

"DE CINTURA PARA ARRIBA" HIPERCORPOREIDAD Y SEXUACIÓN EN EL FLAMENCO

Cristina CRUCES ROLDÁN
Universidad de Sevilla

Nuestra comunicación presenta los modelos técnicos y sociales de sexuación que han caracterizado tradicionalmente el baile flamenco, a través de algunos apuntes generales en torno a la división sexual del trabajo que tiene lugar en este género artístico. Nos centraremos en el sexo-género, como fundamento naturalizado del modo en que se construyen y representan los códigos normativos de la danza que, por tanto, están generizados, aunque también etnizados. A través de la descripción de los modelos tradicionales de ejecución del baile y las diferencias que se establecen en él entre hombres y mujeres, desarrollaremos los criterios de naturalización de habilidades de hombres y mujeres, y la aplicación del criterio de hipercorporeidad como categoría determinante de la actividad femenina en el flamenco, pues, en base a su contenido sexual, las imágenes de la corporeidad han llegado a definir aspectos sociales y facetas del flamenco en las que las mujeres pueden estar, y otras para las que son rechazadas en el mundo jondo.

Nos proponemos avanzar en algunos de los temas que centran este grupo de trabajo, tomando como caso una expresión artístico-popular que se encuentra ya plenamente instalada en la industria cultural de las *world-music*: el flamenco. Si bien son múltiples las dimensiones de análisis susceptibles de ser abordadas para el flamenco como objeto de estudio -desde la literatura hasta el ritual, pasando por la propia música-,¹ nos centraremos en los modelos técnicos y sociales de sexuación que han caracterizado tradicionalmente el baile, con algunos apuntes generales en torno a la división sexual del trabajo en el flamenco. La etnicidad se presenta, junto al sexo-género, como fundamento naturalizado del modo en que se construyen y representan los códigos normativos de la danza que, por tanto, no sólo están *generizados*, sino también *etnizados*. Por razones de espacio, abandonaremos el análisis de los nuevos modelos de ejecución entre hombres y mujeres que se han venido verificando, básicamente, en las últimas dos décadas, y que redefinen los históricos roles de género y su afectación al uso del cuerpo y a la profesión de *bailaora*.²

¹Nosotros mismos nos hemos dedicado a varias de estas cuestiones en textos anteriores. Consúltense algunas referencias en nuestra bibliografía final.

²Objetivos similares podrían aplicarse en el cante, los jaleos y el toque de guitarra -del que la mujer ha quedado excluida-. Hemos escogido el baile por su externalidad, que hace nuestras afirmaciones más evidenciables. No obstante, se harán referencias a lo largo del texto a esos otros subgéneros flamencos, siempre en relación la temática

Bailaoras en el "arte flamenco"

Aunque popular en su emergencia y desarrollo primero, el flamenco cristaliza en un contexto de definición-deformación romántica de la imagen de "lo andaluz", configurada en base a estereotipos popularizados que se confundían: desde el "bandolero" o el "torero" al "gitano", que se convirtió de inmediato en sinécdoque del recién nacido flamenco.³ Tipos populares todos ellos, asociados a la fiesta y ciertos hábitos mundanos, que confluyeron en la llamada "etapa pre-flamenca" (1740-1850) en torno a unos cantes y bailes rápidamente instrumentalizados por la burguesía agraria y la aristocracia: los "bailes de gitanos" o "del país" se convirtieron en símbolos nacionales para un movimiento de reacción casticista que está en la base del surgimiento y primera popularización del género flamenco.⁴ En casas particulares, teatros, academias y salones de baile, se representaba ese nuevo arte junto a otras variedades como la ópera o el sainete; gacetilleros y literatos comenzaban a dar las primeras noticias sobre flamenco, y algunos intelectuales redactaban episodios inaugurales de lo que estaba llamado a ser, como pesimista reacción modernizadora, el "Anti-flamenquismo" de la Generación del 98.

A lo largo de todo este proceso, el baile fue motor de exhibición pública y de fiesta privada. Célebres y muy practicados fueron los bailes populares o "de candil" (bailes de pareja: panaderos, seguidillas, mollares...), las danzas boleras (el vito, la malagueña y el torero...) y naturalmente los "bailes gitanos" (zarabanda, zorongó, bailes circulares de la zambra: mosca, cachucha...) que se conocían desde el siglo XVIII. La documentación disponible y la amplia iconografía costumbrista constatan que en los albores del flamenco el baile fue, sobre todo, *un asunto de mujeres*. Todavía hoy existen oportunidades diferenciales en la fiesta popular en este mismo sentido: los bailes por sevillanas, por ejemplo, o el encuentro a dos por bulerías autorizan las parejas de mujeres y las formadas por hombre y mujer, mientras que el eventual surgimiento de parejas hombre-hombre debe atribuirse más bien a la mascarada que se alcanza en pleno

escogida.

³De hecho, la palabra "flamenco" aparece en los textos inicialmente como sinónimo de "gitano". Todavía hoy, es de uso común en algunas comarcas de la Baja Andalucía la confusión de ambos.

⁴Consultar, para un desarrollo de estas hipótesis, García Gómez, 1993, Steingress, 1993 y 1998, y Zoido, 1999.

climax ritual.

La centralidad femenina en el baile trascendió al escenario en el nacimiento mismo de ese género artístico que comienza a llamarse "flamenco" a mediados del siglo XIX, cuando se codificó. El periodo del *café cantante*, la llamada "Edad de Oro del Flamenco" (1850-1920), abrió una especialidad accesible a las clases populares y al variopinto público de soldados, ganaderos, toreros y señoritos crápulas que contribuyeron a identificar al flamenco como amigo de la procacidad, el trago y el alterne; calificación que se ha dilatado a lo largo del siglo XX y que ha llegado a ser interiorizada por las clases populares. El gran avance de este periodo inicial fue que, si bien la danza seguía primando como atractivo principal de los espectáculos (de la mano de figuras femeninas sobre todo), el cante y el toque se erigieron en especialidades artísticas por sí mismas y abandonaron su dependencia del baile, que había sido protagonista de la fiesta hasta entonces.

El flamenco ha atravesado desde esas fechas diferentes etapas históricas al servicio de los públicos, con mayor o menor aceptación, para minorías o para las masas.⁵ A la vez, ha mantenido siempre el micromercado de la pequeña fiesta pagada conocida como "juerga de señoritos" - intermitente, alternativa o sucesivamente toreros, políticos, latifundistas, empresarios y políticos- y, en otros entornos, su expresión más íntima de celebraciones familiares, vecinales y de amigos. A lo que nos interesa, es justamente en el periodo de los cafés cantantes, con buena parte de protagonismo de intérpretes jerezanos, sevillanos y gaditanos, cuando se normalizan los que siguen reconociéndose como "baile de mujer" y "baile de hombre". Este es uno más de los muchos binomios simplificadores atribuidos al flamenco, cuya superposición de influencias, diversidad de modelos de aprendizaje, representación, evolución, técnicas y formas expresivas se han esencializado en base a discursos estructurados en series de opuestos (arte / técnica; gitano / no gitano; trágico / lírico; espontáneo / académico; puro / contaminado...),⁶ extraordinariamente equívocos en su definición teórica. En el caso del baile, funcionan sobre todo las oposiciones espontaneidad / arte; academicismo / técnica; baile corto / baile de escenario, y, como nos ocupa,

⁵Una clasificación de las mismas puede resumirse en: a) Etapa Preflamenca (1750-1850); b) Los cafés cantantes (1850-1920) o la "Edad de Oro" del flamenco; c) La "Ópera Flamenca" y la Etapa Teatral. El Ballet Flamenco (1920-1955); d) El "Neoclasicismo" flamenco (1955-década de 1980), y e) La Etapa Actual (desde mediados de 1980). Consultar Cruces, 2000, para una caracterización de estas etapas.

⁶Ecuaciones que sirven también para construir identificaciones en vertical, alineando sus elementos primeros y segundos separadamente: arte - gitanos - tragedia - espontaneidad - purismo *versus* técnica - no gitanos - lirismo - academicismo - contaminación. De ellas trataremos más adelante.

masculino / femenino.⁷

Dos son los criterios que han definido los cánones generizados de la danza flamenca: la *naturalización* de habilidades de hombres y mujeres, y la aplicación del criterio de *hipercorporeidad* como categoría determinante de la actividad femenina. En ambos aspectos, que ocuparán el grueso de nuestra intervención, atributos, posibilidades y límites masculinos y femeninos han aparecido tradicionalmente como *intransferibles*: las maneras de hacer "propias de mujeres" y las "propias de hombres" han funcionado como imágenes de representación independientes y contrastivas y forman parte del *habitus* de una amplia proporción de ejecutantes.⁸ Aún más: en base a su contenido sexual, estas imágenes han llegado a definir aspectos sociales y facetas del flamenco en las que las mujeres pueden estar, y otras para las que son rechazadas.

La naturalización del baile

El baile flamenco se organiza en base a polarizaciones técnicas masculino/femenino que tienen que ver, sobre todo, con la figura, el uso de los brazos, las manos y los pies. La norma delimita perfectamente lo que *se puede o no hacer* con el torso y los apéndices, en base a los extremos siguientes:⁹

⁷Evidentemente, tales binomios no consiguen reconocer la estética plural del baile flamenco. Una danza que, por introducir algunos elementos de aproximación, puede definirse por su precisión, su carácter abstracto, terreno, individual, pensado para ser contemplado desde múltiples puntos de vista, y sobre todo extático y romántico. Luis Lavour (1976) desarrolla esta teoría romántica del cante flamenco, intentando contextualizar su aparición en el seno de las músicas nacionalistas, e inserto en la sensibilidad romántica española de mediados del siglo XIX, que en el orden estético condiciona el brote de toda una nueva modalidad, anónima y de vasta difusión popular. Aquí hace palpable la influencia de la ópera romántica popularizada, en tanto ambos -flamenco y ópera- se caracterizan por el gusto por la mueca-gesto, "*rasgos sobresalientes*" insertos en el "*ethos meridional*". Por su sentimentalismo y énfasis expresivo, el flamenco resultó perfecta hechura de los melodramáticos gustos de su tiempo, y el paso de la taberna y el colmo al escenario, víctima de sus casticistas herencias. El "majismo", entonces, se flamenquiza, y para ello hubo de salir de su domicilio pero en "*tabernas suburbanas, en las que poco tardaron en proliferar artistas profesionales resueltos a complacer a la inesperada concurrencia cantándoles cantes de la tierra del modo más patético y amanerado*" (Lavour, 1976:68).

⁸Naturalmente, en el sentido que Bourdieu asigna a "*lo único que se puede hacer*". "*El habitus produce estrategias que, por más que no sean el producto de una tendencia consciente de fines explícitamente presentados sobre la base de un conocimiento adecuado de las condiciones objetivas, ni de una determinación mecánica por las causas, se halla que son objetivamente ajustadas a la situación*" (Bourdieu, 1996:22).

⁹Debemos aclarar que hablamos, en cualquier caso, de una norma no escrita, pues, en los términos que vamos a hacerlo en estas páginas, no está definida escolásticamente en ningún tratado. Material que, por otra parte, no suelen tener en consideración las bailaoras o bailaores, cuyo método de aprendizaje es más bien por transmisión directa, sea en fiestas o celebraciones, sea en academias de baile más o menos reglamentadas, ninguna de ellas parte de la "escuela oficial". Por tanto, las tablas que hemos preparado son el resultado del trabajo de campo realizado por la autora y no de la sistematización de los tratados al (des)uso.

BAILE "DE MUJER"	BAILE "DE HOMBRE"
Curvatura	Linealidad-Verticalidad
Blandura	Fuerza
Insinuación	Precisión
Decoración	Sobriedad

Volvemos a la oposición entre lo emocional y lo racional, aunque investido ahora de atributos plásticamente sexuados: la racionalidad masculina se mide a través del control, de la objetividad, de la dominación; la emoción de las mujeres a través del cuerpo como instrumento de subjetividad, debilidad y subordinación. La concreción del cuerpo de la mujer, mediadora de la naturaleza, frente a la abstracción de la mente, es lo que la hace especialmente valiosa para la mirada romántica.¹⁰ No por casualidad, "lo femenino" en el baile flamenco se asocia a la "carne". La bailaora flamenca no está obligada a estilizar su constitución: es parte de su estética que *"no se señalen los huesos"*. Este modelo ya había sido advertido por algunos viajeros románticos décadas antes del surgimiento de los cafés cantantes. Gautier, por ejemplo, había escrito sobre los contornos y redondeces del sexo de las españolas, sus galanteos y atrevimientos, y acerca de las bailarinas "del país" que *"... aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como **trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad** que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez de caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía; conservan los **contornos y redondeces de su sexo**; tienen aspecto de **mujeres que bailan, no de bailarinas**; y sus cuerpos, suaves como de seda, encierran músculos de acero"*.¹¹ Elocuente cita que marca juicios muy afinados en torno a los estereotipos femeninos de lo que estos viajeros consideraban la "mujer nacional" -castiza y no *domada*, como las francesas-, presa de un atavismo adisciplinario frente a la "perfección" alcanzada por las

¹⁰Washabaugh ha desarrollado esta hipótesis contrastando el atractivo romántico por el cuerpo frente al ilustrado por la mente, y la localización de la mujer como Amadre en la mediación de la naturaleza que la asocia a la tierra: *AFor the Romantics, feminine passion was a kind of tantalizing sentimentality that flouted the rules and deviated from prescribed paths for no other good reason than it was close to the earth, to a warm and moist darkness that was impervious to cold reason and the abstractions of light* (Washabaugh, 1998:34).

¹¹Gautier, T., citado en Rossy, 1966:67-8 (los subrayados son nuestros).

profesionales y, por tanto, de rango menor que la élite "respetable" representada por estas últimas.

Tener una complexión gruesa no ha sido, desde luego, contraproducente en el baile flamenco femenino. Grandes bailaoras han estado -por utilizar la expresión *emic*- "metidas en carne", e incluso han rozado la obesidad.¹² El prototipo de belleza de mediados del XIX estaba muy alejado del actual, no cabe duda, y la gran flexibilidad anatómica que hoy se demanda para la profesión no era necesaria para esos "bailes cortos" que se realizaban en escenarios de poca envergadura, apenas unos metros. Las profesionales de las que se nutren los primeros elencos flamencos provenían directamente, además, de un aprendizaje socializado en la familia o en pequeñas academias de danza, círculos ambos poco disciplinarios respecto al cuerpo y al uso escenográficamente eficiente de las "tablas". Y, aun con reservas y matices, el prototipo sigue siendo aplicable para una generación de bailaoras de más edad, cuyas representantes insisten en que el "deber ser" de las bailaoras es "*bailar de cintura para arriba*", con ejercicios de brazos y suaves torsiones, y no -como correspondería a los hombres, que bailan "*de cintura para abajo*"- con desmedidos ejercicios de pies. "Lo permitido" y "lo prohibido" para mujeres y hombres se escribe a través del cuerpo y de los movimientos, que actúan así no sólo como acciones kinésicas, sino como *textos* a través de los que leer construcciones sociales. Los epígrafes siguientes nos ayudarán a conocer las diferencias establecidas entre el "baile de mujer" y el "baile de hombre", a modo de repertorio etnográfico básicamente descriptivo.

La figura

Aunque la estética del flamenco es plural, en su acepción más ortodoxa requiere someterse a ciertas constricciones que se contraponen a la extraversión de la danza contemporánea y que pueden resumirse en la abundancia de ejercicios en torno al eje, la evitación de saltos, la presencia de numerosos giros, la contracción de los desplazamientos contra los grandes movimientos, y el serpenteo de la figura. Aunque en el tronco haya aspectos comunes para bailaores y bailaoras (convulsiones, torsiones), e incluso en los principios del

¹²Así, Coll indicaba que para bailar bien no se necesita "*gran agilidad de miembros, ni talle juncal o larga y grande cabellera. Estos son tópicos... El secreto de nuestro baile está, sin duda, de cintura para arriba, y en él los brazos y las manos juegan un papel importantísimo. No es necesario el exagerado taconeo ni, menos aún, el abuso de mímicas y movimientos bruscos*" (Coll, 1966:39). No obstante, y a consecuencia de nuevos procesos de adquisición de hábitos y habilidades, las bailaoras más jóvenes sí responden en general a la anatomía, musculatura y delgadez que se espera de cualquier especialista de la danza.

flamenco, la figura fue prácticamente compartida por hombres y mujeres (ondulación y quiebros, *redondeo*), con el tiempo se han generado diferencias sustanciales entre las figuras femenina y masculina. Entre las mujeres, el control del tronco se acompaña de una gestualidad mucho más intensa y de ciertos detalles como los juegos de hombros:

FIGURA FEMENINA	FIGURA MASCULINA
- Curva-ondulación: meter cintura, redondear nalga, enarcar el pecho	- Rigidez, estiramiento
- Mayor intimidad: movimientos cerrados	- Desplazamientos más amplios
- Baile comedido - Juegos de movilidad de pequeño nivel, advertidos más que evidentes (manos, hombros, caderas...)	- Saltos, acrobacias - Uso de musculatura - Vueltas "de tornillo" o "de tacón"
- Figuras decorativas - Adornos más que recursos de impacto - Coqueteo, cierto descaro (vaivén de caderas, balanceo, vacuneos...)	- Austeridad. - Ausencia de adornos accesorios - Concentración en los conceptos estructurales del baile
- Torsión con retorcimiento de cintura	- Torsión en escorzo
- Menor impacto visual del cuerpo por la cobertura indumentaria	- Mayor evidencia corporal

Los pies

Los pies son fundamentales en el flamenco por la importancia que adquiere en esta danza el marcado del ritmo, que contribuye a su aspecto dionisiaco y violento que tanto atrae. El golpe de pie es el aspecto más insistente y particular del baile flamenco, y obliga a tener casi permanentemente las piernas dobladas, lo que contribuye otorga un sentido terrestre y de ondulación a la danza.

Pero el zapateado ha ido inscrito a la tradición flamenca masculina, para la que ha exigido desde primera hora una preparación asociada a la fuerza y la precisión. El zapateado es

el dominio de la acrobacia y la matemática, de la racionalidad asociada al impacto de la percusión, de una diáspora expresiva. El baile de mujer, sin embargo, sigue considerándose en gran medida el dominio del recogimiento, de la sensualidad adivinada y no de la evidencia que el zapateado, como el desplante, expresa. Zapatear, no lo olvidemos, es incompatible con el *braceo*, de modo que su completo desenvolvimiento ha sido estigmatizado entre las mujeres, que se han visto limitadas a técnicas menores de pies: "marcar", "puntear", "escobillas"¹³ en momentos muy concretos del protocolo de los bailes, "pateos" o golpes en el suelo en los tránsitos entre sus partes consecutivas:

LOS PIES EN LA MUJER	LOS PIES EN EL HOMBRE
<ul style="list-style-type: none"> - Paseos-punteos y zapateados no complejos - Marcar con suavidad 	<ul style="list-style-type: none"> - Combinaciones punta-tacón-puntera, tacón-tacón, puntera-puntera - Sonoridad. Movimientos acelerados. Vértigo percutivo
<ul style="list-style-type: none"> - Uso de las piernas y pies para pequeños saltos, levantar faldas 	<ul style="list-style-type: none"> - Uso de pies para desafíos, desplantes y paradas
<ul style="list-style-type: none"> - Zapateados ocasionales 	<ul style="list-style-type: none"> - Contratiempos complejos
<ul style="list-style-type: none"> - Blandura 	<ul style="list-style-type: none"> - Virtuosismo, cerebralidad
<ul style="list-style-type: none"> - Menor duración del zapateado e insistencia en el braceo 	<ul style="list-style-type: none"> - Disposición de brazos en cintura o chaqueta
<ul style="list-style-type: none"> - El zapateado se conceptúa sólo como "detalles" dentro de otros bailes 	<ul style="list-style-type: none"> - El zapateado es un número propio

¹³Las *escobillas* son un apartado del baile concentrado en el zapateado en la que no se usan los brazos (por ejemplo, la bata de cola se coge con la mano), que va aumentando en complejidad y velocidad y suele marcar un intermedio en el tema. Lo más significativo tal vez del baile flamenco, de gran insistencia en los últimos tiempos, es el zapateado, una técnica iniciada en el café cantante por los hombres (Miracielos, Lamparilla, El Jorobao...) y que hoy adquiere una vigencia inusual. El zapateado no es golpear sin más: requiere sus matices y su elegancia, y un control de posibles efectos secundarios (por ejemplo, no botar, no mover la cabeza). Como sabemos, demanda un instrumento propio (el zapato o la bota de baile) que ha de ser flexible, ajustarse y sujetarse perfectamente al pie y disponer en la puntera y el tacón de unas tachuelas o puntillas para el sonido, con un ejercicio que ha de ejecutarse sobre tablero o tarima de madera, para que las articulaciones no sufran en exceso.

Los brazos y las manos

El braceo flamenco se rige por la regla de oposición.¹⁴ A través de una rotación que suele ser parcial (no llega a los 360 grados, como en la danza clásica o la española) las manos siguen un curso propio cuyo fundamento, en el caso de la mujer, es el giro y el dibujo de la figura con los dedos, que se mueven con independencia de brazos y muñecas. Las diferencias fundamentales que se encuentran en estos aspectos entre mujeres y hombres pueden resumirse en el cuadro siguiente:

BRAZOS-MANOS FEMENINOS	BRAZOS-MANOS MASCULINOS
- Rotación incompleta: subir por fuera y bajar por dentro, y al revés, por delante de la cara	- Límites estéticos de la subida de los brazos en los hombros
- Forzamiento de las articulaciones, y curvas en ángulos distintos - Redondeo	- Más linealidad de los brazos - Evitación del redondeo
- Mayor fuerza de la regla de oposición	- Menor fuerza de la regla de oposición
- Enrollamiento de los brazos (expansión-introversión)	- Menor recorrido de los brazos
- Manos como instrumento para remangar la falda, decorarse con los volantes...	- Manos como instrumento de percusión (palmas, pitos, golpes...). Se recogen en los chalequillos o las chaquetas en el zapateado
- Manos de mariposa. Dedos abiertos	- Manos abiertas, palma, cerradas,

¹⁴La simetría se produce a través de los contrarios. En el braceo, se coloca un brazo arriba, otro abajo; un codo adelantado, el otro detrás; un brazo más vertical, otro con más curvatura; bajar un brazo por delante, subir otro fuera; situar uno en el pecho, otro en la cintura... esta "regla de oposición" es característica de las danzas orientales, e irradia al baile flamenco en general: si el brazo derecho está arriba, el izquierdo abajo, si un pie delante otro detrás, si el brazo delante, el otro detrás, si la nalga alta, el cuerpo echado hacia delante...

y "orientalismo dactilar" - Gran movilidad y amplitud en muñeca y dedos	juegos rotatorios de dos dedos - Evitación del juego de muñeca y la dactilaridad
--	---

La indumentaria, aliada del sexismo

En el periodo de los cafés se implanta una vestimenta para el baile que era, en unos casos, el refinamiento de ropas de uso cotidiano popular de la época (bata de cola, mantón, sombrero) y en otros como la bata de cola, la ceremonialización "a lo burgués" del traje de volantes y de gitana, a través del alargamiento trasero. El traje de volantes, la bata de cola y el mantón se adoptaron como norma de uso incuestionada durante casi un siglo, y significaron el constreñimiento de la motricidad femenina y una ocultación de la anatomía de las mujeres que debía condescender, como contradicción sólo aparente, con el deseo contenido hacia los cuerpos encubiertos.¹⁵ La mujer ha sido, durante décadas, deudora de esta tradición: bailar "*de cintura para arriba*" significaba, en realidad, la única opción a la anulación de las piernas bajo la opacidad de las nejas y los volantes, levantados apenas en las escobillas.¹⁶ Las torsiones sólo

¹⁵Citando a Lemoine-Lucini, Rosa Martínez señala que "*La forma del traje de flamenca atrae la mirada, convierte al cuerpo en protagonista dotándolo de una apariencia de libertad que se muestra desde el interior a la mirada del otro. El traje permite ver, con el único fin de ocultar, lo que de todas formas se muestra, a saber: el deseo, el "no más allá"... porque el traje no sólo delimita o recorta el espacio del cuerpo: el traje marca también un espacio mínimo alrededor del portador. Este espacio imaginario es también un límite, una señal al avance del otro. El diseño del traje de flamenca constituye una de las mezclas más inteligentes entre lo que se cierra y lo que se abre, lo que se exhibe y lo que se oculta, entre lo que se permite y se niega, entre lo que se insinúa y se disimula*" (Martínez, R., 2002).

¹⁶Levantarse las faldas "más de lo debido" es signo de mal gusto: "*Las faldas son aquí, se levanta hasta la rodilla, no mucho más. No vamos a ser como las bailaoras de los tablaos, que se ponían un bikini y se les veían las bragas a poco que daban una vuelta. Eso es una ordinariez*" (M.M., bailaora, 47 años). Este es el origen de la interjección "*(aire...!)*", que aparece en el flamenco como llamada a un mayor desbordamiento del baile. Esta y otras expresiones, que son formuladas directamente por el público, nos advierten de una concepción "familiarizada" del flamenco

podían servirse de la cintura y de unos guiños de caderas que seducían disimuladamente con comedidos vaivenes y balanceos. Si establecemos columnas paralelas para la indumentaria en función de los sexos, la construcción social en torno a la idoneidad de los atuendos para hombres y para mujeres se nos manifiesta también como una práctica y convención claramente sexista que confería a la mujer un carácter decorativo en lo estético y limitador en lo técnico. Ante estos hábitos, ¿cómo expresarse las mujeres, entonces, sino con los brazos, los hombros, el gesto o las muñecas?:

VESTIDOS Y ADORNOS FEMENINOS	INDUMENTARIA MASCULINA
Vistosidad: - Color - Adornos corporales (pendientes, peinetas...) - Accesorios para bailar: abanico, mantón,...	Sobriedad: - Negro-blanco - Ausencia generalizada de adornos corporales - Mínimo uso de accesorios extracorporales: sombrero, capa
Exuberancia del vestido: - Figura trapezoidal (estructura de nejas) - Volantes en falda, enaguas y mangas - Mantón (desdibuja busto) - Flecos	Traje-desnudo: - Figura lineal - Ropa pegada al cuerpo - Chaqueta corta - Calzonas cortas
Intermediaciones expresivas - Traje decorativo / ceremonial	Expresividad directa - Solemnidad de la indumentaria

La intencionalidad

incluso en magnos eventos, donde no es infrecuente que se alcen voces individuales piropeando, animando o increpando a los artistas, o que se oiga un "ole" colectivo en medio del silencio, cuya ejecución requiere momentos precisos y ajustadísimos que son patrimonio de la "afición".

El terreno destinado a la mujer en el baile flamenco es el garbeo, la gracia y la sonrisa a tiempo, al decir de una de las teóricas de los tratados de baile, para quien *"Los recuerdos de sensualidad árabe están ahí contenidos. El baile del hombre se convierte en una búsqueda de la mujer; ella, en cambio, exalta con sus movimientos los atractivos de su sexo, y actúa ágil y rápida aparentando huidas para que su pareja le siga"*.¹⁷ Evidentemente, entramos en el terreno de la *intencionalidad* de las artes, cuya interpretación está también naturalizada para el baile. La mujer se presenta como esquiva ante el hombre; actúa como una "hembra animal": juega con él, lo engaña, lo seduce mediante coqueteos, le exige requiebros y demostraciones de fuerza... El bailar intenta conquistarla, la persigue, utilizando más el cuerpo que la razón, mientras que el desaire es sólo cosa de mujeres. Al igual que en la sexualidad, el hombre aspira a consumir un acto de *expulsión* de sus fluidos, de sus humores, mientras que la mujer se convierte en el punto de acogida, *recibe* al bailar.

El análisis de un texto audiovisual puede servirnos como muestra etnográfica: tomemos las imágenes grabadas de una *patá por bulerías* en una zambomba navideña de Jerez de la Frontera.¹⁸ La cantaora ejecuta su villancico festero, y, jaleada por el coro de amigos y vecinos que la rodean, localiza al bailar objeto de su demanda. Lo señala y lo arrastra figuradamente con su dedo índice hasta el centro de la fiesta; éste comienza a marcar, golpea con su "llamada" y demuestra su dominio del compás. Avanzados los movimientos, es ella quien, con decisión, se acoge al ritmo que marca el varón, cerrado una nueva "llamada" y permitiendo que sean los brazos del bailar, aun sin tocarla, los que la arropen hacia la salida, en el cierre final o "remate". El baile familiar nos aparece aquí como un signo también para la identidad sexual, a través de la determinación de parámetros aceptables e inteligibles dentro de contextos específicos.¹⁹

¹⁷Carretero, 1981:29.

¹⁸La "patá(da) por bulerías" son pasos de fiesta, sin coreografiar, que sirven a la entrada y salida alternante de los participantes en una reunión privada, en una "juerga" flamenca. Consisten en varias microestructuras de 12 tiempos que principian con un braceo y rompen los movimientos con la "llamada" (tres golpes en el suelo, avance en tres tiempos, retroceso y salida, cumplimentando los 12 tiempos del compás de amalgama) para rematar en un final jocoso. Actúan La Macanita, como cantaora, y el bailar profesional Antonio el Pipa. TVE2, 1999.

¹⁹"*Social relations are both enacted and produced through the body, and not merely inscribed upon it*" (Desmond, 1997:38). Una costumbrista y prolija descripción de Estébanez Calderón en torno a 1830-40, bien podría ser actualizada y hermana de la que se ha indicado: *"Después que concluyó el romance salió la Perla con su amante el jerezano a bailar. Él tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro, y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Jerezano sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla, para provocarla al baile, y ella sin mantilla, y vestida de blanco... El pie pulido de ella se perdía de vista, por los giros y vueltas que describía, y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los*

La forma en que se baila en esta zambomba nos devuelve a un viejo tema: la traducción romántica del flamenco como una práctica precivilizada, y por eso *auténtica*, que lo convierte en un objeto deseable para el consumo burgués precisamente por su alteridad. La lectura es que el flamenco constituye una estética "alternativa" por ser "anterior", una danza abstracta con un elevado peso de lo espontáneo y el desbordamiento, sugestiva y encantada. Con ser un buen reclamo publicitario, tal interpretación es espuria y, además, política. Espuria porque el flamenco es un arte plenamente *mercantilizado*; requiere, como espectáculo, de la puesta en escena, aunque a menudo a través de la ficción expresiva²⁰ o de la reconstrucción de sus rituales privados; es un arte *técnico*, con juegos a la vez de contención y desbordamiento que se sirven de movimientos extracotidianos; y es un arte *sincrético* que incorpora una amplia diversidad de culturas dancísticas en su resultado final.²¹ Pero, además, como decía, la insistencia en lo que de inefable hay en el baile flamenco es una aproximación en clave política, pues identifica la expresividad corporal con *lo físico*, con la naturaleza y no con la *razón*, y jerarquiza así a sus actores-sujetos evaluándolos como *objetos* de rango subalterno y menor ajenos al conocimiento.²²

Revisiones a la norma

La tipificación de "lo femenino" que hemos realizado más arriba -muy sexuada y naturalizada, e intraspasable a "lo masculino"- ha funcionado sin grandes fracturas para la escuela de baile heredera de la tradición de La Argentina, Pastora Imperio, La Macarrona, La Malena, y ciertas intérpretes de la época del denominado "Ballet Flamenco", que han tenido su continuidad en compañías y maestras como Matilde Coral, Milagros Mengíbar, Pepa Montes o Cristina Hoyos. Todas ellas, muy cercanas a la "Escuela Sevillana", donde se sigue respetando la norma casi inmaculada, aunque se haya descuidado el componente introvertido de la danza en

abandonaba como en desmayo; ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores o roas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía... El bailar la seguía menos como rival en destreza, que como mortal que sigue a una diosa" (Estébanez Calderón, 1995:69-70).

²⁰Para Gil Calvo, la *ficción expresiva* consiste en *Ala fingida representación, aparente y figurada, de la naturalidad espontánea. El artista debe ocultar la secreta instrumentalidad... para que sólo brille el simulacro de su espontánea naturalidad, el efecto de su sorprendente inmediatez y la apariencia de su improvisada ocurrencia* (Gil Calvo, 1991:46).

²¹Para un desarrollo de estas ideas, Gómez, 2002.

²²El argumento es aplicable a otras muchas culturas musicales creadas en situaciones de opresión, como las músicas negras durante la esclavitud en el Caribe: *"The colonial master eradicates the need for recognition with his belief in*

favor de Aabrirla@ y ampliarla.²³

Sin embargo, el código tradicional del baile femenino ha admitido modificaciones en dos ámbitos singulares, que suponen una multiplicación normativa de la expresividad corporal flamenca: los bailes de las gitanas, y aquéllos que se producen en torno a la ritualidad familiar o privada. Ambas excepciones nos devuelven a la exégesis atávica ya mencionada.

Bailes de gitanas

El discurso del cuerpo ha sido especialmente vulnerable a su asociación con el nivel étnico de la identidad social. La presencia de los gitanos en las danzas y cantes flamencos es notable: ha llegado a invertir la posición minoritaria que tiene este grupo étnico en la sociedad, llevándolo a ser mayoritario, si no en lo cuantitativo -las estimaciones numéricas son difíciles de concretar- sí en lo cualitativo. En efecto, el flamenco es un arte *gitanizado* en su estética, en su concepción del trabajo, en el papel jugado por los grupos primarios... todos estos elementos y otros más impregnan la imagen de gitanos y no gitanos que participan del mundo jondo. Sin embargo, una tradición de baile femenino vinculada a artistas gitanas, bajo el signo de lo que se expresa como "raza", "temperamento" y sustantivaciones de este signo, reformula las tradicionales representaciones generizadas del baile flamenco "clásico", en dos sentidos:

- a) la mayor cercanía a la naturaleza de los gitanos, que se expresarían de forma anárquica, con un inefable magnetismo y una técnica espasmódica privativos;
- b) la ruptura de algunas de las barreras de los géneros en sus manifestaciones plásticas, de las que participa ese primitivismo que todavía hoy está en la base del mito de la "pureza".

the slave's incapacity for cognition -slaves work; slaves dance; slaves do not think" (Desmond, 1997:19).

²³Cosa que en el baile de mujer hiciera, ya hace tanto tiempo, La Argentina, creando una pauta de ballet flamenco mantenida hasta hoy, y en lo masculino iniciara Antonio Gades, extendiendo su cuerpo y elevándolo, como lo hacía en la Farruca.

En el flamenco, estas dos atribuciones están *racializadas*, y se expresan a través de un discurso sobre el carácter "precivilizado" e inasequible a la norma del gitano que viene de antiguo. Un cartel anunciador de bailes de gitanas de finales del setecientos, por ejemplo, sitúa estas danzas en un territorio liminal con el pecado que capta la atención del lector:²⁴

"El demonio duerme en el cuerpo de las gitanas y se despierta con la zarabanda, 1781. Bayles de Jitanos. Aviso. En la Venta el Caparrós, a media legua de Lebrija a nueve días de Julio de mil setecientos ochenta y un años. Danzas de la autora Andrea la del Pescado, Mojiganga de El caracol. Zarabanda. Cuatro parejas de hombres y mujeres"

²⁴Este territorio ya había caracterizado históricamente muchas otras prácticas realizadas por gitanos. El hurto o el robo aparecen en la documentación como actividades más o menos delictivas, mientras que otras se consideran plenamente pecaminosas, y hasta *contra-natura*, y aparecen sistemáticamente como causa justificadora de las sucesivas pragmáticas que se dictan contra los gitanos. Por ejemplo, el canibalismo, la magia negra, los pactos con el diablo, maleficios sexuales y homicidas, etc. Acerca de todos ellos, se puede consultar para el caso español, Leblon, 2001.

Danzas osadas, desacreditadas en relación con las urbanas de los bailes populares, pero también mucho más atractivos por lo que tenían de genuino atractivo romántico. Muchos bailes de gitanos adoptaban movimientos y figuras descaradas e incluso algo procaces -no sin razón, la zarabanda llegó a estar prohibida por la Iglesia- que no se practicaban por la gente "distinguida", pero sí por esta "chusma" flamenca. Resulta muy interesante advertir, en este sentido, de la fusión de los bailes de negros y gitanos en el siglo XIX. Siempre ha existido una imagen compartida por su sentido del ritmo y su pasión por el baile, y la fusión que originaron no tuvo parangón con otras danzas populares a las cuales, curiosamente, sí que revertirían más tarde algunos detalles por su aflamencamiento.²⁵ El *manguindoi*, por ejemplo, aparece en las primeras referencias documentales como un baile interpretado por gitanas de Triana;²⁶ el *tango*, americano de nacimiento, ha llegado a ser calificado infundadamente de "baile gitano-andaluz" dentro del repertorio flamenco,²⁷ y su actual pulimento estético contrasta con las formas originarias que aún pueden encontrarse en viejos intérpretes, gitanos muchos de ellos, que cimbrean caderas y nalgas, palpan y cogen sus genitales o fingen el acto sexual a compás, como una herencia de su origen afro-americano.²⁸

²⁵Es el caso de las sevillanas aflamencadas. La antigua se baila más abolerada, como se hace todavía en Lebrija o la propia Sevilla, donde, aunque adoptando una figura introvertida, muchos mayores bailan "dando saltitos", vueltas cortas y olvidando el juego de las muñecas y dedos, como recuerdo del origen de las sevillanas como "baile de palillos", en que las manos no tenían uso propio. En el originario baile por sevillanas ("seguidillas sevillanas", es decir, oriundo de la tradición popular castellana que da nacimiento, por ejemplo, a la jota) el juego erótico de la pareja, la "danza de conquista" que algunos han querido encontrar ahora, no aparece. En la actualidad, la sevillana ha sufrido un doble proceso de transformación: a) se ha "estilizado", es decir, perdido parte de su "imperfección" popular en favor de una rígida sujeción a pasos, dirección de vueltas, pasadas, etc., y b) se ha "aflamencado", esto es, ha introducido contoneos, gestos, movimientos de hombros, caderas, cinturas, braceos (en rotación completa para la seguidilla, parcial para la sevillana aflamencada) etc. propiamente flamencos. Para una muestra comparativa, se pueden visualizar los bailes de las sevillanas "Bíblicas", "Clásicas" y "Boleras" y los de las sevillanas ejecutadas por Manuela Carrasco, Merche Esmeralda y Lola Flores en la magnífica película de Carlos Saura *Sevillanas*.

²⁶Uno de los testimonios más antiguos que tenemos de estos bailes se encuentra en el *Libro de la Gitanería de Triana*, escrito entre 1740 y 1750, y en el que se lee: "*Para la danzas son las gitanas muy dispuestas y en las Casas de Landín, el pandero de cascabeles suena en fiestas por cualquier pretexto que en esto no admiten ruegos... Es tal la fama de la nieta de Balthasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia, Don Jacinto Márquez, al que no impidió su cargo tan principal tener de invitados a los gitanos y las Señoras quisieron verla bailar el Manguindoi por lo atrevida que es la danza y autorizada por el Regente a súplicas de las Señoras, la bailó, recibiendo obsequios de los presentes*" (Alba y Diéguez, 1995:21. El subrayado es nuestro). Acerca de la relación entre bailes de negros y baile gitano, recomendamos Navarro, 1998 y Ortiz Nuevo y Núñez, 1999.

²⁷Nos referimos a la clasificación realizada por Mairena y Molina (1963) en una obra que puede ser calificada como una "invención de la tradición", aunque ha tenido gran influencia entre los aficionados.

²⁸Por ejemplo, el Maestro Otero señalaba en su *Tratado de Bailes* en relación con el tango que el flamenco "*no se podía bailar en todas partes, por las posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia... y como este baile ha pasado a la jurisdicción de explicarlo los maestros, ocurre que lo pongo en reglas de baile con trabajo de pie, y no con posturas deshonestas. Yo enseño a mis alumnos cuatro tangos distintos, y todos se pueden bailar delante de las personas más delicadas sin que puedan temer que haya ningún movimiento descocado... Para*

De otro lado, en el baile gitano se ensancha el repertorio de signos compartidos por hombres y mujeres, en un proceso que suele interpretarse, y aceptarse convenientemente, como de "masculinización" de las bailaoras. Nótese que son las gitanas las que han sido *licitamente* deudoras de las técnicas masculinas, y no al revés: en el baile flamenco de hombre no existen concesiones para lo que ellos mismos denominan "afeminamiento". El territorio masculino es impermeable a la norma femenina. Sin embargo, en la manifestación más "agitanada" del baile profesional es admisible que las mujeres hagan pasos, figuras o movimientos abstractos masculinos como las torsiones, los zapateados, giros, saltos o vueltas, o un cierto abandono del braceo y el juego de manos (uso de "pitos", "mano abierta", "media palma", etc.).²⁹ La mayor renovación creadora e interpretativa que se produjo en este sentido la encabezó Carmen Amaya, quien, a pesar de utilizar con magisterio la bata de cola, quiso disputar el vasallaje a la indumentaria de mujer vistiendo con frecuencia "de hombre", con pantalón y chalequillo. "La Capitana" desplegó además enérgicos zapateados -liberadores respecto a un braceo que, por otra parte, bordaba- e inició una primera línea heterodoxa cuyas practicantes han sido, al menos hasta los años de 1980, casos excepcionales respecto a lo codificado. En esta línea se pueden citar desde Fernanda Romero a Manuela Carrasco, todavía en activo, cada una con elementos personalizadores pero reconocidas entre la afición por "bailar como hombres" y por sus "trabajos de pies". Todas ellas han contribuido a superar la prohibición que, quizá con mayor evidencia, silenció las posibilidades de desarrollo técnico, lucimiento e impacto de las bailaoras flamencas.

que los bailes resulten agradables no es preciso apelar a movimientos grotescos; tienen todos los bailes andaluces muchos movimientos graciosos y que no se apartan de la moralidad" (Otero, 1912:223-225). Este proceso de refinamiento expresivo es común a muchas producciones populares, que experimentan así trayectorias ascendentes en la aquiescencia de las clases más altas, siempre atraídas por estas artes que, desde el punto de vista de su ajuste estético bien podrían considerarse inicialmente "tabúes". A ello no es ajena la comercialización misma de lo popular, que obliga a una codificación que rompe con las formas improvisadas. En este contexto nacen, por ejemplo, los primeros manuales de baile y toque flamencos, de la mano de burgueses y no, obviamente, de los flamencos. Sería interesante tomar aquí las distintas máscaras que toma el ritual como criterio de separación, más que las formas expresivas en sí mismas.

²⁹No incluimos aquí un motivo derivado de escenas masculinas que se recogió de bailes populares y del baile bolero: el Vito, que reproducía varias suertes taurinas. Estos movimientos penetraron en el flamenco a través de bailaoras gitanas: cuando Fernando el de Triana publica *Arte y Artistas Flamencos* (1935), cita y retrata a La Cuenca, bailaora de café del XIX a la que gustaba vestir "de hombre" e incluso hacer emulaciones taurinas, estoque incluido. La costumbre de "dar mulatazos" con la bata de baile -en menor medida, las banderillas, las largas de capote y otras suertes- ha trascendido a algunas intérpretes, gitanas y no gitanas, que hoy la ejecutan en cualquier pieza flamenca. Pero no la consideraremos una "masculinización" abstracta del baile, pues, además de ser un detalle concreto, muchas bailaoras lo hacen con una estética hondamente "feminizada".

Bailes privados

Dos textos de un libro de Puig Claramunt (1944) ilustran con claridad las diferencias entre las modalidades de bailaora popular en contextos "de uso" y profesionales. Se refieren al periodo 1860-1930, y los párrafos nos remiten de nuevo al viejo contraste naturaleza / cultura, a través de la oposición exceso / equilibrio; pasión / corrección; desbordamiento / matemática e imperfección / excelencia que queremos evidenciar ahora:

"1860. "Bailes de candil" o de "cascabel gordo". Lo mismo en Madrid que en Andalucía, las "majas", mujeres "de tronío", "de cuenta y cascabel", "de rompe y rasga", "de rumbo y trueno", "de botarga y cascabel", según epítetos descriptivos de la época, acostumbraban ser cigarreras de oficio, castañeras o vendedoras de freiduría, y alternaban su pasión por el toreo... con la afición al baile, terminando la tarde del domingo en las botillerías, bodegas o "ermitas" a derramar su sal y pimienta, entre los acordes de un fandango"

(refiriéndose a Antonia Mercé, "La Argentina") *"Si por sorpresa se pudiera cortar y paralizar un momento cualquiera de sus danzas, o verlas descompuestas paso a paso, encontraríamos la corrección perfecta de actitudes equilibradas por una correspondencia de curvas matemáticamente preconcebidas, y ligadas a una gracia femenina personalísima. Así como la fuerza intuitiva de Escudero encuentra su marco apropiado en la música moderna de Falla, la delicada elegancia de La Argentina se mueve como pez en el agua en las obras de Albéniz y Granados. Su plástica simboliza una Andalucía civilizada, alegre y sentimental, algo literaria a veces pero siempre sincera"*³⁰

³⁰Puig Claramunt, 1944, pp. 89 y 116.

Sirva lo anterior como muestra de una amplia documentación escrita e iconográfica³¹ que describe los bailes que se producían en reuniones y fiestas privadas con una mayor desenvoltura que los estilizados de los teatros. Aquéllos eran por lo común bailes *festeros*, como los jaleos o el tango, y en tales contextos "íntimos" siempre se admitió una mayor osadía y creatividad por parte de las mujeres. En ausencia de grandes recursos técnicos, o de amplios espacios para el desarrollo escénico del baile, elementos como los *desplantes*, las percusiones corporales, la extrema introversión,³² el "baile en una losa" resultaban obligados; al no ser auténticas profesionales", la personalidad interpretativa se individualiza, aunque también son más limitados los contenidos de la danza, repetidos en forma de transmisión natural. Los catárticos momentos rituales de la fiesta, la circunstancia de encontrarse entre iguales (vecinos, parientes...) y no ante clientes (público), han permitido y siguen facultando a las mujeres a obviar el cuidado o el comedimiento en el uso y despliegue de su corporalidad, sumergidas en la vorágine de lo colectivo.

Es así como el baile *corto* permite equiparar recursos entre mujeres y hombres. Ya se ha visto un ejemplo del baile por antonomasia de la fiesta por bulerías, la denominada *patá por bulerías*, una estructura fija de pasos adornados por motivos personales, normalmente graciosos y burlescos, y con un sentido algo mordaz que hace la danza altamente permisiva. Y no sólo para las mujeres: el baile por bulerías tolera también que el hombre haga uso de algunos movimientos desautorizados en el baile de escenario, como el balanceo de caderas, ciertos braceos y ondulaciones del torso. En algunos espectáculos resulta sorprendente comprobar cómo el mismo bailarín que hemos visto aquilatado en su sobriedad y estilización algunos minutos antes, se

³¹Existen referencias antiguas que quieren retrotraer a la Historia Antigua la existencia de estos bailes, amparándose en las referencias de autores clásicos a las bailarinas gaditanas o *puellae gaditanae*. Conviene recordar la ruptura que significó la implantación del catolicismo, no sólo por la prohibición de las viejas danzas y las que practicaban los moriscos, finalmente expulsados entre 1609 y 1610, sino también por su franca enemistad hacia todas las danzas populares de los siglos XVI y XVII, sobre las que se llegó a ejercer la prohibición eclesiástica incluso en los actos religiosos, como el Corpus Christi o ciertas salidas procesionales, por su atentado contra la "moral" cristiana.

³²Ya hemos utilizado varias veces esta denominación. "*La introversión en el baile se caracteriza por dirigir los movimientos de fuera a dentro y cierta pesadez en el cuerpo orientando la fuerza hacia el suelo... cualquier tipo de salto, amplios desplazamientos, extensión rígida de los miembros, actos de acrobacia que lleven implícita gran fuerza muscular -elementos propios de danza extrovertida- se excluyen automáticamente del contexto flamenco. Su intromisión lo aleja de su raíz, lo adultera, siempre en la proporción que sea utilizado... De esa acción íntima del flamenco, que se condensa en movimientos cerrados que luchan por salir sin desprenderse de su eje, que sólo encuentran expresión en el giro, la torsión, el serpenteo, el golpe contra el suelo, se desprenden otros dos caracteres básicos de este baile: ser individual y realizarse en un mínimo espacio*" (Martínez de la Peña, T., 1996:124).

reconvierte en el tramo final del "fin de fiesta" en otro figurante más del rito de la fiesta, irreconocible en aquella figura.

Todo esto trasciende a otra de las dualidades a las que hacíamos mención. La diferenciación entre los artistas que beben más cercanamente al baile popular, doméstico, "salvado de intoxicación academicista", y aquéllos que hacen uso de un mayor rigor técnico pero menor riqueza expresiva, según un esquema que podemos resumir como sigue:

BAILE "CORTO"	BAILE "LARGO"
Calor	Frío
Creación	Estudio
Improvisación	Técnica
Intuición	Control
Pequeños espacios	Escenarios
Familiaridad / domesticidad	Profesionalidad / mercantilización

La *hipercorporeidad* como categoría dominante

Se han visto algunas descripciones técnicas de la norma *legitimada* para el baile flamenco de mujer, incluso en sus excepciones, y es hora de acercarnos al cuerpo como clave explicativa fundamental en la segmentación laboral del género flamenco. El criterio básico para la adscripción de unas u otras actividades y oportunidades a mujeres y hombres tiene que ver con *la hipercorporeidad* femenina: el cuerpo, convertido en límite y clave explicativa, queda sobredimensionado como único recurso disponible. Las consecuencias son fáciles de adivinar: los subgéneros del cante y el baile han concentrado la actividad profesional de las mujeres, pues no han supuesto mediación entre el cuerpo y la producción musical; el acceso al toque y la percusión instrumental se ha facilitado sólo a los hombres.³³

³³Para una aplicación de esta misma hipótesis entre otros grupos de mujeres andaluzas, consultar Sabuco, 1999. Su planteamiento de las formas de inclusión y exclusión en los trabajos de unos u otras en el cultivo del arroz en base al contenido sexual de las identidades de género, y su imbricación con las identidades laborales, acercan las conclusiones de la autora a nuestros intereses.

No es el momento de extendernos en el argumento, pero sí de sugerir algunas hipótesis. Primero, que la hipercorporeidad tiene que ver con el dimorfismo sexual y la vieja adscripción de la mujer al mundo de la *naturaleza* frente a la *racionalidad* masculina, que se sitúa en el orden de la *cultura*. Las manifestaciones artísticas flamencas discriminan entre la Adanza@ y la Amúsica@, contemplando esta última como el dominio de la técnica y, por lo tanto, atribuyendo su ejercicio básicamente a los hombres. La *intelectualización* masculina, frente a la *comunicación* femenina; la actividad *verbal* del cante frente al movimiento *no verbal* del baile.³⁴ Segundo, la hipercorporeidad ha sido de creciente aplicación histórica a medida que el flamenco ha ido codificándose, sus formas se han fijado, se ha "comodificado" el aprendizaje, y se ha definido una división sexual del trabajo que ha adquirido rango de norma no escrita. El proceso tiene interés en dos sentidos: primero, por realizarse a través de la discriminación de la parcela profesional del género respecto a la popular (la norma única *versus* la pluralidad); segundo, porque ha implicado la bifurcación de las trayectorias femeninas y masculinas en la ejecución de instrumentos de acompañamiento, desposeyendo a las primeras y especializando a los segundos.

En efecto, en el marco de la fiesta popular o familiar, es común que la mujer ocupe rango protagonista en las percusiones de vibráfonos (panderos y panderetas), crócalos (palillos, castañuelas) y todo un conjunto de instrumentos domésticos de percusión (cántaras, botellas, etc.) que sirven básicamente como marcas de compás. Las primeras fiestas propiamente flamencas que nos relatan los autores costumbristas para principios del XIX³⁵ nos ofrecían un variopinto elenco de sonajas, panderos, y otros instrumentos en manos femeninas; y, al menos hasta principios del siglo XX, existe también abundante información acerca de mujeres que tocaban la guitarra, representadas en fotografías y citas documentales, así como de mujeres distinguidas que incorporaban a sus repertorios de piano o guitarra piezas populares como fandangos o malagueñas.

Cuando se instala el café cantante, sin embargo, el flamenco de escenario desprecia el uso de percusiones populares en favor de una especialización instrumental de la guitarra, que llega

³⁴Esta interpretación nos retrotrae a Weber, para quien la música sería una característica distintiva y decisiva de la civilización europea y un aspecto más del proceso general de racionalización de ésta (Gerth and Mills, 1948:139). La hipótesis contrasta con lo expuesto por McClary, quien defiende que la importancia de la música radica en su capacidad comunicativa a través de medios emocionales y físicos, más que racionales: *Ait can cause listerners to experience their bodies in new ways*≡ y ejerce sus efectos *>seemingly without mediation*≡ (1991:25).

³⁵Con el recurrente Estébanez Calderón a la cabeza, y sus *Escenas andaluzas* en torno a 1830-1840 (Estébanez

hasta hoy. Esta singladura se produce a través de un definitivo apartamiento de la mujer de la sonanta, a la vez que se la catapulta hacia el baile como faceta más "decorativa" del género flamenco. La lectura dominante de los discursos *emic* vertidos por los propios flamencos es también naturalista a la hora de explicar la inexistencia de mujeres guitarristas en el flamenco, en clave técnica y sexuada: "*la guitarra flamenca es dura*", "*hay que tener mucha fuerza para pulsar y mucha velocidad para el picado*", "*la mujer no puede rasguear como un hombre*", y "*las mujeres no tienen los dedos largos que se necesitan para trabajar todo el mástil, y los acordes, y los transportes...*".³⁶ Sin embargo, se constata una larga tradición de mujeres andaluzas que interpretan la variante de guitarra clásica o guitarra española, aun sirviéndose de técnicas algo menos "radicales" que las del toque flamenco, y que han alcanzado notable éxito y mérito académico y social. No podemos, por tanto, conformarnos con la explicación naturalista al desapego femenino hacia la guitarra flamenca, y tampoco servirnos de tímidas apelaciones abiologicistas en torno a la repetición de las rutinas como único argumento ("*no hay mujeres guitarristas porque no hay tradición, pero podría haberlas, ¿porqué no?*").³⁷ La clave hay que buscarla en cómo un instrumento musical se ha transfigurado en un *instrumento de poder*.

Efectivamente, la especialización histórica de la guitarra no fue sólo instrumental, sino también profesional. El modelo de organización del trabajo en el café cantante -cuando se codifica, insistimos, el género flamenco, independiente de la fiesta popular- fue la formación de "cuadros", grupos flamencos compuestos por una o dos guitarras, cantaores, bailaores y palmeros o jaleadores "esquineros", en un diseño que continúa hasta hoy. Ciertamente, las compañías de baile han multiplicado intérpretes y tareas, pero no siempre funciones. El guitarrista principal de una compañía o cuadro flamenco, como el guitarrista "de la casa" en los antiguos colmaos o en los tablaos, suele actuar como algo más de un instrumentista. Aunque tal vez se haya visto oscurecido por su posición "atrás", acompañando al baile, sus papeles intercambiables como director de escena, maestro de cuadro, intermediario contractual, reclutador de recursos humanos, creador, compositor, arreglista discográfico, y otras tantas actuaciones indirectas han hecho del guitarrista una pieza clave en la gestión del flamenco, para la que ha funcionado en gran medida como "bisagra" entre el artista y los distintos agentes de la ingeniería comercial de lo jondo. Y también para la constitución de nuevos grupos familiares, a través del recurrente *tandem* bailaora-guitarrista que funciona como algo más que pareja artística e instala el poder

Calderón, 1995).

³⁶Extractos de entrevistas a dos guitarristas flamencos: D.N., 34 años y M.M., 76 años.

³⁷A.G., 38 años, guitarrista flamenco profesional.

masculino a la sombra de la figura más visible.³⁸

El hecho de que la mujer haya sido apartada del toque, no se haya fomentado su aprendizaje y su profesionalización en la guitarra flamenca, no puede ser ajeno a este proceso. La guitarra representa un elemento de control extracorporal, un instrumento instalado más allá de la naturaleza. En tanto las mujeres consideran sus cuerpos como única materia prima de trabajo, quedan excluidas de esta especialidad, mientras que los hombres no encuentran prácticamente ninguna restricción a las múltiples especialidades de cante, toque, baile, jaleos, escenografía, coreografía, luminotecnia o intermediación. Todo ello forma parte del *habitus* femenino, pues depende y afecta a la concepción que las mujeres tienen de sí mismas, generando procesos autoexcluyentes respecto a oportunidades laborales alternativas que incluyen no sólo otras actividades flamencas *tecnificadas* (aparte del toque de guitarra, el de piano flamenco, las percusiones instrumentales...) sino también la *gestión directa* de recursos económicos y administrativos (contabilidad, presentación de proyectos, trato empresarial directo...) las innovaciones frente a la tradición (procesos creativos de composición, fusión, arreglos...) y las de tipo organizativo o que obliguen a *mandar* en los contextos artísticos (dirección de compañías, control y autoridad sobre los trabajadores...)

³⁸Tanto antes como ahora existen abundantes ejemplos de parejas sentimentales que trabajaron juntas: Carmen Amaya y Sabicas; Pilar Calvo y Luis Maravilla; Pepa Montes y Ricardo Miño; Manuela Carrasco y Joaquín Amador; Carmen Cortés y Gerardo Núñez; Concha Calero y Merengue de Córdoba; La Debla y Antonio Gámez; Eva La Yerbabuena y Paco Jarana... Nuestro trabajo de campo constata un fuerte ejercicio del poder masculino que afecta la mayoría de las decisiones en torno a qué bailar, dirección del cuadro, firma de contratos, viajes, elaboración de base musical y otros aspectos que, por razones obvias, no identificaremos nominalmente. Piénsese, en añadidura, que muchas de estas bailaoras son gitanas, y gitanos los guitarristas, con la consecuente afectación del ejercicio patriarcal que hay en esta cultura, sustentado, en gran medida, en el *consentimiento* femenino. Sólo en algunos casos puede

hablarse de verdadera *negociación* entre guitarrista y bailaora, marido y mujer.

Pero, incluso dentro de la parcela del baile, este mismo proceso define la significación de algunos elementos técnicos que, en realidad, funcionan en el baile flamenco a modo de *extensiones* del propio cuerpo de las mujeres, e incluso metamorfosean sus movimientos. Nunca estuvieron realmente *extra-corporeizados*, aunque estructuralmente puedan definirse como recursos extra-corporales. La bata de cola, utilizada para manufacturar estampas plásticas, no es sino un alargamiento de la figura que se consigue con un esmerado trabajo de las piernas, como el mantón lo es para los brazos, que lo conducen, abren o enrollan otorgándole así un sentido inseparable -salvo por lo estético- del propio cuerpo, no objetuable por sí mismo. Lo mismo sucede a los palillos, que son la fórmula femenina de emular los masculinos "pitos flamencos",³⁹ de modo que la castañuela se transfigura en una ramificación del propio brazo. El abanico - elemento galante de ocultación del rostro- se despliega y se cierra en el baile como el resultado de la rotación de las muñecas femeninas; el sombrero no sirve sino al giro de la cabeza o a la inmovilización del braceo.

El repliegue e incluso práctica desaparición de estos y otros recursos extracorporales que la mujer utilizó tradicionalmente en el baile flamenco (sombrero, palillos, castañuelas, abanicos, mantones... incluso la cola del traje ceremonial) no puede entenderse sino como muestra de la plena instalación histórica del criterio de hipercorporeidad. Actualmente, es muy difícil ver bailar a una mujer con sombrero; pocas son las que mantienen los bailes de palillos (que, en cualquier caso, siempre fueron más propios de la escuela bolera que de los bailes flamencos) o el abanico, por no mencionar el escaso empleo del mantón, o su conversión en un simple elemento arrojadizo tras el "paseo" de salida.

Apuntes sobre algunas modificaciones de la norma

Los planteamientos considerados Aclásicos@ del baile son sólo un punto de arranque. Aunque la naturaleza flamenca sigue advirtiéndose en los escenarios, existen cada vez más mezclas y fusiones con otras técnicas, y nuevas exigencias de los públicos. La grandeza del flamenco radica precisamente en su capacidad para mantenerse dentro del concepto confuso de "lo tradicional" a la vez que no fosilizarse, absorbiendo elementos y particularidades de otras modalidades estéticas.

³⁹También llamados *palillos*, no por casualidad, o "palillos gitanos", consisten en el chasquido de los dedos pulgar y medio o pulgar, anular, medio e índice, para conseguir una secuencia percusiva al compás de la música.

El respeto al uso que cada intérprete quiera hacer del acervo de conocimientos y desarrollos técnicos de los que sea depositario sigue estableciendo límites corporeizados y mantiene vigente una funcionalidad de exclusión, pese a los cambios habidos en los modelos de género. Existe una progresiva supresión de la división entre el "baile de mujer" y el "baile de hombre", en aras de una danza efectista compartida, centrada en el zapateado, la acrobacia, el contratiempo y menos volcada a la sinuosidad en el baile femenino, donde se pierde en gran medida el juego de las manos, la curva, la muñeca. Conviven hoy un crecimiento de la representación femenina en el cante, y la arrolladora llegada de una generación de magníficos bailarines que singularizan ahora el baile flamenco "en masculino". Y también algunas transformaciones en la división técnica del trabajo: las cantaoras han hecho suyo el "cante para atrás" o de acompañamiento al baile, antes reservado sólo a los hombres, e incluso la especialidad de corista-palmera, que era prácticamente desconocida. Parejo a lo anterior, el vestuario se renueva: camisa y pantalón para los hombres, y ligeras batas de crep para las mujeres sustituyen el traje masculino de calzona, chaleco, camisa y chaquetilla y la bata de cola o el baile de mantón, que sólo algunas prodigan.

Todo ello se ha producido dentro de un proceso de transformación social al que han contribuido varios factores,⁴⁰ y que ha dado lugar a la generación de un capital social propio entre muchas artistas flamencas, en particular entre las más prestigiadas, que transitan ahora por nuevos canales de independencia dentro de su oficio. Algunas mujeres son directoras efectivas de sus propias compañías, y han alcanzado a tomar decisiones individualizadas, y a diseñar estrategias por sí mismas, y hasta han eclipsado las trayectorias profesionales de sus esposos,

⁴⁰Entre ellos, podemos avanzar nuevos modelos educativos, las transformaciones en los estereotipos de género, la redefinición en las relaciones de parentesco y el mayor desarrollo del flamenco como ámbito laboral propiamente dicho. El prestigio y reconocimiento alcanzado por el flamenco en el universo artístico, así como la dignificación de los profesionales del género, no han sido factores ajenos a estos procesos, como tampoco la democratización de la intimidad, los cambios en la distribución del poder dentro de los grupos familiares y el propio

incluso siendo magníficos guitarristas. El espacio disponible, sin embargo, obliga a dejar el análisis de todas estas transformaciones para otro foro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y DE REFERENCIA

Alba y Diéguez, Jerónimo de (El "Bachiller Revoltoso"), *Libro de la gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el Bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*. Sevilla, Ayuntamiento 1995 /1740?/

Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Gedisa, Madrid, 1996 /1987/

Carretero, Concepción, *El Baile*, Grupo Andaluz de Ediciones, Sevilla, 1981

Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*. Editorial Destino, Barcelona, 1992

- (codirigido con Isabelle de Courtivron) *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Cátedra, Madrid, 1994.

Coll, Rosa M., *De Baile Flamenco*, Málaga, Juan Such, 1966.

Cruces Roldán, Cristina

- "Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía", en Cruces Roldán, C. (ed.) *El flamenco: Identidades sociales, ritual y Patrimonio Cultural*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1996, pp. 111-143.

- "La dimensión sociopolítica en las letras flamencas", en Ropero Núñez, Migual y José Luis Navarro García (dirs.), *Historia del Flamenco, Tomo V*, pp. 277-324. Editorial Tartessos, Sevilla, 1996b.

- *Libro Blanco del Flamenco en Andalucía*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1996c.

- "Mercado laboral y culturas del trabajo en el mundo del flamenco", en Palenzuela, Pablo (Coord.), *Antropología del Trabajo. Actas del VII Congreso de Antropología Cultural*, pp. 91-103, Zaragoza, 1996d.

- "Los "pequeños ritos" del flamenco. Espacios cotidianos y espacios de fiesta", en Parra, A. (ed.) *Rito y Geografía del Cante*, Murcia, 1997, pp. 154-173.

- *Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*. Ayuntamiento de Cabra, Córdoba, 1998

- *El Flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de los Registros Sonoros de La Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural*. Sevilla, Bienal de Flamenco, 2000a.

- "El Flamenco", en Cano García, G. (Dir.), *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI, Conocer Andalucía*", Volumen 6, pp. 147-219, Editorial Tartessos, Sevilla, 2000b.

- "El Flamenco y la identidad andaluza", en VVAA, *La identidad del pueblo andaluz*.

Documentos del Defensor del Pueblo Andaluz, 3, Sevilla, 2001, pp. 123-133.

- *El Flamenco, Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, Informe para la Declaración de la UNESCO, Junta de Andalucía, Sevilla, 2002.

Desmond, Jane C., "Emboding Difference. Issues in Dance and Cultural Studies", en Fraser Delgado, Celeste y José Esteban Muñoz (eds.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*, Duke University Press, L.A., 1997, pp. 33-64.

Estébanez Calderón, Serafín, *Escenas andaluzas*. Introducción y Selección de José Antonio Pérez Bowie. CEGAL, Madrid, 1995.

García Gómez, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Anthropos - Editora General de Murcia, Barcelona - Murcia, 1993.

Gerth, H.H y C.W. Mills *From Max Weber*, Routledge, Londres.

Gil Calvo, Enrique, *Estado de Fiesta*. España, Mañana, Madrid, 1991.

Lavaur, Luis, *Teoría romántica del cante flamenco*, Editora Nacional, Madrid, 1976

Leblon, Bernard, *Los gitanos de España*, Gedisa, Barcelona, 2001

Lemoine-Lucini, *La robe: Essay psychanalytique sur le vêtement*. Ed. du Seuil, Paris 1983.

Martínez García, Rosa, "La indumentaria flamenca", en Cruces, C. (dir.), *Historia del Flamenco, Volumen VI*, Editorial Tartessos, Sevilla, 2002.

Martínez de la Peña, Teresa, "Estética del baile flamenco", en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco 1996*, Bienal de Flamenco, Sevilla 1997, pp. 123-130.

McClary, S., *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minesota Press.

Méndez, Lourdes, *Antropología de la producción artística*, Editorial Síntesis, Madrid, 1995

Mitchell, Timothy, *Deep Songs. Flamenco*. Yale University Press, 1994

Navarro García, José Luis, *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Portada Editorial, Sevilla, 1998

Ortiz Nuevo, José Luis y Faustino Núñez, *La Rabia del Placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Diputación de Sevilla, 1999.

Otero, José, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y su modo de ejecutarlos*. Sevilla, Tip. de la Guía Oficial, 1912 (hay

reedición facsímil en Sevilla, Asociación Manuel Pareja-Obregón, 1987)

Puig Claramunt, Alfonso, *Ballet y baile español*, Montaner y Simón, Barcelona, 1944, Rossy, Hipólito, *Teoría del cante jondo*. CREDSA ediciones y publicaciones, Barcelona, 1966 (reedición en 1998, Ayuntamiento de Córdoba)

Sabuco i Cantó, Assumpta, "Los pies y las manos. Representaciones corporales en el cultivo tradicional del arroz (Isla Mayor del Guadalquivir)", *Antropología del Género. VIII Congreso Nacional de Antropología*, Vol. II, Santiago de Compostela, 1999, pp. 129-141.

Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez, 1993.

Steingress, Gerhard y Enrique Baltanás (coords. y eds.), *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una Sociología Política del Flamenco*. Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, 1998.

Triana, Fernando el de, *Arte y artistas flamencos*. Editoriales Andaluzas Reunidas. Madrid, 1986 (existe edición de 1978 en Editorial Demófilo, Madrid) /1935/

Washabaugh, William (ed.), *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford, 1998.

Zoido Naranjo, Antonio, *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Portada Editorial, Sevilla, 1999.