

## Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco

Cristina Cruces Roldán

Universidad de Sevilla. España.

La expresión “estudios flamencos” es descriptivamente útil pero resulta analíticamente débil. Salvo que nos refiramos a un *corpus* de aproximaciones que se ocupan, con mayor o menor rigor y fortuna, de sus diversas expresiones, no es la mejor opción suponerle al flamenco entidad teórico-metodológica. Es más bien un objeto de investigación abordable desde múltiples modelos y disciplinas: la Historiografía, la Estética, el Arte, la Lingüística, la Musicología o las Ciencias Sociales, por citar algunas. A ellas se han incorporado en los últimos años otras antes inéditas para la investigación especializada, como las Ciencias de la Salud o de la Actividad Física y del Deporte.

Estas últimas suponen flamantes líneas de estudio interesadas en el cuerpo como ejecutor de la danza, al modo de cualquier actividad física y deportiva de alto nivel. Desentrañar las pautas del ejercicio corporal de bailaoras y bailaores, aplicar herramientas, categorías e indicadores de las Ciencias de la Salud o Físico-Deportivas, incluso proponer respuestas a los potenciales efectos patológicos del baile<sup>1</sup>, son un paso más –sacrilego para algunos– en la superación de tantas tentaciones sueltas acerca de la imponderabilidad del hecho flamenco.

Sin embargo, el “cuerpo” como categoría trasciende el hecho biológico. Su reconceptualización como *representación e interpretación* –en el sentido que desde la década de 1970 una línea de antropólogos/as, sociólogos/as e historiadores/as viene defendiendo en las Ciencias Sociales– se detiene en el modo en que el “cuerpo social” orienta y restringe el modo en el que reconocemos el “cuerpo físico” (Douglas, 1970, Synnott, 1993). Orientaciones constructivistas como las de Goffman (1971) o Turner (1974) se acompañan de otras en la esfera de los estudios de género (Oakley, 1972, Rosaldo, 1974), de perfil más historicista (Laqueur, 1990), Simbólico (Le Breton, 2004) o centradas en las clases sociales y la economía política (Bourdieu, 1984, 1991, Weeks, 1983), que comparten la contemplación del cuerpo como una herramienta semiótica, social e histórica donde se plasman valores, posiciones sociales y relaciones de poder<sup>2</sup>.

1 Nos referimos básicamente a las investigaciones de los también redactores de este volumen José Manuel Castillo López y Alfonso Vargas Macías. Algunos de sus resultados pueden consultarse en la Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa <http://www.flamencoinvestigacion.es/revista.htm>

2 Para un desarrollo crítico de la imagen social del cuerpo en la cultura contemporánea y los principales hitos académicos del debate, consultar Martínez Barreiro, 2004.

Tras los trabajos críticos de autores como Foucault (1978) y Butler (1993), entre otros, la consideración del cuerpo como un lugar estatutario cobró una nueva identidad: la de un espacio en el que se expresan la contestación y el conflicto, y desde donde se puede cuestionar lo establecido, reaccionar contra la convención transformando los discursos, las normas y representaciones que afectan a la materialidad corporal. En estos procesos subversivos, los cuerpos funcionan como *agentes*, herramientas a la búsqueda de opciones alternativas, heterodoxas frente al escolasticismo común<sup>3</sup>. Los recientes desarrollos del experimentalismo flamenco, por ejemplo, están demostrando una agenda sustentada en decisiones y proyectos que redefinen también a su modo la corporeidad establecida. La capacidad contingente de los cuerpos y la creatividad de los artistas contemporáneos explican propuestas que trabajan desde la renegociación o anulación de paradigmas sexuados, produciendo nuevos modelos corporales, estrategias de transformismo, inversión de las pautas técnicas y otras tácticas que demuestran el carácter agenciable de la materialidad corporal.

Nuestra exposición se centrará sin embargo un siglo y medio atrás, en el tiempo primero del flamenco, cuando se instalan una serie de modelos normativos que denominaremos “clásicos” o tradicionales. Veremos cómo el género –entendido como la construcción social del sexo, del hecho biológico de “ser hombre” o “ser mujer”– ayuda a comprender el proceso de codificación y desarrollo del baile según disposiciones culturales *incorporadas* que han convertido en estructurante una separación entre el “baile de hombre” y el “baile de mujer”.

La noción de “hexis corporal” propuesta por Bourdieu nos ayudará a entender el sedimento en el cuerpo (*incorporación*) de una serie de clasificaciones sociales arbitrarias que representan un determinado orden político y funcionan en forma de disposiciones duraderas, marcando los “criterios sociales del gusto” flamenco a lo largo de su historia primera (Bourdieu, 1984). En palabras del autor,

3 Mari Luz Esteban ha acuñado el concepto de “itinerarios corporales” dentro de su teoría corporal de la acción social e individual. Los define como *procesos vitales individuales pero que nos remiten siempre a un colectivo, que ocurren dentro de estructuras sociales concretas y en los que damos toda la centralidad a las acciones sociales de los sujetos, entendidas estas como prácticas corporales. El cuerpo es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio sociales, en diferentes encrucijadas económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales* (Esteban, 2004, 54). Respecto al cuerpo como noción maleable, consultar también Csordas (ed.), 1994 y su concepto “embodiment”.

*La hexis [se considera que habitus puede ser una de las traducciones latinas del concepto griego hexis] corporal es la mitología política realizada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y por ello, de sentir y de pensar (Bourdieu, 1991:119).*

En su modelo convencionalizado, y como categorías sociales e históricas, tres principios de las identidades colectivas han sido esenciales para configurar y reproducir los códigos estéticos del arte flamenco, las hexis corporales del baile: el género (émicamente identificado con el sexo), la etnicidad (medida en el flamenco como “la raza”) y la clase social (“lo popular” frente a “lo culto”).

#### EL BAILE COMO DISCURSO Y EL FLAMENCO COMO CÓDIGO

La danza es un discurso formal y simbólico en el que las ideas se exponen a través de acciones somatizadas. Lejos de limitarse a actos inconscientes, involuntarios o exclusivamente estéticos, cada género de danza se construye a través de rutas corporales establecidas como normatividades. Apliquemos aquí una analogía con el lenguaje para reconocer una sintaxis, una lógica en el encadenamiento de secciones y secuencias del baile flamenco, una gramática de pasos y mudanzas orientada por una determinada ortografía que incluirá los acentos y la rítmica de sus sílabas “anatómicas”.

Pero, como el lenguaje mismo, el discurso del baile (el mensaje) no participa del sistema de comunicación sin el resto de elementos del proceso: emisor, medio, receptor y canal. Para expresar y comunicar, el baile flamenco necesita de un código capaz de producir textos que puedan ser descifrados. Las señales enviadas (el mensaje corporal) son recibidas y decodificadas. Los símbolos, experiencias y significados compartidos por quienes conocen el código permitirán la elaboración y comprensión de enunciados coherentes en el acto comunicativo flamenco –ritual o escénico–, sin que ello obste su capacidad para impactar a las más amplias audiencias.

En este sentido, la forma, la plástica del baile constituye la epidermis del discurso, el significante, la estructura. Un texto que permite ser recorrido a través de las geografías corporales de sus intérpretes, lo que abre interesantes vías de investigación al flamenco. Para las Ciencias Sociales, las herramientas con las que hacer este viaje provendrán de aquellos modelos metodológicos que articulen el análisis físico y cinético con el social e histórico. Es así que la dimensión anatómica y fisiológica del baile, sus prácticas materiales, podrán ser aprehendidas mediante conceptos teóricos estructurantes como los ya mencionados de clase social, etnicidad o género, y otros como ritual, sociabilidad o enculturación. Estos principios ayudarán a superar la contemplación del baile como una mera evidencia ajena a los procesos culturales que articulan su morfología.

A mediados del siglo XIX, el flamenco ve la luz. Y lo hace como un arte nuevo tardíamente romántico, *etnicizado* y *generizado*, para el que los gitanos, como las mujeres del país, se convirtieron en iconos de autenticidad alambicados a través de viajeros y cronistas<sup>4</sup>. El baile nace de la mezcla de estilos de danza, y el flamenco mismo como una identificación agitanada de estos géneros populares, desprendidos ya de su representación grupal y coral.

Una serie de danzas que recibieron el poso de continuidad musical sedimentada en Andalucía y contribuyeron a fraguar el baile flamenco en un contexto comercial de la mano de los artistas. Tres modalidades fundamentales se practicaban en el momento en que el flamenco nace: bailes de gitanos o “raciales”, bailes boleros en teatros y salones o “académicos”, y bailes “de candelil” o populares que incluían también formas boleras simplificadas.

Al ejecutarse mayormente en parejas, los usos de hombres y mujeres aparecían muy identificados en los bailes populares. Sus técnicas y mapas corporales compartían el característico redondeo y contorsión contra los que en los siglos XIX y XX venían tomando posiciones los maestros de danza, que buscaban un refinamiento expresivo al objeto de permitirles el paso al teatro “decente”. Así por ejemplo, en el *Tratado* de Antonio Cairón, quien a su vez estuvo muy influenciado por la danza francesa, se puede leer entre líneas cuáles son las dos formas de interpretar el bolero en su tiempo y cuál era, para el maestro, la más deseable:

*La serenidad en los pasos y mudanzas difíciles es la primera cosa que se puede observar en este baile: nada hay más ridículo que el ver a un bailarín haciendo esfuerzos y contorsiones para ejecutar cualquier paso, y particularmente en el bolero, en donde es preciso poner todo el cuidado para que las mudanzas sean de una composición de pasos brillantes, pero de naturaleza corrientes, suaves y vistosos (Cairón, 1820, 104).*

Naturalmente, esos “esfuerzos” y “contorsiones” serían las grafías habituales del pueblo llano o los artistas más aplebeyados. Las fuentes de la época suelen reconocer en ellas dos componentes principales: la ausencia de trabajo de pies, y el sentido licencioso –frecuentemente calificado de “deshonesto”– de unas evoluciones que buscaban el encuentro sensual en las parejas. No es casual que, junto a las descripciones, en estos escritos se introduzcan apreciaciones morales acerca de la significación o las intenciones de formas y mudanzas. Valga un solo ejemplo: tras analizar la obra de Wilhelm Von Humboldt, filólogo y humanista alemán que recorrió

<sup>4</sup> Acerca del flamenco como producto romántico, conviene no olvidar el pionero trabajo de Lavaur, 1976. Para una contextualización histórica, Calvo Serraller, 1995. El sugerente título *La tierra del breve pie* (Solé, 2007) recorre un corpus fundamental de descripciones de viajeros sobre la mujer española.

España entre 1799 y 1800, María José de la Torre concluye que el autor reconocía los bailes españoles por sus movimientos rudos y girados y por su lubricidad. Para Humboldt,

*esta lascivia era provocada por la interpretación de los bailes españoles en parejas compuestas por una mujer y un hombre, por la rudeza y violencia de los movimientos del cuerpo de la mujer y por los sucesivos alejamientos y acercamientos entre la mujer y el hombre. Según Humboldt, los bailes españoles eran tan apasionados y lascivos “que únicamente se puede[n] dejar bailar a esclavos y esclavas para provocar la excitación”.*

*Humboldt matizó que la procacidad de los bailes españoles se ponía de manifiesto cuando eran interpretados en la calle y, sobre todo, en las bodas de los gitanos, pero no en el teatro, porque sobre el escenario los movimientos sensuales eran menos explícitos.*

*En opinión de Humboldt, los bailes españoles tenían un efecto mágico sobre el intérprete y sobre el espectador, ya que hacían entrar en “una especie de trance” (De la Torre, 2003, 759).*

Así se constata en las descripciones que hace el narrador alemán sobre el fandango (*una danza con carácter, de naturaleza y esencia lasciva, aunque los movimientos no sean excesivamente procaces*), el zapateado y el bolero (*extraordinarios por el gran esfuerzo muscular que suponen y sensuales por los poderosos movimientos, no tanto rápidos cuanto contenidamente enérgicos, que exigen en brazos y piernas*) o el zorongo, cuyos “gestos procaces” consisten sobre todo en aproximarse ambas personas hasta el rozamiento, haciendo avanzar la parte media del cuerpo y finalmente en el usual movimiento de las partes y en los impulsos que, por lo demás, sólo tienen lugar durante el acto real (Von Humboldt, 1998 /1799-1800/, 197, 192, 173-4).

Los juicios acerca de una disposición moral en las danzas populares de Andalucía venían siendo una constante desde la modernidad, e irradiaron la primera etapa del baile flamenco. Alberto del Campo y Rafael Cáceres defienden la continuidad de un arquetipo social que en el XIX será reconocido como “flamenco” al menos desde el Siglo de Oro, al afirmar que *la tópica actitud de despreocupación, la exaltación de una vida fundamentalmente festiva y libre, así como cierta arrogancia pendenciera estaban ya implícitas en los siglos XVI y XVII, tanto en lo gitano como en los diferentes tipos de andaluces apicarados* (2013, 215). Muy particularmente, la censura de estos bailes se centraba en los cuerpos femeninos. Un manuscrito citado por Rocío Plaza del último cuarto del siglo XVIII y escrito ante la inundación que tuvo lugar en 1783 en Sevilla, remite a los bailes “depravados” y propios de “infieles” de mujeres que no sólo se mueven de forma indecorosa, sino que aprovechan para exhibir sus cuerpos en danzas que

*parece que tuvieron sus principios en Cádiz y se llamaron Bayles Gaditanos, los que se ejecutaban con sonajas y cas-*

*tañetas que las tocaban las mujeres bailarinas, haciendo con los movimientos de los brazos y los pies mil incentivos de lujuria (...) El baile, que regularmente es el Fandango, se ejercita por las cómicas de mayor desenvoltura, que representadas en el Tablado con las ropas cortas, de que todas usan, con las cabriolas y trenzados manifiestan las piernas hasta las ligas muy adornadas y atractivas (...) sus trajes son tan cortos y sus meneos tan violentos que las piernas se les revisan hasta las ligas (Plaza, 1999, 88-90).*

La segunda gran influencia estilística del flamenco fueron los bailes boleros de teatro, cuyas intérpretes fueron citadas con verdadera profusión en los siglos XVIII y XIX. Mucho más que los hombres o las parejas boleras teatrales, a pesar de que algunas de estas últimas, como Mariano Camprubí y Dolores Serral, obtendrían gran éxito en las principales plazas europeas. Las boleras estilizaron los bailes de fandangos, vito, seguidillas, cachuchas y boleros en sus apariciones escénicas, y forjaron un arquetipo plasmado en grabados, pinturas y fotografías, que serviría como marca de “lo español” en el siglo de los nacionalismos por excelencia. El patrón pasaría, apenas unas décadas después, a otras artes de la imagen como el cine<sup>5</sup>.

En los teatros españoles, estas boleras dejaban reconocer al menos dos aires distintivos: aquél más apegado a lo popular o lo gitano, caracterizado por el desparpajo, la desenvoltura y el calor de lo barroco, y aquel otro etéreo y elegante de la pureza de formas, sensual pero apolíneo. Sírvannos dos de las boleras más conocidas del periodo –Josefa (a. Pepa) Vargas y Manuela Perea “La Nena”– como ejemplos de rivalidad a mediados del siglo XIX con su aportación respectiva de los marchamos gitano y académico. En las críticas teatrales se reconoce a la Vargas por su *atractivo lúbrico*, y es calificada de *mujer de trapío, frenética, apasionada, sandunguera, voluptuosa, hermosa, salerosa y simpática meridional*, relacionándose la gracia y firmeza de su baile *libre, provocativo, audaz* y los quiebros y meneos de sus mudanzas. La Nena, por su parte, se ensalza por su ligereza, finura, delicadeza, precisión y flexibilidad, por su excelente *escuela de baile* y sobre todo por la modestia y el decoro que *seduce y alarma, pero sin ofender nunca*. Como señala una crítica de mediados de siglo, *La Vargas tiene más fuego y la Nena más arte; pero las dos son encantadoras y gustan, cada una a su manera*<sup>6</sup>.

5 Se pueden consultar al respecto mis artículos “Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905” (2014/2015) y “Bailarinas fascinantes. Género y estereotipos de ‘lo español’ en el cine primitivo (1894-1910)” (e/p).

6 La Presse, 13-6-1854. La diferencia de estilos provocaría, asimismo, una diversificación de los públicos: *sólo diremos que la Vargas, por sus formas provocativas y actitudes desenvueltas, agrada generalmente a los solterones de cierta edad, cuyos sentidos necesitan para excitarse poderosos alicientes, al paso que la Nena gusta con preferencia a los jóvenes que no sólo buscan en la mujer los atractivos de un materialismo picante (El clamor público, 11-11-1849)*. Todas las citas en cursiva han sido extraídas del blog Flamencas por derecho que redacta Ángeles Cruzado monográficamente sobre mujeres del flamenco (<http://www.flamencasporderecho.com>) [acceso 16-01-2015].

Pepa Vargas coincidió en torno a 1847 con Guy Stephan, la copista francesa que exhibió con éxito en las décadas centrales del siglo XIX una mimesis refinada de bailes andaluces y españoles. Como sucedió a otras colegas extranjeras, la Stephan sería ensalzada en sus formas pero tenida por deficitaria en gracia y soltura nacionales. Las “nativas” se apreciaban como detentadoras de la gracia natural de la tierra andaluza, lo que distaba mucho de la frialdad –aunque perfección– de las muchas bailarinas europeas que quisieron emular sus figuras y sus danzas. En contrapartida, también consiguieron impregnar a las boleras teatrales de formas elegantes. Un ejemplo de esta duplicidad de apreciaciones fue el celebrado baile de la cachucha que popularizara Fanny Elssler en toda Europa, y que Teófilo Gautier presentaba como una pieza muy distinta y erotizante en la ejecución de la española Dolores Serral:

*Para Dolores, la cachucha es una fe, una religión. Es evidente que cree en ella, porque la interpreta con toda la emoción, pasión, candor y seriedad que es posible evocar. Fanny Elssler y la señorita Noblet la bailan un poco como incrédulas, más para satisfacer un capricho o alegrar el brindis operístico de ese aburrido sultán, el público, que por verdadera convicción. Las dos son también animadas coquetas, divertidas pero no eróticas, lo que constituye un imperdonable pecado en una cachucha o en un bolero (Gautier, 1830, citado en Navarro, 2002, 192).*

Las experiencias profesionales de las bailarinas boleras incluían una jerarquía de posiciones de mayor a menor prestigio. Contrastan las referencias a las afamadas Dolores Serral, Pepa Vargas, Manuela Dubiñón o Manuela Perea, con los cuadros de bayaderas extenuadas y hambrientas que describe Davillier en 1862 para el sevillano Salón del Recreo, en el que tiene lugar una demostración de “Grandes y sobresalientes Bailes del País”:

*Les spectateurs s’approchèrent des boleras pour les complimenter, et aussitôt les duègnes arrivèrent portant des tartants qu’elles jetèrent sur leurs épaules; car les danseuses étaient haletantes et n’en pouvaient mais. Elles se dirigèrent vers un petit pièce dans laquelle nous n’avaient pas encore pénétré. C’était le buffet. Nous offrimes aux boleras des dulces, qu’elles acceptèrent sans façon (Davillier, 1874, 380, 383).*

Finalmente, y como tercera influencia directa, la estética gitana introducía un componente primitivista de gran éxito en los intermedios teatrales y de salón, que pronto supo ajustarse a los repertorios de cante, baile y toque de los cuadros de los cafés cantantes. A nuestro entender, la marca gitana fue el ingrediente imprescindible de la mezcla que daría lugar al flamenco, básicamente por tres factores: la imposición estética de su estampa, la intensidad y vehemencia de su carga expresiva, y determinados aspectos cinéticos, como el

uso sonoro de los pies, la tendencia a la introversión y el giro de la figura. Así se pronunció el pintor sueco Egron Lundgren para su estancia en Granada, en un relato que nos confirma además la mixtura de géneros de bailes practicados en las zambras gitanas que visitó en 1849:

*unas gitanas, bastante guapas, danzaron una especie de «minué», que divirtió a sus caballeros de labios gruesos y ojos negros (sic). Luego vino la cachucha y después de esto siguió un pas de deux llamado «el toro», que es una parodia juguetona de una corrida. Una muchacha representa al «chulo» y es fácil adivinar quién es el toro. Está evitándolo, engañándolo con un pañuelo de seda ondeante, mientras brillan sus miradas, aunque no precisamente de rabia, cuando, a veces, parece querer coger el moño de sus zapatos. No obstante, los bailaores nunca se tocan. Este baile era a la manera española, porque el verdadero baile gitano es más bien un girar en torno con vueltas lentas, o espasmódicas, aunque todo el tiempo con movimientos flexibles de piernas y brazos. Las gitanillas se esfuerzan por el mismo ideal en su danza, como las bayaderas indias o las Almés de Egipto. Tiene mucho de gracia femenina. Su sentimiento instintivo de la expresión plástica es en realidad sumamente estupendo y son capaces de adoptar posturas dignas de ser fundidas en bronce (Lundgren, 1969, 112).*

Durante toda la modernidad española, los cuerpos de gitanos y gitanas habían formado parte de la caracterización biopolítica de esta minoría étnica. Calificativas eran las referencias a la oscuridad de su piel, los ojos o el pelo, frecuentes los argumentos sorprendidos acerca de la desnudez, las extrañas facciones, la mirada desafiante, y –sobre todo– las posturas y retorcimientos de sus cuerpos, el aspecto oriental de sus mudanzas y el primitivismo que rezumaban sus acciones<sup>7</sup>. La “natural” tendencia a las danzas se consideraba parte de una vocación ritual familiar de alineamientos genealógicos que siempre comportó a los gitanos un rédito económico. El relato ejemplar “La Gitanilla”, de Miguel de Cervantes (1613) demuestra que ya a principios del siglo XVII la constitución de grupos de trabajo regidos por una capi-

7 Valgan de nuevo las lalabras de Teófilo Gautier: *Las gitanas venden amuletos, dicen la buenaventura y practican las industrias sospechosas habituales a las mujeres de su raza; he visto pocas guapas, aunque sus caras fuesen muy típicas y de mucho carácter. Su tez curtida hace resaltar la limpidez de los ojos orientales, cuyo ardor está templado por un no sé qué de tristeza misteriosa; testigo de la nostalgia de su patria ausente y de su grandeza desaparecida. Su boca, de labios gruesos, muy encamados, recuerda las bocas africanas; la frente pequeña, la forma de la nariz, acusa su origen común con los tziganes de la Valaquia y de la Bohemia, y con todos los hijos de este pueblo extraño que, con el nombre genérico de Egipto, atravesó la sociedad de la Edad Media, y al cual tantos siglos no han conseguido interrumpir su filiación enigmática. Casi todas tienen un porte natural tan majestuoso, tal soltura en su aire, están sus bustos tan bien colocados sobre las caderas, que, a pesar de sus andrajos, su suciedad y su miseria, parecen tener conciencia de la pureza de su raza, virgen de toda mezcla; pues los gitanos sólo se casan entre sí, y los hijos que procediesen de las uniones pasajeras serían arrojados sin piedad de la tribu (...) Lo salvaje de la actitud, lo extraño del atavío y el color extraordinario del grupo, habrían proporcionado asunto muy a propósito para un cuadro de Callot o de Salvador Rosa (Gautier, 1920, 87-88).*

tana era cosa común en lugares públicos y contratados en las casas principales<sup>8</sup>. A mediados del XVIII, una de las primeras fuentes de los bailes de gitanos (sobre todo, gitanas) más cercanas cronológicamente a lo flamenco, nos presenta a algunas de estas mujeres no sólo como intérpretes sino también como autoras de danzas:

*para la danza son las gitanas muy dispuestas... Una nieta de Balthasar Montes, el gitano más viejo de Triana, va obsequiada a las casas principales de Sevilla a representar sus bailes y la acompañan con guitarra y tamboril dos hombres y otro le canta cuando baila... Es tal la fama de las nietas de Balthasar Montes que el año pasado de '46 fue invitada a bailar en una fiesta que dio el Regente de la Real Audiencia (...) recibiendo obsequios de los presentes (...) Otra gitana llamada Dominga Orellana y autora de danzas y con ellas va a los pueblos en las fiestas (Alba y Diéguez, 1995 /1750c/s/p).*

Ya en este siglo está documentada la figura del “capitán” que describiera Davillier a mediados de la centuria siguiente como una especie de jefe de grupo en las zambras granadinas.<sup>9</sup> Contemporáneamente, las gitanas ejecutaban sus danzas singulares en salones y teatros sevillanos, con una gran dosis de legitimación racial y bien diferenciadas de las finas y populares bailarinas aboleradas, tal como ha recopilado Ortiz Nuevo en multitud de referencias hemerográficas<sup>10</sup>.

8 *Pusiéronse a bailar a la sombra en la calle de Toledo, y de los que las venían siguiendo se hizo luego un gran corro; y, en tanto que bailaban, la vieja pedía limosna a los circunstantes, y llovían en ella ochavos y cuartos como piedras a tablado; que también la hermosura tiene fuerza de despertar la caridad dormida (...) Más de docientas personas estaban mirando el baile y escuchando el canto de las gitanas, y en la fuga dél acertó a pasar por allí uno de los tinientes de la villa, y, viendo tanta gente junta, preguntó qué era; y fuele respondido que estaban escuchando a la gitanilla hermosa, que cantaba. Llegóse el tiniente, que era curioso, y escuchó un rato, y, por no ir contra su gravedad, no escuchó el romance hasta la fin; y, habiéndole parecido por todo extremo bien la gitanilla, mandó a un paje suyo dijese a la gitana vieja que al anochecer fuese a su casa con las gitanillas, que quería que las oyese doña Clara, su mujer. Hizolo así el paje, y la vieja dijo que sí iría (...) Ya tenía aviso la señora doña Clara, mujer del señor teniente, cómo habían de ir a su casa las gitanillas, y estábanlas esperando como el agua de mayo ella y sus doncellas y dueñas, con las de otra señora vecina suya, que todas se juntaron para ver a Preciosa.*  
<http://cervantes.tamu.edu/english/ctxt/ccd/disk5/GITANILL.html> [acceso 2-6-2014]

9 *Après la bonne venture vient la danse, dans laquelle elles brillent d'une manière toute particulière; il n'est pas un étranger qui veuille quitter Grenade sans avoir vu danser les gitanas. Ordinairement elles se rendent à l'hôtel sous la conduite d'un capitán gitano qui se charge d'organiser le ballet, armar el baile, et qui les accompagne avec sa guitare. Mais ces danses, organisées à l'avance et accommodées suivant le goût des étrangers, n'ont plus leur sauvagerie originale ni la saveur particulière de l'imprévu (Davillier, 1874, 212).*

10 Una gran cantidad de noticias recogen la presencia en estos salones de diversas actividades lúdicas que incluían danzas participativas o de exhibición. Para el año 1862, por ejemplo, se publicitan en el salón de Oriente, situado en la calle Trajano, *dos bailes de sociedad, coreados por la sociedad filarmónica llamada La Sevillana. El último día de estos, el sábado por la noche, habrá bailes nacionales de palillos a los que asistirán muchas gitanas y no pocos ingleses, lo cual hará que el espectáculo tenga toda la animación conveniente (El Porvenir, 25-12-1862, citado en Ortiz Nuevo, 1990, 321).*

## DIVISIÓN DEL TRABAJO, ESCENARIOS Y AMBIENTES. LOS CAFÉS CANTANTES

Durante los siglos XVIII y XIX, la idea de “raza” se complementó con la mirada de género para producir clasificaciones coherentes sobre las estéticas de las bailarinas, todavía por reinterpretar en el surgimiento de lo que hoy llamamos “flamenco”. Una generación de artistas y empresarios lo hace nacer en los cafés cantantes.

Escenarios de una hoy glorificada “Edad de Oro”, cafés cantantes hubo de toda laya, como teatros, salones y academias que vivieron también estas escenas. El flamenco no siempre fue en ellos atracción única, sino que coexistió con los bailes boleros, de variedades y atracciones, murgas o peleas de gallos. Asimismo, muchos de los artistas flamencos lo eran también de géneros folclóricos. Cualesquiera que fuese su categoría, es en estos cafés cantantes donde a partir de las décadas de 1840-50 se asienta el género flamenco, se consagran la individualización escénica y la especialización profesional, tiene lugar el nacimiento de los cuadros y emergen las primeras figuras reconocidas, entre las que se generó una competitividad escénica sin precedentes: la más alta jerarquía de toda una pléyade de segunda o tercera fila que completaría sus numerosos elencos.

En los cafés se fraguan las tipologías de estilos y normas de ejecución que hoy tenemos por esenciales de la forma flamenca, se reparten los subgéneros de cante, toque, baile y jaleos y palmas entre especialistas inintercambiables, se afianzan la frontalidad escénica y la definitiva separación artistas-público que ya se conocía en el teatro, y se acrisolan protocolos y repertorios. En un periodo en el que surgen las primeras sistematizaciones coreográficas del flamenco, la preferencia masculina o femenina por unos determinados palos se verificó respectivamente en las farrucas –creadas a principios de siglo– y los tangos, alegrías y garrotines, además de los repertorios boleros.

Aunque editado en 1935, el libro de Fernando el de Triana *Arte y artistas flamencos* recoge muchos de los nombres de finales del XIX que pueden así ser conocidos en sus biografías y reconocidos por retratos de la época. Otros muchos quedan dispersos en la hemerografía, que viene siendo investigada con gran éxito. De las fuentes se extrae que las primeras figuras femeninas de los cafés fueron principalmente bailaoras, prácticamente tres veces más que cantaoras, y casi ninguna tocaora. Desaparecieron poco a poco de los escenarios las bandurrias y los panderos, y el instrumento flamenco por antonomasia –la guitarra– quedó reservado profesionalmente a las manos masculinas. Los flamencos se dedicaron sobre todo al cante (había también tres veces más cantaores que bailaoras) o fueron guitarristas<sup>11</sup>. Se estableció así

11 Datos extraídos de nuestro trabajo en torno al texto de Fernando el de Triana (1935) y publicados en Cruces et al., 2005, 315-317. En Andalucía, a comienzos del XIX la relación era también favorable a las mujeres en el bolero teatral: 25 mujeres por 11 hombres (Navarro, 2002, 139).

una división sexual del trabajo que también lo era técnica y jerárquica, donde las flamencas vieron dirigidas su profesión a la parcela de menor reconocimiento, prestigio y retribución: el baile.

El baile flamenco representaba para las mujeres un estigma añadido al hecho de ser artistas, flamencas y –muchas de ellas– gitanas. Un componente sociológico vinculaba los cafés cantantes con el carácter disoluto, la procacidad y la “mala vida” de sus ambientes, y en los de más baja estofa, el juego y la prostitución (los “cafés de camareras”) eran cosa común. Si bien algunos relatos de la época adolecen de una fascinación por el exotismo de las danzas del café, otros muchos desvelan las duras condiciones en que se desenvolvían aquellas mujeres, en ciudades y pueblos donde fluía la afición a los escenarios como Sevilla, o bien en zonas que habían vivido un inesperado y rápido desarrollo económico, al que los cafés respondían como la única alternativa de ocio para un proletariado consumidor de nocturnidades y riesgos.

Así sucedió en los enclaves de desarrollo minero de las provincias de Jaén, Almería o Murcia, donde se hallan crónicas hemerográficas y narraciones realistas demolidoras acerca la condición visible y consumible de estas mujeres y la miseria de los locales en los que, como bailaoras, movían sus cuerpos. El desprestigio del flamenco era notorio no sólo como arte, sino también como profesión. Los sucesos que acaecían en estos cafés provocaban a menudo su cierre y siempre la denuncia:

Contra el cante flamenco. *En virtud de expediente gubernativo, el Alcalde de La Unión ha ordenado el cierre definitivo y permanente de los cafés de cante flamenco y camareras* (Heraldo de Murcia, 29-10-1900, citado en Gelardo, 2014, 24).

*Repartidas por las mesas y colocadas entre los amantes del “cante j’hondo”, unas cuantas muchachas anémicas, teñidas de bermellón, y que, al lucir la dentadura, hacen recordar los productos de las minas de Almadén (...). Primero, una moza enjuta y huesosa, de febles pantorrillas en las que se arrugan las medias por exceso de holgura, echa los pies por alto y da vueltas como un peón, mientras jadea angustiosamente, y luce unas trágicas concavidades torácicas que rememoran el tramado de los postes de hormigón. ¡De fijo que fregar los suelos la costaría menos trabajo! Después, una contrafigura de la anterior, adiposa matusalénica, con recia voz burellana, arrastra unos cuplés simples y sin sal. Luego, baile otra vez por una pareja híbrida. Más tarde, canciones de pimienta en grano. Y por último, el acontecimiento, la esencia del casticismo, la razón de ser de Andalucía, el timbre glorioso, orgullo de la raza: ¡el canto flamenco!* (El Orzán. Diario Independiente. 9-12-1919, citado en Díaz Olaya, 2011, 205).

La lectura de la presencia escénica femenina, de su hipervisibilidad a través de un arte que exponía a las

bailaoras de forma individual, única, frente a un público mayoritariamente formado por hombres, comportaba automáticamente una conclusión moral. La sordidez que se detalla en los relatos permite entender la escasa aceptación de estos tablaos por la “gente decente”, y la censura de unas mujeres que exponían su carne al consumo masculino, a un *Público abigarrado de obreros, señoritos juerguistas, flamencos, busconas de mantón, grullas o paletos, y transeúntes de toda la Península y de todo el planeta*<sup>12</sup>. Una descripción realista, dura pero elocuente, del célebre Café del Burrero a finales del siglo XIX, la proporciona Robert B. Cunninghame Graham en el cuadernillo *Aurora la Cujíñi. A Realistic Sketch in Seville*:

*So on this evening the ‘Burero’ was packed with men. From the narrow doors, where old women sat selling flowers and obscenely-painted match-boxes, through the narrow passage, specially contrived as a death-trap in a case of fire, the people strove to push inside. An enormous music-hall, without a looking-glass, without a bar, without a velvet-cushioned seat, half lit by miserable oil-lamps, and bare enough of scenery to please a ‘symboliste’. In the middle, rows of cane chairs opposite little bare wooden tables, at which sat drinking the flower of the rascality of Spain. In the gallery more cane chairs and wooden tables, three or four boxes in which, on this occasion, sat some foreign ladies come to see life, and over all the smoke of cigarettes filling the temple as with the fumes of incense. The audience almost mediaeval as to type – chulos and Chalanés, that is loafers and horse-dealers, men with their hair drawn forward on the forehead, plastered to the head, close-shaved, dressed in the tightest of tight trousers, short jackets, stiff round felt hats, frilled shirts, and necktie like a shoe-string. Others, again, in tattered cloaks, and mixed with them some shepherds and herdsmen, and the not too anthropomorphic-looking scum which swarms in Seville and in every Southern Spanish town.*

*Upon the stage eight or ten women, dressed in gay print dresses, Manilla (sic) shawls, boots with cloth tops, and highest of high heels, their hair dressed each one after her own idea, but generally high, sometimes hanging forward to hide the ears, and again in curls to almost cover up the eyes; flowers stuck about it, their faces painted in the Spanish fashion, without concealment of the paint, a comb surmounting all, sat chatting, smoking, pinching one another, and exchanging jokes with their acquaintances in the front* (Cunninghame 1898, 16-17).

12 José Bruno, “Café de Novedades”, *La Esfera*, 25-3-1922, <http://flamenco-depapel.blogspot.com.es/2009/06/derribo-del-cafe-teatro-salon-novedades.html> [acceso 1-12-2014]. El autor añade, recordando el café que pronto sería derribado, cómo *Una vaharada fétida de humo de cigarros, de alcohol, de sudores, aturde los sentidos. Con la nostalgia del tiempo que se iba, hace memoria de las bromas soeces de los zánganos de primera fila a las boleras que aturdían con sus giros locos, y de los murguistas cínicos y grotescos, que entonaban canciones canallescas para regocijo de la plebe. Continúa: Luego, a la madrugada, salía un público mareado de vino y de lascivia; las artistas llevaban hacia la Alameda sus trajes de faralae y de luces, disimulados bajo un mantoncillo modesto, y los coloretos y las ojeras en las caras pálidas.*

### SILENCIO, SONIDO, CARNE Y HUESO. PRÁCTICAS Y HEXIS CORPORALES EN EL BAILE FLAMENCO TRADICIONAL

Diferencias de salario, de consideración escénica y de repertorio se vieron acompañadas en los cafés cantantes de lo que, a nuestros intereses, resulta primordial: la forja de unas hexis corporales femenina y masculina arraigadas esencialmente en Sevilla (el embrión de la actual “Escuela Sevillana”) y prontamente difundidas en los cafés de toda España, gracias al trasiego de artistas entre las plazas más relevantes del país.

Cuando el baile se codifica, las soluciones estéticas para el paso a “lo flamenco” fueron proporcionadas por la impronta gitana y el dimorfismo sexual; los dualismos gitano/no gitano y hombre/mujer interseccionaron para delimitar las múltiples opciones somáticas que admitirá el nuevo género. Contribuyeron a ello las muchas academias de baile repartidas en las ciudades principales, donde se sistematizó el baile flamenco “de hombre” y “de mujer” de la mano de los maestros del género y de las individualidades artísticas.

En los cafés donde multitud de gitanas bailaoras ocuparon plaza, su herencia y estilística formales se vieron de alguna forma depuradas para dar lugar a una modalidad de baile que no respondía desde luego a las expectativas aéreas y volátiles del ballet romántico, pero que asumía algún perfeccionamiento y estilización técnica. Lecturas *etnizadas* sobre el cuerpo de los flamencos y, sobre todo, las flamencas, se *generizaron*. Las bailaoras gitanas harán valer la atractiva “estirpe racial”, pero no renunciarán a los valores esenciales del braceo, la gravedad, la majestuosidad, a la vez que quedaban calificadas mediante valores primitivistas como la suciedad, la soberbia o la voluptuosidad. Una de las bailaoras cénit de este periodo, la jerezana Juana “la Macarrona”, es descrita en 1914 por Pabillos de Valladolid como una síntesis de todos los epitomes anteriores:

*¡Esta es Juana la Macarrona! He aquí la mujer más representativa del baile flamenco (...) Álzase de su silla con la majestuosa dignidad de una reina de Saba. Soberbiamente, magníficamente, sube los brazos sobre la cabeza como si fuese a bendecir el mundo. Los hace serpentear trenzando las manos, que doblan las sombras sobre las sombras de sus ojos (...) Lentamente, con una cadencia religiosa, desciende los brazos hasta doblarse a la altura del vientre, que avanza en una lujuriente voluptuosidad. Grave, litúrgica, entreaire la boca sin brillo, y muestra sus dientes, rojizos como los de un lobo, tintos de sangre. Y rojo es el pañolillo anudado sobre la nuca. En otro ritmo insospechable balancea una pierna y roza el tablado con la punta del pie (...) Y luego enarca entrambos y son como las asas del ánfora de su cuerpo (...) Es como un pavo real, blanco, magnífico y soberbio. Sobre su cara de marfil ahumado, la blancura agresiva y sucia de sus ojos, y sobre su pelo negro y mate, se desmaya un clavel (...) La Macarrona se transfigura. Su cara negra, áspera, de piel sucia, cruzada de sombras fugitivas, entre las que relampaguean los*

*ojos y los dientes, se ilumina en la armonización de la línea del cuerpo, que arroja la fealdad de la cara. Sin duda que el espíritu de esta mujer en otra carne bailó en el palacio de un faraón. Y en la corte de Boabdil (“El conservatorio del flamenquismo”). Por estos mundos. Madrid, 1-11-1914, citado por Pineda Novo, 1996).*

La categoría “género” –o, para utilizar el modelo teórico-metodológico acuñado por Gayle Rubin, “los sistemas sexo-género” (1974)– nos ayuda a explicar cómo el sexo es construido interculturalmente y en distintos contextos y momentos históricos, dando lugar a modelos normativos de representaciones y roles sociales. Es un concepto muy asentado en las Ciencias Sociales después de 40 años. Definido por su carácter contextual y contingente que supera el estrictamente biológico e irreductible del “sexo”, instalado en el plano de la biología y genéticamente marcado, el género detenta una capacidad analítica especialmente potente para estudiar la expresión quizá más icónica y sin duda más visual del flamenco.

La construcción histórica y cultural de los sexos en la Andalucía del siglo XIX, fuertemente segmentada y jerarquizante, se plasmó en unas estructuras y unas disposiciones corporales que diferenciaron lo que, desde entonces, es reconocido como “baile de hombre” y “baile de mujer”. Dos principios sustentaron sus hexis: el de la naturaleza y el de la complementariedad. Un reduccionismo biologicista convirtió ambas pautas en un “deber ser”, en una necesidad incuestionable que satisfacía el equilibrio a través de los opuestos y se interpretaba desde el orden óptimo de la naturaleza.

En el baile se plasmaron especialmente estas diferencias que estaban implícitas en la escena teatral. Ya en la primera década del siglo XIX, Alexandre Laborde acertó a describir la velocidad, la rapidez, la precisión y la gracia en los brazos y la compostura de la figura como rasgos nitidamente femeninos de las boleras<sup>13</sup>. En el momento en que aparece el flamenco, las divergencias adquieren nuevas formas. El sustrato que subyace en el flamenco originario es el de una concepción romántica que contempla a la mujer como encarnación de la naturaleza. Su principal instrumento comunicativo sería entonces el cuerpo, transmisor de vida y cultura en el

<sup>13</sup> En el bolero los dos bailarines ejecutan los mismos movimientos, pero los de la mujer parecen más vivos, más animados, más expresivos. Los pies no están ni un momento en reposo; sus movimientos precipitados, aunque continuamente variados, exigen sobre todo una precisión única. La bailarina ejecuta con mucha variedad y ligereza una multiplicada variedad de pasos; sus brazos, sostenidos desigualmente por la mitad del cuerpo, tanto medio estirados, ya un poco flexionados y bajados alternativamente, toman situaciones variadas, que no se conocen en otra parte, pero que están llenas de gracia y de distracción; la cabeza tanto a la derecha como a la izquierda, ya inclinada desigualmente y con negligencia, acompaña a los movimientos de los brazos; las inflexiones del cuerpo igualmente variadas, se suceden con rapidez. Esta variedad de movimientos, de acciones, de situaciones, forman un conjunto que no se puede describir, pero que lleva en el alma la impresión más viva, y que hace seductora a la mujer menos bella (Laborde, 1809, traducido y recogido en Plaza, 1999, 146-147).

seno de la familia o del grupo inmediato, y por tanto de la vida privada, popular, comunitaria. El cuerpo femenino ocupa el espacio de la reproducción y la transmisión primarias.

Desde esta concepción idealista, la esencia de las mujeres –sometidas a sus cuerpos, que se convierten así en limitadores de sus acciones– sería básicamente emocional y subjetiva. Es la mujer débil, tutorizable y por tanto subordinable a la fortaleza y reflexividad masculinas, aunque capaz de seducirlas; la mujer mutable que Verdi populariza en su *Rigoletto*: *La donna è mobile/qual piuma al vento/muta d'accento/. E di pensiero*<sup>14</sup>. Por el contrario, y ayudados por su vocación pública, la intelectualización, la cultura y el verbo convierten a los hombres en sujetos de la creación y agentes principales de la profesionalización –y no de la mera transmisión– del arte flamenco.

Los valores sexuados impregnan los cuerpos objetivos, las técnicas y estilos del baile flamenco nacido en los cafés cantantes. En otros estudios (Cruces, 2003) hemos tratado de esquematizar lo esencial del canon tradicional en unos esquemas (Anexo 1) que apuntan hexis descriptivas relacionadas con la figura, el uso de piernas y pies, la movilidad de brazos y manos y las opciones indumentarias. Una síntesis analítica que obvia, en aras de la operatividad, las variaciones creativas o colectivas de las singularidades y grupos concretos. Así por ejemplo, y aunque no es el momento de extendernos sobre la cuestión, el baile gitano siempre ha mantenido un plano de resistencia (¿tal vez realmente hegemónico?) incorporando sólo de forma limitada y parcial la sexuación formal a la que nos referiremos.

En el canon originario del baile, una ortodoxia interpretativa apenas contestada durante décadas aquilató la mayor verticalidad y el esquema línea-ángulo de la expresión masculina, la fuerza y la precisión expansivas, el trabajo de pies, la estabilidad en las vueltas o la austeridad en el vestir. Un mayor trabajo de elasticidad y fortalecimiento de la musculación se hace aquí preciso. En contraposición, la carne y la curva funcionaron en la norma clásica como *leitmotiv* de la bailaora decorada, sinuosa y blanda que se insinúa sin demandar de la fuerza para conseguir impregnar de atractivo el baile<sup>15</sup>. Ese en-

canto troca en coqueteo e incluso picantería en el gesto, el movimiento de hombros o de caderas que, aun ocultas bajo la falda, describen una dinámica circular y de vaivén en torno al foco reproductivo femenino. Las bailaoras despliegan movimientos sueltos, que adoptan una funcionalidad decorativa antes que estructural, como también sucede a las manos, cuyos arabescos y pinzas contrastan con la austeridad o el acento sonoro (palmas, golpes, pitos...) de las manos de hombre.

La regla de oposición o contralateralidad se aplica a la dinámica espacial de bailaoras y bailaoras, pero con una direccionalidad distinta “de cintura para arriba” (baile femenino) y “de cintura para abajo” (masculino). La marca del braceo, el busto, el gesto, la colocación de la cabeza, el floreo de las manos y la curva del torso son hexis primordialmente femeninas. La delimitación cerrada del “baile de mujer” establece un eje de rotación corporal propio, donde se vierte la energía desde la cintura hacia los hombros, brazos y manos mientras el peso se dirige hacia la tierra, hacia posiciones introvertidas marcadas por la gravedad, a través de la flexión de las piernas.

El flujo masculino, sin embargo, busca el impulso y la estabilidad desde la cintura hacia los pies, manteniendo con mayor frecuencia la rigidez en la exposición. La fuerza ejercida por las piernas, el motor dinámico de la cinética del “baile de hombre”, y la estructuración del cuerpo se sitúan en torno un eje de rotación vertical y con una silueta apendicularmente achaflanada, cuyas variaciones lineales y espaciales se dan a través de los quiebros, evitando así el redondeo de la figura.

La codificación del baile en el café, un espacio por lo demás reducido, delimitó las posibilidades de su exhibición escénica. El clásico “baile de mujer” se circunscribe cinéticamente hacia movimientos cerrados y advertidos que dejar entrever antes que evidenciar. El ejemplo más claro son los ejercicios de suave marcaje con los pies, frente al vértigo masculino de la percusión, cuyos tradicionales zapateados son la máxima expresión del trabajo de resistencia corporal. Los golpes, látigos, etc., exigen a la vez coordinación en los cambios de peso, calidad y combinación de apoyos (planta, punta, puntera, tacón...).

Los movimientos cortos, la ocupación progresiva del espacio escénico a partir de pequeños avances, son otras características del “baile de mujer”, cuyos pasos quedan delimitados en el entorno próximo al cuerpo, frente a la tendencia masculina a la amplitud. Las vueltas de pecho y quebradas, los *cambrés* –que trabajan el torso, la espalda y los brazos–, y los giros graduales, manifiestan esta búsqueda evolutiva, más que expansiva, del baile femenino. El “baile de hombre” privilegia en cambio las vueltas vertiginosas de tornillo o tacón, los giros bidireccionales o discontinuos, rápidos, repentinos y hasta bruscos, las acrobacias y saltos.

Finalmente, una serie de filtros corporales establecidos para el “baile de mujer” tuvieron como objeto minimizar los riesgos derivados de la publicidad de sus

14 Precisamente, la ópera italiana fue una de las modas escénicas que, junto al afrancesamiento de las costumbres sociales, precipitó el nacimiento del flamenco como una reacción nacional. Celsa Alonso ha estudiado ampliamente cómo los géneros musicales populares sirvieron en España a una empresa de construcción nacional durante el siglo XIX, en la que andalucismo, exotismo e hispanismo trenzaron un imaginario musical que se mantiene vivo desde entonces (Alonso y otros, 2010). Una reciente publicación de Samuel Llano (2013) ahonda en la negociación sobre “lo español” en Francia para la música en las primeras dos décadas del siglo XX. Para un desarrollo de la hipótesis en el caso del flamenco, consultar Mitchell, 1994, Washabaugh, 1996 y Steingress, 1998, además de los citados Del Campo y Cáceres, 2013.

15 Para Bourdieu, *la oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de mantenerse, de llevar el cuerpo, de comportarse, bajo la forma de oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado), entre la firmeza, la rectitud, la franqueza (que mira a la cara y hace frente y que lanza su mirada a sus golpes directamente al objetivo) y, del otro lado, la contención, la reserva, la flexibilidad* (1991, 119).



cuerpos. Determinadas pautas, como la limitación de la falda a la rodilla o la cobertura de la piel con medias de rejilla, y la indumentaria tradicional de amplias faldas sobre las caderas y las piernas, enagua, mantón sobre el busto, manga codera y volantes sobrepuestos, han de ser entendidas como mediaciones físicas contra el impacto visual de la carne y la anatomía inmediatas. El tipo indumentario de las boleras, más ceñido al cuerpo<sup>16</sup>, desapareció con la estética agitanada del flamenco. Cuando la escritora ucraniana Marie Bashkirtseff describe en su diario la visita a un café para *hear and see some gypsy songs and dances*, concluye acerca de las bailaoras gitanas: *These women are in dressing-gowns with kerchiefs on their shoulders and flowers in their hair, and these muslin or even cotton gowns hide the movements of the hips, which are always so characteristic* (1890, 492).

La profusión de colores, cintas, lazos, tiras bordadas, volantes, estampados, la vistosidad del arreglo de las bailaoras, el complejo maquillaje y los adornos peinados, la complejización de un traje básico de gitana a través de una ceremonialización burguesa (la “bata de cola”), se mueven entre la condición naturalista del baile y la lucha contra la “apariencia sincera” que otorgaba mayor moralidad a las artistas (Leguen, 2013, 214). Lo contrario sucedió al hombre, cuyo traje facilita la movilidad por su simplicidad, permite una mayor evidencia corporal y una expresividad directa, y se movió en la dirección opuesta a la vistosidad y efecto ornamental buscados en el icono de la bailaora, que se consagra así como objeto de deseo. El ajuste al cuerpo de la calzona o la chaquetilla, la limitación de colores y patrones, la ausencia de aderezos, son parte de lo que se ha denominado la “gran renunciación masculina” en el siglo XIX frente al recargado y llamativo traje de majo preflamenco, en aras de una mayor funcionalidad en un mundo industrial y capitalista. Como señala Rosa Martínez, el cambio se produce

*cuando el hombre gana en verdadero poder lo que pierde en apariencia, mientras que la mujer ve aumentar su dependencia y se convierte en objeto mítico, siendo reducida a un papel secundario en la economía y en la sociedad al tiempo que resalta y valoriza la apariencia física mediante la ornamentación, considerada por los especialistas como una de las principales motivaciones del traje, ya convertida en característica exclusivamente femenina (...) la mujer se convierte en ídolo (eidolon=imagen), la imagen transmitida sugiere indirectamente o, en términos semiológicos, simboliza (...) un estereotipo de mujer y una promesa latente de accesibilidad sexual (...)*

16 Efectivamente, en 1820 Cairón afirmaba de las boleras: *hasta el propio vestido (que debe ser ajustado y ceñido al cuerpo) contribuye a descubrir la forma de las piernas, el aire del cuerpo, el torneo de los brazos, y en fin hasta las facciones del semblante se descubren con más facilidad que en otro cualquier baile, pues no todos tienen aquellos bienparados graciosos, en donde quedándose inmóviles el cuerpo descubre con tranquilidad y descanso hasta las más pequeñas gesticulaciones del rostro* (103).

*El ámbito de significados va mucho más allá: la imagen de mujer flamenca simboliza al mismo tiempo a toda una comunidad geográfica sumamente extensa y variopinta, de la cual se resalta como rasgo homogéneo el carácter indudablemente amable de sus fiestas y de sus gentes, al mismo tiempo que se enmascaran otros aspectos más desagradables de la realidad cotidiana, entre ellos la desigualdad social y el conflicto en las relaciones entre los géneros* (Martínez Moreno, 2003, 134-5, 136 y 138).

#### A MODO DE SÍNTESIS

Cuando nace a mediados del siglo XIX, el flamenco establece sus paradigmas estéticos en base a tres categorías interrelacionadas: género, etnicidad y clase social. Interpretado como uno de los signos de identidad de la tierra, los bailes de mujeres, gitanos y clases populares fueron a la vez ensalzados por su sensualidad, exotismo y libertad, y reprobados por la inconveniencia –incluso la obscenidad– con la que se caracterizaban los usos corporales de estos grupos subalternos.

Para el periodo originario del flamenco, la plasticidad de las bailaoras flamencas se movió con cierta ambivalencia entre lo formal y lo funcional. Por una parte, la figura, el movimiento, los signos corporales, pasaron a desprenderse en parte –sólo en parte– del componente naturalista para adaptarse a las demandas de un arte protocolizado, sistematizado y pulido formalmente en los escenarios. Por otra, la imagen de las bailaoras distó mucho de una aceptación social que, de otro lado, no era cosa común entre las artistas de la época. Durante décadas, el flamenco fue ignorado e incluso despreciado, como también sus intérpretes.

Nuestro texto se ha centrado en el dimorfismo sexual implícito en las hexis corporales de bailaoras y bailaeros, donde se plasman una serie de valores generizados, roles y papeles sociales que se atribuyen a hombres y mujeres de la época en que el flamenco emerge. El estudio del cuerpo en su dimensión cultural ha centrado nuestra mirada a lo largo de la exposición. Por una parte, en las influencias inmediatas de bailes populares, boleros teatrales y gitanos, para los que las mujeres fueron foco escópico fundamental. Por otra, y una vez el flamenco se aquilató como arte escénico, el trabajo de piernas y pies, el uso de los ejes de rotación, brazos y manos, la composición de la figura, la cinética de la expresión corporal o la indumentaria y el adorno nos ayudan a desvelar el “cuerpo social” que subyace a las manifestaciones materiales del “cuerpo físico”.

#### 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, Ayuntamiento /1740c/
- Alonso, Celsa et al. (2010) *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Bashkirtseff, Maria (1890) *The Journal of Marie Bashkirtseff - Translated, with an introduction*. London: Cassel & Company, Ltd.: Rand, McNally, Publishers.

- Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1991) *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. London-New York: Routledge.
- Cairón, Antonio (1820) *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Calvo Serraller, Francisco (1995) *La imagen romántica de España*. Madrid: Alianza Forma.
- Cruces Roldán, Cristina, Assumpta Sabuco i Cantó y Eusebia López Martínez (2005) "Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas", en Palenzuela Chamorro, Pablo y Juan Carlos Gimeno Martín (coords.) *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, Actas del X Congreso de Antropología, FAABE- Fundación El Monte-ASANA, Sevilla, pp. 303-335.
- Cruces Roldán, Cristina (2003) *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- (2015) "Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905", en Cenizo Jiménez, José y Emilio J. Gallardo Saborido (coords.): *Presumes que eres la ciencia: Estudios sobre arte flamenco*, Sevilla: Centro de Documentación Musical de Andalucía/ Libros con Duende, pp. 15-45.
- (e/p) "Bailarinas fascinantes. Géneros y estereotipos de «lo español» en el cine primitivo". *Bulletin of Spanish Studies*.
- Csordas, Thomas J. (ed.) (1994) *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self* Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Cunninghame Graham, Robert B. (1898) "Aurora la Cujini. A Realistic Sketch in Seville", [http://archive.org/stream/auroralacujinire00cunn/auroralacujinire00cunn\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/auroralacujinire00cunn/auroralacujinire00cunn_djvu.txt) [acceso 12-1-2015].
- Davillier, Charles (1874) *L'Espagne, par le baron Ch. Davillier illustrée de 309 gravures desinnées sur bois par Gustave Doré*. Paris: Librairie Hachette et C.
- Del Campo Tejedor, Alberto y Rafael Cáceres Feria (2013) *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara.
- De la Torre Molina, María José (2003) "La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm Von Humboldt" (1799-1800)", *I Coloquio Internacional "Los Extranjeros en la España Moderna"*, Málaga: Univ. de Málaga, Tomo II, pp. 751 - 760.
- Díaz Olaya, Ana María (2011). "El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares (1868-1900)", Martínez del Fresno, Beatriz (ed.) *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 199-219.
- Douglas, Mary (1970) *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, New York: Pantheon.
- Esteban, Mari Luz (2004) *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Foucault, Michel (1978) *History of Sexuality, Vol. I: An Introduction*. New York: Panthen Books.
- Gautier, Teófilo (1920) *Viaje a España 1840*, Madrid: Espasa Calpe.
- Gelardo Navarro, José (2014). *¡Viva la Ópera Flamenca!* Murcia: Editum (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia).
- Goffman, Erving (1971) *Ritual de la Interacción*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Lavaur, Luis (1976) *Teoría romántica del canto flamenco*. Madrid: Editora Nacional.
- Laqueur, Thomas (1990) *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Le Breton, David (2004). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leguen, Brigitte (2013) "Belleza y Sabiduría en «Consuelo»", Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.). *Belleza, Dona i Literatura*. Barcelona: Centre Dona i Literatura. Univ. de Barcelona, pp. 213-217.
- Llano, Samuel (2013) *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Lundgren, Egron (1969) "Album de la Alhambra: Anotaciones de un pintor, por Egron Lundgren", traducción del sueco por Brita Nordencreutz, *Cuadernos de la Alhambra*, Vol. 5, pp. 95-124 <http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/14226> [acceso 12-01-2015]. Pasajes del libro original del autor *En Malares Antechningar: Utdrag ur Dagböcker och Bref*.
- Martínez Barreiro, Ana (2004) "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas", *Papers* 73, p. 127-152.
- Martínez Moreno, Rosa María (2003). *La indumentaria flamenca: vestimenta, imagen e identidad en Andalucía*, Tesis Doctoral, Departamento de Antropología, Sevilla: Univ. de Sevilla.
- Mitchell, Timothy (1994) *Flamenco Deep Song*. Yale: Yale Univ. Press.
- Navarro García, José Luis (2002) *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Consejería de Cultura-Portada Editorial.
- Oakley, Ann (1972) *Sex, Gender and Society*. London: Temple Smith.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1990) *Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Pineda Novo, Daniel (1996) *Juana, "la Macarrona" y el baile en los cafés cantantes*. Cornellà de Llobregat: Aquí + Más Multimedia.
- Plaza Orellana, Rocío (1999) *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Flamenco.
- Rosaldo, Michelle Z. (1974) "Woman, Culture and Society: a Theoretical overview", Rosaldo & Lamphere (eds.) *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, pp. 17-43.
- Rubin, Gayle (1974) "The Traffic in Women: Notes on the «Political Economy» of Sex", in Reyter, Rayna R. (comp.) *Toward an Anthropology of Women*. New York-London: Monthly Review Press, pp. 157-210.
- Solé, José M. (2007) *La tierra del breve pie. Los viajeros contemplan a la mujer española*. Madrid: Veintisisieteletas.
- Steingress, Gerhard (1993) *Sociología del canto flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.
- Synnott, Anthony (1993) *The body social: symbolism, self and society*, Londres: Routledge.
- Triana, Fernando el de (1978) *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Editorial Demófilo /1935/.
- Turner, Victor (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.
- Von Humboldt, Wilhelm (1998) *Diario de viaje a España, 1799-1800*. Edición y traducción de Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra.
- Washabaugh, William (1996) *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford-Washington: Berg.
- Weeks, Jeffrey (1983) *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa.

## ANEXO 1. TABLAS COMPARADAS "BAILE DE HOMBRE" VS. "BAILE DE MUJER" (FUENTE: CRUCES, 2003)

BAILE "DE MUJER"	BAILE "DE HOMBRE"
Sinuosidad	Linealidad
Curvatura	Verticalidad
Blandura	Fuerza
Insinuación	Precisión
Decoración	Sobriedad
Mutabilidad	Estabilidad
Carne	Hueso

FIGURA FEMENINA	FIGURA MASCULINA
- Curva-ondulación: meter cintura, redondear nalga, enarcar el pecho	- Rigidez, estiramiento, hieratismo
- Mayor intimidad: movimientos cerrados	- Desplazamientos más amplios
- Baile comedido - Juegos de movilidad de pequeño nivel, advertidos más que evidentes (manos, hombros, caderas...) - Preferencia por las vueltas de pecho o la vuelta quebrada. Cambrés	- 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

PIERNAS-PIES EN LA MUJER	PIERNAS-PIES EN EL HOMBRE
- Paseos-punteos y zapateados no complejos - Marcar con suavidad	- Combinaciones punta-tacón-puntera, tacón-tacón, puntera-puntera - Sonoridad. Movimientos acelerados. Vértigo percetivo
- Uso de las piernas y pies para pequeños saltos, levantar faldas	- Uso de pies para desafíos, desplantes y paradas
- Zapateados ocasionales	- Contratiempos complejos
- Advertencia, sensualidad	- Virtuosismo, cerebralidad
- Menor duración del zapateado e insistencia en el braceo	- Disposición de brazos en cintura o chaqueta
- Zapateado como "detalles" dentro de otros bailes	- El zapateado es un número propio

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, brazos arqueados	- Más linealidad de los brazos. - Geometría. 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 en arabesco. Dedos abiertos y en pinza - Gran movilidad y amplitud en muñeca y dedos	- Manos abiertas, palma, cerradas, juegos rotatorios de dos dedos - Evitación del juego de muñeca y dedos

VESTIDOS-ADORNOS FEMENINOS	INDUMENTARIA MASCULINA
Vistosidad: - Color - Maquillaje, peinado - Adornos corporales (pendientes, peinetas...) - Accesorios para bailar: abanico, mantón, palillos castañuelas.	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 y flecos	Traje-desnudo: - Figura lineal - Pantalón pegado al cuerpo - Chaqueta corta
Intermediaciones expresivas - Traje decorativo / ceremonial	Expresividad directa - Solemnidad de la indumentaria