de la blandura, la apariencia, el ornamentismo, lo virtuoso, el aire; la languidez, el control. El cuerpo *apolíneo*.

Romero de Torres pintó a las gitanas desnudas, añadiendo así un gesto más a la belleza, inocente y perversa a la vez, de las mujeres que mostraban sus cuerpos, la concupiscencia, la fijación al grupo y a la tierra, la ausencia de pudor, la suciedad, lo deshonesto. La condena... pero también la sugestión. Esa mirada externa, compartida en parte desde dentro de la comunidad flamenca, es la del imaginario de los cuerpos puros, lo irreplicable e indomable de un flamenco que “sabe mandar”,

FLAMEN CO

como categoría opuesta a la obediencia. El relato de un arte contrapuesto, resistente, alternativo a la convención cuando, en realidad, es el tuétano mismo de su identidad. Un relato favorecido con apelaciones a transmisión genealógica (casi “genética”: la *ius sanguis*) y a la autenticidad que confiere el don de la escasez. Nociones inefables como “intuición” y “antiacademicismo” impregnan entre otras lo que, frente a la habitual marginación de las minorías étnicas en los estados-nación, se convierte para el flamenco gitano en una marca de prestigio.

EL “BAILE CORTO”

Muchas de estas ideas se materializan en los contextos festivos, que mantiene las condiciones íntimas e inenajenables del “flamenco de uso”, y donde se construyen discursos de reafirmación identitaria opuestos tanto a las imágenes ficcionales y proyectadas del flamenco-escenario como a los modos de aprendizaje ajenos a una convivencia directa (Brenel, 2006).

En el flamenco festero, el “baile corto” representa un universo propio de creación, improvisación, pequeños espacios, familiaridad y domesticidad, simbólicamente contrapuesto a las categorías que impregnan el cuerpo en el “baile largo”: estudio, técnica, ensayo, control, escenario, profesionalidad, mercantilización. En torno a la cálida ritualidad familiar o privada, los cuerpos carecen de las complejas técnicas y tal vez fríos ejercicios de la academia, como también de los devaneos escolásticos del baile de escenario que, sin embargo, ha sabido incorporar la ocurrente “patá por bulerías” y los detalles festeros por tangos. Sobrevuela en la fiesta la traza de los cuerpos descompuestos con que se acuñó la cuestión de clase desde la modernidad: la idea de que los ritos festivos de las clases bajas y los gitanos eran ocasión para lo abigarrado formal y la lujuria moral. El cuerpo del “baile corto” se hace desenvuelto y osado, retorcido, con recursos efectistas, jocosos, efectos de sorpresa repentizados, préstamos técnicos de otras danzas, deformaciones cómicas, acrobacias, pasos “robados” o dramatización de escenas con un uso sistemático de caderas, hombros, infundios y convulsiones. No es solo intuición o espontaneidad: es la constancia de una práctica de repetición en un contexto social y de transmisión diferente a la reglada.

Los *ritornellos*, el marcaje de compás en tiempos y contratiempos con profusión de registros percutidos (golpes, nudillos, pitos...), solos o combinados, y la escasa duración de los relevos personales, caracterizan este baile concebido para que los cuerpos sean contemplados desde diversos puntos de vista y, sobre todo, desde dentro de la propia intención del intérprete. Las licencias masculinas y femeninas se intercambian en el baile por bulerías o por tangos, como se ve en los pitos y golpes de La Farruca o en las manos en arabesco y las caderas cimbreadas de Enrique Pantoja.

FLAMENCO

DECONSTRUCCIÓN Y REINTERPRETACIÓN CONTEMPORÁNEAS DEL BAILE FLAMENCO

La identidad es un concepto ventajoso para el flamenco si renunciamos al mecanicismo determinista. Permanencia e inmanencia (sentido de la continuidad, de la tradición) se las ven hoy con la contingencia y la heterodoxia, con el cuestionamiento de sitios otrora seguros.

Progresivamente, la incorporación de patrones y recursos efectistas no binarios, la amplitud de los desplazamientos, las modificaciones indumentarias y la pérdida de “aires” en los bailes, complejizan la definición de códigos dominantes únicos en el flamenco contemporáneo, visitante de disciplinas dancísticas y convergencia de sugerentes propuestas escénicas y préstamos técnicos. El baile español, siempre tan cercano, es un recorrido conocido por la mayoría de los intérpretes de las nuevas generaciones; la escuela bolera pugna por hacerse con el recuerdo de sus mudanzas en los cuerpos de baile; la disciplina clásica constituye ya un referente en técnicas y repertorios; la danza contemporánea dota al flamenco de actitudes y movimientos extravertidos que se contradicen con el carácter básicamente introvertido de su regla de oposición, apegada a la tierra, enemiga de los movimientos en fuga. Fragmentación y yuxtaposición de movimientos o figuras conviven hoy en un entorno de flamenco menos áspero, más limpio.

Contestación y resistencias asolan el flamenco normativo, ambas construidas desde siempre, y hoy más que nunca, a partir del difícil binomio “respeto-ruptura”. Las búsquedas se mueven, cierto es, en varias direcciones: conservar, reinterpretar o romper la tradición, administrando en cada caso, no sin dolor, pertenencia y pecado. La gestión de los cuerpos bailaores del siglo XXI está llena de estrategias contraculturales, de quebrantos respecto a una normatividad que la vanguardia quiere refundir. El *posflamenco* impone un escenario profesional y un reto emergente para el arte contemporáneo: nuevas experiencias vitales de los intérpretes, reducción del número de artistas gitanos, ruptura de los desajustes estadísticos mujeres/hombres en el baile, desterritorialización de las músicas, pérdida de la rugosidad original del flamenco como *dirty music*. Nos enfrentamos tal vez a manifestaciones de un “flamenco sin oles”.

El cuerpo y sus caminos son parte del discurso biográfico de los flamencos, que confeccionan de forma cambiante sus itinerarios corporales (Esteban, 2004). Mucho de la constitución física fue en el pasado el resultado de un manejo autónomo y alternativo del cuerpo que no imponía grandes limitaciones; la idoneidad no se basaba en la musculatura, la fibra o la fuerza, e incluso, para las mujeres, resultaba indeseable la exhibición del hueso: su sitio simbólico era la carne, la apariencia del peso a tierra. Los nuevos códigos corporales y de rendimiento parecen hoy obligar a la ingravidez, a modelos de cuidado y representación, hiper musculación o infantilización que conviven incluso con las intervenciones quirúrgicas.

FLAMEN CO

Mudanzas y figuras desconocidas se instalan en un baile indiferente a veces a la unidad estructural, negociador con nuevos materiales, que resignifica las relaciones entre el cuerpo, el espacio, el tiempo y el movimiento. Los proyectos presentan múltiples significados y temporalidades dentro de la misma obra musical, y alojan la curiosidad y el riesgo. Los cuerpos flamencos comprenden el pluralismo, el eclecticismo, la disciplina de un aprendizaje que aboca a la infinita tecnificación del conocimiento. La revisión de la individualidad como categoría creativa e interpretativa se hace fuerte en el grupo; el ensayo, la coordinación, el control, la unidad de sentido y la narratividad han sido siempre cartas de presentación de una modalidad de flamenco escénico que es ahora lugar privilegiado para la creación y para las rupturas de lo establecido.

El escenario propone el viaje hacia cuerpos que se ensucian, se desnudan, se abren y cierran, caminan, corren o se arrastran. La indumentaria pierde su sexuación tradicional a través de una envoltura homogeneizadora, menos recargada, minimalista, llena de parodias, propuestas radicales y travestismos. ¿Travestismos? Entrevistado por su espectáculo “Viva”, con siete bailaoras sobre las tablas vestidos con mantones, trajes de corola, peinetas y batas de cola, declara Manuel Liñán: “Sigo siendo yo mismo con bata de cola” (*La Vanguardia*, 30 de abril de 2021).

En la actualidad, el cuerpo detenta valores intelectualizados que se aplican a la creación, entendida como un proceso y no como un producto final. Bailar flamenco no es solo (nunca lo fue del todo) el producto de la cinética corporal; lo es también de la reflexión. Crecientemente, el flamenco del siglo XXI se baila y se piensa: Fernando López titula “*Pensaor. Un filósofo en el tablao*” su obra de laboratorio de 2018.

CUERPOS-HUELLA, CUERPOS- AGENTES

Huellas y huidas, poder y contestación, continuidad y resistencia, amor y sacrilegio se encarnan en los cuerpos flamencos, que son también herramientas para producir heterodoxias, divergencias y subversiones. En ocasiones, definen una agencia de resistencia explícita y trascienden hacia el compromiso social: “La toma de conciencia de una dimensión política en la que la memoria juega un papel decisivo sucede en el flamenco también a través del propio cuerpo en escena, para nutrirse de los acontecimientos que lo rodean o la tensión que generan” (Ordóñez, 2020:16).

Si el flamenco recién nacido era un universo contra la dominación, una barricada simbólica frente a las élites y la cultura burguesa del XIX, hoy se alza también como arma contra la injusticia o la homogeneización cultural. Lo hace, como hemos visto, desde la silenciosa reflexión creativa, pero también desde el grito social, contestándose a sí mismo y proponiendo una nueva vuelta de tuerca a aquellos creadores que aspiraron a construir un relato corporeizado de la desdicha, del *pathos*. Mario Maya o Antonio Gades son seguros precedentes de la capacidad dramática de cuerpos-testimonio capaces de emplazar una agenda política a través del baile. En el siglo XXI, el flamenco

FLAMEN CO

reivindica su lugar para la acción colectiva. Desde el papel como terapia física y emocional ante las discapacidades (el baile como herramienta de inclusión, un formato que el bailar José Galán trabaja como “flamenco adaptado”) al rechazo de la economía-mundo y la dictadura del capital. Acciones impugnadoras convierten la performance flamenca en una vía crítica y antihegemónica, donde el cuerpo que interpreta es un actor al servicio de la protesta y la reivindicación: el colectivo Flo6x8 “promulga nuevas formas de conceptualizar de forma más amplia el espacio urbano y los espacios de actuación flamenca” (Brown, 2019: 247; nuestra traducción). Las mujeres que bailaron en 2013 sobre la tumba del general fascista y genocida Queipo de Llano frente a la Basílica de la Macarena, donde aún continúa enterrado, proclamaron:

Ni olvido ni perdón para los genocidas fascistas.

Dijeron: bailaremos sobre tu tumba... y lo hicieron.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba y Diéguez, Jerónimo de (El "Bachiller Revoltoso"). 1995. *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla: Ed. Antonio Castro Carrasco.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "Habitus", en *Sociología y cultura*. México D.F.: Editorial Grijalbo, pp. 154 -157.
- Brenel, Eve. 2006. "Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco". *Música Oral del Sur*, 7, pp. 59-69.
- Brown, Joshua. 2019. "The Banks are Our Stages": Flo6x8 and Flamenco. Performance as Protest in Southern Spain". *Popular Music and Society*, 42:2, pp. 230-252.
- Cruces Roldán, Cristina. 2015. "El flamenco escénico y la división sexual del trabajo. Estudio estadístico de la Bienal de Sevilla". *Revista de Investigación Flamenca La Madrugá*, 12, pp. 1-33.
- Esteban, Mari Luz. 2004. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Foucault, Michel. 2014. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lavour, Luis. 1976. *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Leblón, Bernard. 1987. *Los gitanos en España. El precio y el valor de la diferencia*. Barcelona: Gedisa.

FLAMENCO

- López Rodríguez, Fernando. 2016. *De puertas para adentro: disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Madrid: Egales.
- Méndez Rodríguez, Luis; Plaza Orellana, Rocío y Zoido Naranjo, Antonio. 2010. *Viaje a un Oriente europeo: patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 2020. *Apología de lo impuro. Contramemoria y fl[r]icción en el Flamenco contemporáneo*. Ciudad Real: CIOFF España.
- Ordóñez Flores, Eva. 2011. "La perpetua reinención de la identidad de los géneros en el baile flamenco". *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 23, nº 1, pp. 19-28.
- Rockmore, Ryan. 2015. "Dancing the Ideal Masculinity: The role of flamenco in promoting Spanish gender ideologies of the Franco era", en Bennahum, Ninotchka y Hayes, Michelle Heffner (eds.), *Flamenco on the Global Stage: New Writings in Flamenco Dance Studies*, Jefferson, North Carolina: Mc Farland & Company, pp. 234-243.
- Rondón Rodríguez, Juan. 2001. *Rafael Pareja de Triana (Recuerdos y confesiones del cantaor sevillano)*. Córdoba: La Posada.
- Rubin, Gayle. 1974. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex", en Reyter, Rayana (comp.), *Toward an Anthropology of Women*. New York-London: Monthly Review Press, pp. 157-210.
- Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del Cante Flamenco*. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco.
- Triana, Fernando el de. 1978 /1935/. *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editoriales Andaluzas Unidas.