

# Aproximación reflexiva a la estética y formación del baile flamenco

por Bárbara de las Heras Monastero

## Introducción

El baile flamenco, de entre todas las disciplinas de la danza, es considerada como una de las más expresivas. Contiene un componente racial que la define como un lenguaje dancístico de enorme potencial emotivo y comunicativo, donde la interpretación posee un carácter fuerte y temperamental, a la vez que requiere de sobriedad, temple y aplomo en la intención de sus movimientos. Caracterizado por una serie de pasos donde los zapateados, los marcajes y braceos se funden al compás de una compleja base rítmica. Forma parte de la cultura andaluza y española, y como tal, posee un carácter abierto, espontáneo y social, susceptible de ser compartido.

En la introducción de la obra *De lo espiritual en el arte*, KANDINSKY señala que “*toda obra es hija de su tiempo*” y que, “*de la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse*” (KANDINSKY, 1992: 12). De esta manera, podemos advertir que las manifestaciones artísticas van configurando una forma concreta de producción influenciada directa e indirectamente por diferentes órdenes según el momento histórico en que vive: social, político, económico, religioso o espiritual, educativo y cultural. Al igual que el desarrollo de la historia de la estética como disciplina filosófica, la estética del flamenco, y en consecuencia, la del baile flamenco, ha ido variando al hilo de los acontecimientos históricos diversificando la forma de bailar y, paralelamente, su enseñanza.

## 1. Estética del flamenco

*“La estética del flamenco no existe”*

En el lenguaje común, el concepto de estética se asocia generalmente a la idea de belleza, pero desde el punto de vista científico, requiere una lectura más profunda y compleja. Desde el punto de vista etimológico, la *estética* (*aísthesis*-palabra griega) significaba la facultad de percibir por los sentidos y quien lo ejercía se definía como aquella persona que posee la facultad de sentir, y también de comprender. Pero esta relación directa y causal entre la estética y la belleza ha sufrido importantes modificaciones conceptuales a lo largo del tiempo que, han ampliado la intervención de la estética como disciplina que va más allá de lo propiamente bello. Así, autores de todos los tiempos han añadido sus propias

interpretaciones que han contemplado el concepto de estética como el estudio de lo sensible, del sentir humano: de qué manera y para qué la persona busca o encuentra en la experiencia sensorial un tipo de relación estética (DELGADO GRANADOS: 2012).

En el caso del arte flamenco, ha sido analizado desde muy diferentes perspectivas: histórica, sociológica, antropológica, musical, filológica, etc., permitiendo un mejor conocimiento de sus orígenes y desarrollo a lo largo del tiempo, de sus protagonistas e intérpretes, de su vinculación con la geografía andaluza y española, así como, de las tradiciones artísticas de las que ha bebido y aquellas que ha generado. Sin embargo, son pocos los estudios que han dirigido su atención a una reflexión más profunda del fenómeno flamenco, concretamente desde una interpretación estético-filosófica, limitándose, en su mayoría, a elaborar definiciones y clasificaciones de los distintos elementos y formas estéticas que lo conforman. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, en el XXIV Congreso Internacional de Arte Flamenco celebrado en 1996, ya mencionaba que “*el principal problema que se nos plantea es que la estética del flamenco no existe, está por hacer*” (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 1997: 111), siendo consciente del escaso trabajo elaborado sobre la temática. En este sentido, en una obra posterior, *Poética del cante jondo*, el autor se refiere a la necesidad de incrementar la producción investigadora del flamenco elaborada hasta el momento, ya de por sí marcada por su carácter multidisciplinar, que abra nuevas posibilidades de indagación del flamenco que: “*teniendo en cuenta todo lo anterior que ya sabemos, analice también su condición de arte entre otras artes, colocándolo, sin complejos, al lado de las demás creaciones artísticas que se han dado en la historia de Occidente y poniendo de relieve su singularidad dentro de la gran tradición del arte occidental*” (*idem*, 2004: 30).

En este sentido, el autor habla sobre la conveniencia de proceder en la elaboración de un método correcto y adecuado, consistente, en primer lugar, en el establecimiento de las posibles formas estéticas del flamenco, y a partir de ahí, la recopilación de las categorías estéticas que el campo de la filosofía ha generado. A esto, añadiríamos la consecuente interpretación a través de un proceso de integración reflexiva que posibilitaría la conjugación de los elementos específicamente flamencos con las categorías filosóficas tradicionales, aumentando y enriqueciendo el panorama de la estética. Al respecto, nos parece interesante el ejemplo elegido por MARTÍNEZ cuando plantea que, siendo una de las formas estéticas del cante jondo la música trágica, “*por tanto, toda reflexión estética sobre el cante jondo en este caso, tendría que partir de las categorías que la filosofía y la estética han establecido acerca de lo que es el arte trágico*” (*ibidem*). En definitiva, se trataría de una búsqueda, sean autores, conceptos o categorías, que permita una reflexión filosófica sobre el fenómeno del arte flamenco (*ibidem*). En cuanto a los precedentes sobre el arte que puedan ser aplicados al análisis estético del flamenco, dentro del campo de la Estética, MARTÍNEZ señala la *Poética* de Aristóteles donde desarrolla el concepto de la tragedia, y en algunos textos de Nietzsche, como *El caso Wagner*, o en la obra *El nacimiento de la tragedia*, que elabora dos ideas, dos categorías estéticas esenciales y universales, tales como lo apolíneo y lo dionisiaco (*idem*: 32-33).

Para el autor, el problema estriba en que el carácter popular y marginal del flamenco, ha llevado a que algunos pensadores españoles del campo de la filosofía y del mundo de la cultura de determinadas épocas llegaran a considerar el flamenco como una actividad

de maleantes y holgazanes, que ensuciaban la imagen del país para aquellos foráneos que visitaban nuestras tierras. Por ello, “la reflexión estética sobre el flamenco no la han hecho jamás los filósofos, que nunca se preocuparon de ellos, sino los poetas” (*idem*: 33). Un ejemplo, lo vemos en nuestro filósofo más importante, Ortega y Gasset, que definió el flamenco como una “*quincalla meridional*” (*idem*: 32). Sin embargo, intelectuales como Federico García Lorca o Manuel de Falla sí contribuyeron a su reconocimiento como manifestación artística organizando el Concurso de Cante Jondo de Granada en el año 1922.

Según Martínez, desde el punto de vista bibliográfico, existe un precedente fundamental, la obra *Teoría y juego del duende* de Lorca<sup>7</sup>, la cual reconoce como “texto fundacional y no superado sobre la estética del flamenco” (*idem*: 33), pues considera que García Lorca fue el primero que se atrevió a dar un salto cualitativo comparando a la Niña de los Peines, a Manuel Torres, o a Silverio con Jorge Manrique, Santa Teresa, o Goya (*idem*, 1997: 87), poniendo, a su parecer, las bases para configurar en un futuro lo que se podría definir “como una verdadera estética del flamenco” (*idem*: 112). Otros trabajos dignos de mención serían *La Lola se va a los Puertos*, de Manuel y Antonio Machado, *Misterios del arte flamenco*, de Ricardo Molina, *Esa angustia llamada Andalucía*, de Luis Rosales y *Memoria del Flamenco y Federico García Lorca y el flamenco*, de Félix Grande (*idem*, 2004: 34).

### *Categorías y elementos estéticos del flamenco*

Dentro del campo de la investigación del flamenco, algunos autores han propuesto categorías estéticas como jondismo, tragicidad, orientalismo o gitanismo que se presentan en el ya mencionado XXIV Congreso Internacional de Arte Flamenco celebrado en 1996. Se organizó con la finalidad de permitir un “*acercamiento fundamentado*” a la “Estética del Flamenco en el Cante, el Toque, el Baile y la Copla”, que, en palabras del propio director del congreso, es una temática cada día más demandada y reclamada por los estudios flamencológicos. Consciente de la carencia de trabajos, el encuentro se plantea dos objetivos principales: de un lado, dotar al campo de la flamencología de mayor rigor intelectual en sus estudios y metodologías y, de otro lado, promover una mayor apertura de canales de comunicación con el resto de las artes y las ciencias sociales (HERRERA RODAS, 1997:11-12).

De un lado, Gerard LEBLON plantea el concepto de “encuentro de contrarios” para explicar la idea de que el flamenco se va desarrollando a través de procesos antagónicos, lo que desemboca en dos categorías estéticas fundamentales, una “estética plural”, recogiendo la concepción lorquiana del orientalismo y occidentalismo, y una “estética del dolor”. En cuanto a la primera, la “estética plural”, entiende que el flamenco abarca una pluralidad de elementos musicales muy distintos entre sí, y afirma: “esta música no pertenece a una estética sino a varias”. Para fundamentar esta hipótesis, realiza un breve recorrido histórico sobre las formas musicales que se desarrollaron en el territorio andaluz, según los diversos pueblos que, o bien se asentaron, o bien convivieron durante un periodo concreto -tartessos, fenicios, judíos, romanos, visigodos, musulmanes, gitanos, afroamericanos- (LEBLON, 1997: 79-81). Profundizando en esta idea, explica el encuentro

<sup>7</sup> Conferencia pronunciada por primera vez el 20 de octubre de 1933 en la sala de la Sociedad de Amigos del Arte, en Buenos Aires.

de contrastes culturales, basado en la definición lorquiana de la cultura andaluza, entre el orientalismo y el occidentalismo, pues según García Lora, el fenómeno del flamenco nace, precisamente, de la coexistencia de estas corrientes estéticas distintas, y a veces contrarias, como él mismo explicaba: “Oriente y Occidente, en pugna”, pues pensaba que la guitarra había “occidentalizado el cante”, lo cual confirma Leblon, añadiendo que, a su vez, “el cante orientaliza la guitarra” (*idem*: 85).

Para explicar la segunda categoría, la “estética del dolor”, menciona otro elemento de contraste, la circunstancia vivida a mediados del siglo XVIII por la comunidad gitana, represiones, vejaciones y prohibiciones, que provoca un cambio en su situación de vida, que pasan de manifestar su arte en espacios públicos al uso privado en casa, “*ya no se trata de gustar a todo el gran público, sino de expresarse en familia*”. Para este autor, este hecho provocará un notable cambio en la estética musical del momento, convirtiéndose en un vehículo de expresión del sufrimiento padecido únicamente dentro del seno familiar, “sirve más para desahogarse del dolor que para la fiesta”. “Ya no se trata de cultivar lo bonito (...), sino, por lo contrario, lo que hiera” (*idem*: 82). Posteriormente, en la época de los cafés cantantes, entre 1850 y 1930, el cante jondo pasa por varias revoluciones estéticas. Aparecen otras voces, otras maneras de cantar y se desarrollan elementos como el toque y el baile. En cuanto a la “ópera flamenca”, que Manuel de Falla llamaba “flamenquismo”, será, en palabras del autor “*lo peor que la estética occidental acarrea, un empobrecimiento tremendo de la herencia milenaria del Flamenco*” (*idem*: 84).

De otro lado, MARTÍNEZ HERNÁNDEZ realiza una serie de planteamientos que, a nuestro parecer, resultan del todo interesantes para nuestro estudio, por lo que prestaremos especial atención a sus argumentos. Considera que es posible realizar una reflexión poética y estética del arte flamenco, el cante, el baile y el toque, porque lleva implícito la sabiduría profunda de la existencia humana, y a este saber no se llega sólo con definiciones precisas, sino que necesita de metáforas para expresar los sentimientos y emociones del ser humano, a través de un lenguaje que permite pensar y hablar a la vez desde la razón y la intuición (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004: 34). Como él mismo afirma: “El cante jondo es, en su práctica, un arte que tiene poco de intelectual, pues no ha nacido de la contemplación y la reflexión, sino de la necesidad vital y la intuición. En él predominan el instinto creador, la intensidad emotiva y la capacidad de expresión sobre la composición teórica, el deleite armonioso y equilibrado o el alarde de la técnica. La virtud del cante jondo consiste en poner en acción y sacar a la luz fuerzas irracionales, elementos inconscientes y emocionales. Es una virtud conmovedora que busca el arrebato tocando la fibra delicada y misteriosa de nuestra sensibilidad más profunda (...). En este arte no es el intelecto quien habla, sino la pasión y los sentimientos (...). Sin embargo, aún siendo poco o nada intelectual, el cante jondo produce una gran desazón a la inteligencia, porque es, como todo gran arte, un interrogante para la razón (...), porque es una música con alma en la que están depositadas, en clave simbólica y pasional, una experiencia de la vida, una memoria colectiva, la sabiduría acumulada de todo un pueblo” (*idem*: 34-35).

Se propone principalmente “*pensar poéticamente el cante jondo como esencia del flamenco*”, por lo que realiza una aproximación estética en el campo del cante jondo, pero que algunos de los aspectos o categorías que plantea, pueden ser aplicados al campo del

baile flamenco. Su pensamiento global lo concreta en el concepto “cultura de la sangre”<sup>8</sup>, pues piensa que el flamenco ha surgido de una situación de humillación y marginación de una parte de la población minoritaria, convirtiéndose en una visión trágica y fatalista de la existencia (*idem*, 2004: 40). Para explicarlo, se detiene en afirmar que “*el cante jondo es una música culta*”. Y matiza: “culto pero no refinada, sino primitiva, no letrada, sino analfabeta, no escrita, sino oral” (*idem*, 1997: 88). Explica que, en primer lugar, es fundamental enriquecer y ampliar el significado tópico que se da a la palabra cultura al identificarla con refinamiento o educadas maneras, e incluir una perspectiva más profunda desde una acepción más histórica, sociológica y antropológica, que entienda la cultura como una suma de los modos de vida creados, aprendidos y transmitidos de una generación a otra entre los miembros de una determinada sociedad. Entiende el flamenco como una expresión privilegiada de un modo concreto de vida, de una experiencia peculiar del mundo, de una manera de ser y sentir diferente a otras (*ibidem*), en definitiva, una concepción de la cultura que contempla y se respeta la diferencia (*idem*: 87). “Es expresión de una espiritualidad naturalista, de una ética del corazón y de la autenticidad, y de una experiencia trágica de la vida” (*idem*: 89).

También relaciona el flamenco con lo que él denomina la “cultura del corazón” porque atiende a un impulso naturalista, comunitario, pasional, trágico, ceremonial, expresivo, agónico, imprevisible, donde predomina lo dionisiaco sobre todo lo demás. Porque contiene una forma de religiosidad, una experiencia de lo sagrado, que se mueve dentro del ámbito totalmente natural, que se manifiesta en la afirmación pasional del carácter trágico de la existencia (*idem*: 90). Para él, “cultura del corazón” o “cultura de la sangre” “quiere decir saber intuitivo, conocimiento que nace de la sensibilidad (...), que se alimenta más de la experiencia que de la razón”. La cultura del corazón “es la que reivindica el carácter pasional de todo conocimiento, la que hace nacer la verdad del interior del hombre y funda sobre la ética de la autenticidad” (*idem*: 91). En este sentido, el autor describe con total acierto la experiencia estética que se deriva de esta concepción: “Por ser ante todo dionisiaco, en él predomina lo expresivo sobre lo formal, pues en realidad, no se canta, se tiembla, se llora, a ratos se ríe (...). El auténtico cante no alegra o entristece, sino que duele (*idem*: 90). “El cante jondo habla de la herida abierta que hay dentro de cada hombre, pero no reflexiona sobre ella” (*ibidem*).

Desde un planteamiento hermenéutico del cante flamenco, consideramos que el cante jondo utiliza un lenguaje que hace una metáfora con la vida, cuyos mensajes simbólicos pueden ser interpretados a través de su lectura emocional e intuitiva. En este sentido, MARTÍNEZ habla de que las letras del cante jondo recogen una concepción de vida, una filosofía latente, pero no explícita, que no se conoce, se intuye, porque desde ellas se puede interpretar los problemas esenciales del hombre, “pero al querer explicarnos nos faltan las palabras y los argumentos” (*idem*, 2004: 36). En el caso del cante jondo, MARTÍNEZ cree que cualquier persona puede sentirse identificada con las “*verdades sencillas y elementales*” que transmiten el mensaje de las letras, pues no son ajenas a ningún hombre. Esto lleva a que “siendo profundamente pasional, este arte ritual produce una intensa inquietud

8 Dicha teoría inicia sus planteamientos en la obra de 1997 y lo amplía y profundiza en su obra personal del año 2004, ambas obras ya citadas.

intelectual; haciendo que pasen en nosotros la conmoción, y el escalofrío nos despierta vivamente el deseo de entender eso que nos pasa” (*idem*: 35). Otra metáfora que el flamenco ha creado es la “fiesta del grito” hecho música y baile “para expresar el dolor mediante una manifestación sentida, expresada, de forma alegre o dolorosa, sincera en el momento en el que se conformó”, convirtiéndose en el eco de la desgracia y el desamparo (*idem*: 40).

Considera que el cante jondo posee la capacidad para hablar un lenguaje universal, cuya raíz la encuentra en la universalidad del sentimiento de desamparo en el ser humano (*idem*, 1997: 92). Por ello, “para sentir el cante jondo no es preciso pertenecer al mundo que se ha gestado, pero sí es necesario compartir la sensibilidad desde la que se ha creado y para ello basta con asomarse al fondo trágico de toda humana existencia” (*ibidem*). Y en el sentimiento trágico, halla la consideración de una nueva categoría estética de “lo terrible”, que él relaciona con la *Poética* de Aristóteles. Considera que el flamenco trasmite una forma de sentir y genera un tipo de conocimiento de carácter trágico, lo que lleva a la práctica de una “ética de la autenticidad”, pues no se concibe como objetivo la felicidad o el deber, “tampoco persigue la prudencia o el equilibrio, ni busca el cumplimiento del deber o la renuncia a las pasiones (...), sino la sinceridad y la espontaneidad del corazón” (*idem*: 93). La autenticidad la entiende como “la perfecta coincidencia entre lo que se dice y lo que se siente” (*idem*: 92). En este sentido, el cuestionamiento de esta naturaleza trágica desemboca en un discurso ético y estético del flamenco:

“Hay en el cante jondo una estética que es una ética, porque es a través de la sensibilidad como se produce el descubrimiento de uno mismo y del otro, una ética no sólo racional, sino también pasional (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 1997: 92). (...) El ideal estético y ético del cante jondo es el de la vida verdadera. Si en él se confunden estética y ética es precisamente porque hay identidad entre sentir y actuar, porque su única forma de conducta, no escrita, es la fidelidad de la pasión (...), aquí el orden de los acontecimientos proviene del orden de los sentimientos (...), desea decirlo con el corazón, con el cuerpo entero transformado en lenguaje” (*idem*: 94).

Según Cristina CRUCES, el flamenco “como producto estrictamente popular, nació de una estética plural y así continúa: pluralidad de territorios, de repertorios, de modos interpretativos, de manifestaciones rituales” (CRUCES ROLDÁN, 2002: 95). De este modo, la *popularización* del flamenco a través de su incorporación progresiva a los escenarios, supuso el paso de una estética plural popular a una *norma codificada*. Este proceso de codificación se definió en la época del auge de los cafés cantantes, entre 1850 y 1920, así como el nacimiento del término “flamenco” en la década de 1860 como imagen de marca que permitía distinguir una nueva estética. Siguiendo con esta tesis, en esta etapa, conocida como la “Edad de Oro del cante”, el género flamenco se hace *escolástico* en la medida en que sólo algunos estilos populares, intérpretes y formas fueron elegidos y se redefinieron estableciéndose como legítimos, “condenando a los demás a una existencia espuria” (*idem*: 96). Además, la condición mercantil del flamenco fija en este momento un espacio propio, el *café cantante*, y se establecen los elementos característicos de la representación del espectáculo flamenco y su puesta en escena, los contenidos de su programación, las condiciones del local, las exigencias del público, el tipo de vestuario para hombre y mujer, el rol artístico de los profesionales, cohabitación, etc. (*ibidem*). Así, se puede afirmar que

el surgimiento de la profesionalización del flamenco ayudó a configurar un tipo de estética artístico-cultural original y bien definida, que servirá como modelo inspirador para etapas posteriores del género.

## 2. Estética del baile flamenco

En el ámbito de la danza, encontramos trabajos relacionados con esta disciplina artística y la estética, en su mayoría de universidades americanas (LEVIN, 1983; HERRERO, 1998; ALISES CASTILLO, 2005; SCHNAIDLER, 2006) que realizan reflexiones sobre categorías estéticas como: de lo bello y de lo sublime, y elevan la danza a niveles de pensamiento filosófico y existencial, subrayando el aspecto cualitativo y subjetivo de la misma, así como, elaborando conceptos teóricos que ayudan a abrir y extender la hermenéutica de la danza hacia un enfoque más abstracto y metafórico.

Centrándonos en el campo de la estética del baile flamenco, pocos son los autores que se han adentrado en esta difícil tarea, y quienes lo han hecho, han elaborado una clasificación descriptiva de las formas y elementos estéticos que el baile flamenco ha ido desarrollando a lo largo del tiempo hasta la actualidad. MARTÍNEZ DE LA PEÑA o RODRÍGUEZ "EL MISTELA", que también intervienen en el congreso que anteriormente hicimos mención, son los únicos trabajos que hemos encontrado sobre el objeto de estudio específico que aquí nos ocupa, por ello, señalaremos los aspectos más relevantes de sus planteamientos.

Para Juan Manuel RODRÍGUEZ "EL MISTELA", "no se puede hablar de la estética en singular, sino de las estéticas", llegando a afirmar que "hay una estética plural en el baile flamenco". Distingue entre el baile pasado de técnica y el baile racial, intuitivo y personal; entre el baile de mujer y el baile de hombre; entre el baile que surge de una fiesta intimista o un baile en un escenario; entre el baile pasado y el baile actual; o entre el baile surgido o ejecutado en diferentes zonas geográficas (RODRÍGUEZ "EL MISTELA", 1997: 131-133).

MARTÍNEZ DE LA PEÑA elabora básicamente una descripción de las formas y estilos del baile flamenco, en cada una de sus partes fundamentales, así como alude a sus características principales: carácter creativo y andaluz, el elemento "introvertido", el braceo y el zapateado, coordinación de elementos opuestos, o el baile de hombre y mujer. Señala que el flamenco es un baile vivo que ha pasado por etapas profesionales muy distintas en las que siempre se introduce alguna novedad (MARTÍNEZ DE LA PEÑA, 1997: 123) y advierte que "siempre debe llevar la impronta andaluza, producto de su entorno y su cultura que en definitiva, es la base primordial sobre la que se desarrolla su estética" (*idem*: 124). Además, se sirve de la clasificación de las danzas que Curt Sachs emplea en su libro *Historia Universal de la Danza*, donde el baile flamenco se situaría en las que él denomina "danzas introvertidas", concepto que le sirve para explicar el carácter recogido e íntimo del flamenco. Explica, que la introversión del baile se caracteriza por dirigir los movimientos de fuera a dentro y cierta pesadez en el cuerpo orientando la fuerza hacia el suelo. "De esta acción íntima del flamenco, que se condensa en movimientos cerrados (...), se desprenden dos caracteres básicos: ser individual y realizarse en un mínimo espacio" (*ibidem*).

Para ella, la danza flamenca contiene dos elementos fundamentales que definen de forma importante la estética del baile flamenco, el movimiento de los brazos y el zapateado.

En cuanto a los brazos, afirma que “*su forma es única en el mundo*” (*idem*: 125), netamente andaluza, de donde el flamenco recoge la misma que utilizó el folklore y los bailes de palillos, sin embargo, por ejemplo, la rotación completa de brazos que bajaban por fuera y subían por dentro, la transformó haciéndola más pequeña y menos pronunciada, e invirtió el sentido, bajando los brazos por delante de la cara (*idem*: 126). La función de los brazos en el flamenco es adornar la danza y que, aunque se expanden, por su naturaleza introvertida, enseguida se repliegan sobre el cuerpo. El ornamento de las manos se hace realizando giros de muñeca de forma constante (*ibidem*). En cuanto al zapateado, entiende que es lo más característico del baile flamenco, la parte más virtuosa y racional que requiere de la elaboración *lógica*, coordinada y sistemática de una serie de encadenación de secuencias rítmicas. Por tanto, considera que el braceo y el zapateado son dos tipos de pasos que representan una dualidad estilística que siempre rodea al flamenco (*idem*: 128).

En cuanto a la ejecución del baile, otra característica propia es la tensión constante de sus músculos dándoles firmeza e intensidad expresiva, aunque esto no supone rigidez y los brazos se mantienen en todo momento redondeados (*idem*: 126). Y el movimiento coordinado debe guardar la *ley de la oposición*, relacionando la parte izquierda con la derecha del miembro contrario. Habla también de movimientos reservados únicamente a la mujer y actitudes de hombre. Haciendo referencia de nuevo a la introversión como la forma más común del baile flamenco, matiza que su estética también se basa en las curvas, la ondulación de la figura en todo su conjunto, siendo más usado en la primera época (*idem*: 128). En este sentido, explica que la ondulación en la figura del hombre en la época de los cafés cantante era un rasgo muy común en aquella época como atestiguan las fotografías, donde los brazos se mantienen curvados y “*las piernas forman una serpentina, recompuesta y graciosa*”. Sin embargo, el baile de hombre, pronto experimenta cambios tornándose a una figura opuestamente estilizada del cuerpo, se abandona los brazos para ser propiamente femeninos, se suprimen adornos, se realiza un baile más austero, sobrio, creando su propia estética que se mantiene hasta la actualidad (*ibidem*). Sin embargo, el vaivén de caderas se reservaría como movimiento exclusivamente femenino como expresión de gracia que varía enormemente cuando es ejecutado por una mujer andaluza o gitana. La primera le da más adorno y coqueteo y la segunda tiene más temperamento y acentúa el vaivén con mayor libertad expresiva.

#### *Características del baile flamenco: el baile de hombre y de mujer*

Desde finales del siglo XIX, cuando se configura el baile flamenco, se establece lo que debía ser el baile de hombre y el baile de mujer, la estética femenina y la estética masculina. Así, se define que el baile de mujer era “de cintura para arriba”, es decir, prestando atención a los braceos, al movimiento de muñeca y cadera, a la expresión facial, al contoneo del torso, los giros y quiebros, y el zapateado era breve y suave. Por el contrario, el baile de hombre se establece “de cintura para abajo”, donde el torso debía estar bien erguido, el rostro sobrio y los zapateados constituían la principal característica de su baile (NAVARRO y PABLO, 2005: 59).

En *Historia y costumbres de los gitanos* de PABANÓ encontramos una definición que transmite el concepto que existía a principios del siglo XX sobre la diferencia de sexos en el



baile flamenco. En este sentido, expresa el siguiente contenido: “*¡Hay que ver una pareja de bailaores gitanos, tal como resultan en el día! Él, con su traje entre chulo y torero, su blanquísima camisa de rizada pechera con brillante botonadura; (...), pantalón de talla muy ajustado en la cadera, y zapato bajo. Se presenta con su ingénito aire de truhán, con toda gracia y desparpajo; y empieza un baile con el más impúdico y airoso contoneo, con sus movimientos ondulantes y su taconear nervioso y febril, al compás de la música y del alegre palmoteo.*

*La bailaora flamenca, vistiendo su amplia falda de colores plegada, que señala sus formas, la levanta unas veces con la mano izquierda sobre la cintura, recogiendo a la par el pañolillo de Manila bordado, con flecos; agitando la cintura con ritmo acompasado y espasmos lascivos, y poniendo las caderas de una manera enérgica, peculiar y propia; inclinando el busto con toda la sal que posee; la boca, un tanto contraída; los ojos, medio entornados, negros y brillantes; luciendo en su mata de pelo abundoso, llena de caracolillos de preciosísimas puntas pegadas a las sienes, una flor a medio prender: parece acometida en su danza desenfadada, de un vértigo de lubricidad, para dejarse caer al final rendida, ebria, jadeante” (PABANÓ, 2007: 78-79).*

En el *Decálogo del baile flamenco* de Vicente Escudero presentado en 1951, establece una serie de normas que desde su punto de vista debía seguir todo bailar si quería “*bailar con pureza*”<sup>9</sup>.

- I. *Bailar en hombre*
- II. *Sobriedad*
- III. *Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos*
- IV. *Las caderas quietas*
- V. *Bailar asentao y pastueño*
- VI. *Armonía de pies, brazos y cabeza*
- VII. *Estética y plástica, sin mistificaciones*
- VIII. *Estilo y acento*
- IX. *Bailar con indumentaria tradicional*
- X. *Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos ni otros accesorios.*

Estas reglas ejercieron cierta influencia en la forma de bailar en las décadas siguientes, aunque actualmente resultan anticuadas y obsoletas (NAVARRO Y PABLO, 2005: 133). El paso del tiempo ha contribuido en la variación de estos cánones, haciendo que la mujer utilice el pantalón como indumentaria e inserte el zapateado como una parte más del baile, o el hombre realice marcajes con movimientos de muñeca y cadera.

### 3. Concepción de la estética en el ámbito educativo

En las últimas décadas, dentro del campo de la educación, formar en nuevos modos de enseñanza es todo un reto. El tradicional enfoque tecnológico que ha dominado el

<sup>9</sup> Cita textual de Vicente Escudero.

itinerario curricular escolar, hoy día se pone en cuestión por su carácter racional, sistematizado y cerrado. Un tipo de enseñanza académica donde ha primado la eficacia, olvidando o excluyendo metodologías más subjetivas, que atiendan al modo de pensar y sentir de la persona. Así, actualmente, la pedagogía busca nuevas formas de hacer, aproximándose a estrategias de enseñanza más flexibles, abiertas, comunicativas, participativas, plurales e integradoras, donde el profesor y el alumnado establezcan nuevas relaciones de comunicación, de comprensión, así como, afectivas. Se interesa por fórmulas donde la comunicación alumno-profesor se realice desde la empatía y, para ello, es necesario que el docente muestre interés y curiosidad por las ideas, creencias e intereses culturales que inquietan al alumnado, estableciendo vínculos donde el diálogo y la comprensión mutua hacen que se fomente la motivación de los estudiantes por aprender.

Sin embargo, la escuela a lo largo de la historia ha operado como máquina productora de “sensatez” más que de “sensibilidades”, dejando a un lado la dimensión estética de la educación (SÁENZ OBREGÓN, 2007: 74). En el currículum escolar, la estética ha sido reducida a la enseñanza de algunas materias artísticas (dibujo, música), marginándola a una inflexible estructura horaria y despojándola de su posibilidad de experiencia estética, entendida ésta como el desarrollo de una sensibilidad (RANCIÈRE, 2005: 9). En consecuencia, a lo largo de la historia, la educación ha estado ligada a la transmisión de conocimientos en perjuicio de una educación sentimental, emotiva y estética, que con el incremento de la presencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana, ha convertido a éstos en los protagonistas de esta tarea educativa que la escuela ha decidido soslayar (DELGADO, 2012).

Desde el punto de vista epistemológico, también están surgiendo nuevas formas de pensar el concepto de estética, que están abriendo una perspectiva más compleja a la hora de entender la educación estética (GRAMIGNA, 2012: 147). Un ejemplo de ello lo encontramos en Gregory Bateson, quien concibe la estética, no sólo como aquella rama de la filosofía que trata de construir una teoría de la sensibilidad, y por lo tanto de la belleza; sino como el estudio de los procesos a través de los cuales la belleza es reconocida y creada (BATESON, 1998). En otro sentido, en cuanto fenómeno vital, como experiencia de las sensaciones de la vida, Gabriela Goldstein nos recuerda que las primeras impresiones de la vida psíquica, las que van a intervenir en el proceso de humanización, no son sino impresiones estéticas que constituyen unas marcas del recuerdo, las cuales tienen que ver con una estética de lo “familiar” (olores, perfumes, texturas, colores, etc.), cargadas de una significación particular. Estas impresiones sensoriales van dejando “huellas mnémicas” que el sujeto va reinterpretando a la manera del palimpsesto (GOLDSTEIN, 2007: 57). Es decir, que la estética la encontramos en manifestaciones que nos son familiares y cotidianas, por tanto, la experiencia estética se origina desde el comienzo mismo de nuestras vidas, aunque no tomemos conciencia de ello.

Como nos hemos referido anteriormente, la estética siempre se ha asociado a la idea de belleza. En este sentido, hay que decir que la belleza produce en el ser humano una emoción personal, íntima y profunda. Para Gramigna, cuando experimentamos la emoción de la belleza, nuestro ser es capturado por una percepción-intuición de armonía que se da a través de una relación empática, ya que reconocemos en ella los recuerdos de aquellos sentimientos que siempre hemos sentido o anhelado (GRAMIGNA, 2008: 131). Además, añade

que lo bello se da como un sentimiento de regalo, que el placer que evoca es gratuito, ya que no tiene propósito alguno. Considera que en esta experiencia somos prisioneros y a la vez infinitamente libres. Vibramos desde una felicidad que nace desde un fin privado de objetivo. La experiencia estética nos permite contactar con lo más profundo de nuestra humanidad: la libertad, la cual es la esencia de la ética, pues te hace sentirte bien, como el amor. Porque la belleza te hace sentirte bien (GRAMIGNA, 2009: 107-108). Sobre esto hablan Dostoievski cuando afirma “*La belleza salvará el mundo*” (*El idiota*, 1868) en la voz del Príncipe Mychkin y Stendhal cuando escribe “*la belleza es una promesa de felicidad*” en la obra *Sobre el amor* (1922).

Sin embargo, y por fortuna para la educación, en general, y para la educación artística, en particular, son cada vez más los autores que se acercan a la estética como área de conocimiento, como posible forma de aproximarse a la realidad y como formación de la sensibilidad. Porque, como afirma GRAMIGNA: “*Aisthesis è la sensazione che i sensi ci regalano, ma è anche la conoscenza che ricaviamo da tale sensazione*”<sup>10</sup>. Es decir, cuando los humanos percibimos un objeto (material) o un fenómeno (inmaterial), ponemos en marcha distintas formas de relación (ya sean de tipo emocional, cognitiva, espiritual, cromática, musical, visual, táctil, olfativa, etc.) que en su conjunto forman un entramado de conexiones, pero que reconocemos como una unidad dinámica y procesual, y le atribuimos un significado concreto. Así, podríamos definir la estética como aquella capacidad cognitiva y como una sensibilidad que nos permite reconocer el alto valor relacional que un fenómeno posee. Por tanto, el pensamiento más inteligente sería aquel que establece el mayor número de conexiones cognitivas sobre el objeto o fenómeno (GRAMIGNA, 2008: 142-143). Ciertamente, la experiencia estética nos orienta hacia una concepción relacional de la realidad, la verdad y el conocer, en cuanto que nos sitúa en un conjunto de realidades posibles, que permiten configurar un estilo de pensamiento flexible, sólido y abierto, capaz de comprender e interpretar, desde una dimensión hermenéutica, las distintas realidades que conforman el entramado de la cultura (DELGADO, 2012).

Por todo lo anterior, podemos afirmar que la percepción de la belleza implica la sensibilidad, el reconocerla, el evocarla, y encontrar los elementos que nos llevan a identificar la armonía que nos despierta. De este modo, en la educación estética, se trata de fomentar una sensibilidad de tipo relacional que reconozca las conexiones, los vínculos, las semejanzas o las diferencias que existen entre ellas (GRAMIGNA, 2009: 107). De una forma más intensa, MONTERO se refiere a la *educación de la estética* como un proceso dirigido conscientemente mediante el cual se contextualizan los elementos estructurales de la conciencia estética, de la relación estética del hombre, la trama de concreciones que salen de esta relación y su estilo y modo de realización. La conciencia estética actúa sobre los eslabones preconscientes, los sentimientos, los gustos, los valores e ideales que integran en la relación estética del hombre con el mundo que lo rodea. El acto de la educación estética versará sobre el qué educar al tener que trabajarse, tanto el proceso de subjetivación del objeto y de objetivación del sujeto. El cómo educar en la estética se propone a través del conocimiento y conciencia del aparato conceptual y categorial de la estética, expresado

10 Traducción: “*Aisthesis es la sensación que nos dan los sentidos, pero también el conocimiento que obtenemos a partir de dicho sentimiento*”.

como un sistema de conocimientos y estableciendo una relación estética como actividad que busca el prototipo del objetivo ideal deseado (MONTERO CEPERO, 1987).

Aunque, como GRAMIGNA advierte: “*Il problema della bellezza e della sensibilità che essa richiede ci conduce ad un grande nodo educativo, forse, ad oggi, ancora poco esplorato*”<sup>11</sup> (GRAMIGNA, 2008: 143). Una dimensión que parte de la idea de entender la educación como una propuesta estética y ética, que requiere de conocimientos y de espacios de acción en los que intervengan lo sensible y lo inteligible, volviendo pensables los modos perceptivos en los que se inscribe la educación, entendida ésta como estética no independiente de una ética (SÁENZ OBREGÓN, 2007: 83-84). En definitiva, hablamos de espacios de reflexión y de actuación que necesitan de la educación para ampliar y reforzar una formación integral y holística, serias candidatas en la actual etapa de la globalización donde el reconocimiento de la pluralidad cultural está más consensuado que nunca en el concepto de interculturalidad.

#### 4. Estética en la formación del baile flamenco

Volviendo a LEBLON, considera que el nacimiento del baile flamenco moderno es muy complejo, porque se desarrollan una confluencia de tradiciones y escuelas muy diversas, entre las cuales se distinguen la riqueza y la vitalidad del folclore andaluz, los estilos semicultos de las academias y, particularmente, el influjo de la escuela bolera, la danza clásica, la coreografía contemporánea, las diversas corrientes populares tanto autóctonas como afroamericanas, sin olvidar, desde luego, los elementos orientales traídos de la India e Irán por los gitanos, complemento de otras tradiciones orientales presentes en Andalucía (LEBLON, 1997: 83-84).

##### *Nuevo concepto de la estética corporal en el baile flamenco*

En la actualidad, la antigua dicotomía que separaba el rol de los hombres y de las mujeres, está rompiéndose a favor de una superación de los límites de lo que estrictamente se concibe como femenino o masculino. Por ejemplo, hay bailaoras que utilizan indumentaria o atrezos de mujeres o bailaores que emplean elementos masculinos en su baile. Aunque ya en el pasado existen documentos que acreditan notables excepciones de este modelo dicotómico, en nuestros días, la experimentación es la base conceptual de muchas producciones artísticas en el baile flamenco. Sin embargo, estos cambios conceptuales traen consigo a su vez nuevas formas de concebir los roles en un proceso en el que el cuerpo se convierte en el principal factor expositivo. La creación de un *estilo propio* se convierte en un referente de presentación escénica donde se tiene un mayor cuidado del cuerpo, el vestuario cobra especial importancia y la exposición corporal se establece a partir de cánones homogéneos (CRUCES ROLDÁN, SABUCO I CANTÓ, y LÓPEZ MARTÍNEZ, 2005: 303-308).

Para muchas artistas del pasado, el baile no imponía limitaciones corporales, quedando la versatilidad del cuerpo enmarcada en los cuidados de las propias mujeres, sin

11 Traducción: “*El problema que la estética y la sensibilidad requieren, nos conduce a un gran nudo educativo, tal vez, hasta la fecha, todavía poco estudiado*”.

que fuesen necesarios conocimientos o prácticas especializadas. Cuerpos como Enrique el Cojo o Carmen Amaya ponen de manifiesto la versatilidad de un modelo que era susceptible de transgresión gracias al arte. El modelo de representación se basaba más en la categorización de un baile femenino o masculino que en parámetros de estética corporales. En cambio, en nuestros días, el cuerpo de los flamencos se ajusta a los cánones de belleza actuales. Podemos decir que, asistimos a una transformación de valores que se caracteriza por un mayor culto al cuerpo, el desarrollo de un concepto estético de belleza como un valor añadido del espectáculo y un mayor perfeccionamiento técnico del baile, que está dando lugar a un nuevo concepto de estética en la creación de producciones de baile flamenco (*ibidem*).

### *Culto al cuerpo y formación en el baile flamenco*

Ahora bien, pese a la mayor libertad de los códigos corporales, se produce una paradoja importante: hay una creciente preocupación por el cuerpo. La mayor dependencia por los cuerpos estándar, se manifiesta especialmente entre las mujeres en la adecuación a los cánones estéticos dominantes. En nuestros días, la mayor dedicación a las disciplinas corporales y a la instrucción teórica predomina entre las bailaoras, exigiéndose una mayor preparación física e intelectual que obligan a las bailaoras a someterse a un sacrificio y entrega desde edades muy tempranas. De ahí la amplitud de estudios entre las bailaoras y la dilatación del tiempo necesario para el aprendizaje en danza clásica, española, contemporánea, moderna y bailes étnicos. Entre las mujeres, el valor concedido al capital intelectual se manifiesta también en la realización de estudios reglados sobre flamenco u otras disciplinas (*ibidem*).

Para las bailaoras más veteranas, el academicismo se convierte en una nueva forma laboral y de transmisión de conocimientos. Anteriormente, estas bailaoras suplían su ausencia de técnica con el desarrollo de la creatividad llegando a contar con gran protagonismo en los bailes más festeros (CABRAL DOMÍNGUEZ, 2008: 45). Este rito privado de ambiente doméstico se convierte en vehículo de comunicación entre las mujeres (*idem*: 46). Siempre actuaron en el ámbito de lo privado y lo público, a pesar de no contar con un cuerpo de constitución ligera y musculosa, sin llegar a ser una cualidad de exclusión como hoy se está acercando (*idem*: 47).

El impacto de una formación cada vez más reglada, de la adecuación a un mercado de trabajo cada vez es más exigente y competitivo, está haciendo que muchas mujeres tengan una formación mucho más sólida musical, más institucional y también que ahí se estén copiando algunos modelos que proceden, no del mundo del flamenco, sino de otros mundos musicales. Son muchos y muchas los flamencos que perciben en estas nuevas experiencias formativas un aumento de la homogeneidad corporal. Y también, son muchas las mujeres que dilatan o retrasan la maternidad –incluso las relaciones emocionales– en pro de las exigencias artísticas. La edad y no sólo los cuerpos se valoran como un obstáculo en la trayectoria profesional (CRUCES ROLDÁN, SABUCO I CANTÓ, y LÓPEZ MARTÍNEZ, 2005: 303-308).

Entre los hombres, en cambio, hay mayores espacios para la experimentación no reglada, para la inspiración personal y para las transgresiones corporales. Otro elemento

a tener en cuenta es la mayor comercialización de la sexualidad y de los mitos sobre la masculinidad en el flamenco. Una sexuación en el caso de las mujeres se reviste de neutralidad moral o de infantilización en los cuerpos, potenciadas por los límites en la edad donde el cuerpo se encuentra en su mejor momento y por la disminución del peso corporal. La obsesión por la indumentaria y por el gusto se aleja de los cánones del pasado y, lejos de contribuir a un mayor igualitarismo, evidencia un nuevo modelo de feminidad y masculinidad donde los sexos se diferencian (*ibidem*).

## 5. Conclusiones

En el campo de la investigación del flamenco, encontramos diferentes autores que proponen categorías estéticas en base a su propia visión, aunque, a excepción de pocas obras, todavía se hace necesaria la proliferación de estudios de investigadores que conozcan en profundidad, no sólo la disciplina del flamenco como campo científico, sino, poseer una base teórica fundamentada en el campo de la filosofía para que los criterios filosófico-estéticos aportados sean con el rigor y acierto que este tipo de estudios merecen.

Con este artículo, hemos pretendido realizar una búsqueda sistematizada sobre la producción bibliográfica que sobre la estética del baile flamenco se ha hecho hasta ahora. Es un campo virgen, por lo tanto, muy fértil desde el punto de vista de la flamencología. Sentimos que todavía es necesario profundizar y analizar con más detenimiento sobre la estética del baile flamenco, en general, y sobre la educación de la estética del baile flamenco, en particular, con idea de abrir y ampliar las líneas de investigación dentro de la historia de la educación de la estética. Nuestra aportación ha sido sólo un pequeño intento por contribuir al estudio en este campo, pues somos conscientes que se hace necesario indagar aún más.

## Bibliografía

ALISES CASTILLO, Ana (2005): "El valor de la danza desde la alfabetización visual y la educación ético-estética" en *Etic@net*, 5 [publicación en línea].

BATESON, Gregory (1998): *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen [Título original: *Steps to an ecology of mind*. (1972). New York: Crowell Company Inc].

BEARDSLEY, Monroe C. y HOSPERS, John (1990): *Estética. Historia y fundamentos* [9ª edición]. Madrid: Cátedra.

CABRAL DOMÍNGUEZ, Miguelina (2008): *La identidad de la mujer en el arte flamenco*. Sevilla: Signatura.

CRUCES ROLDÁN, Cristina (1997): "Base para una política de gestión cultural del flamenco en Andalucía" en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco. La estética del cante, baile, toque de la letra flamenca*. Sevilla: Fundación Machado y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

— (2002). *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones.

— ; SABUCO I CANTÓ, Assumpta y LÓPEZ MARTÍNEZ, Eusebia (2005): “Tener arte. Estrategias de desarrollo profesional de las mujeres flamencas”, en PALENZUELA CHAMORRO, P. y GIMENO MARTÍN, J.C. (coords.), *Culturas y desarrollo en el marco de la globalización capitalista*, Congreso de Antropología (pp. 303-338). Sevilla: Fundación el Monte, FAAEE y Asana.

DELGADO GRANADOS, Patricia (2012): “Storia dell’idea di Estetica nell’educazione”, en GRAMIGNA, Anita y PANCERA, Carlo: *Poietica dell’educazione*. Ferrara: Este.

GOLDSTEIN, Gabriela (2005): *La experiencia estética*. Buenos Aires: Del estante.

— (2007): “La experiencia estética como experiencia de conocimiento”, en FRIGERIO, Gabriela y DIKER, Gabriela (Comp.): *Educación (sobre) impresiones estéticas*. Buenos Aires: Del estante.

GRAMIGNA, Anita (2008): “Una bellezza meravigliosa per sua natura”, en GRAMIGNA, Anita; RIGETTI, Marco y ROSA, Carlo: *Estetica della formazione. La bellezza nella conoscenza*. Milano: Unicopli.

— (2009): “Sobre las alas del carro: Eros y conocimiento”, en ESTEBAN ORTEGA, Joaquín (ed.): *Hermenéutica y educación*. Valladolid: Servicio de Publicaciones Universidad Europea Miguel de Cervantes, CEINCE, y Plaza y Valdés.

— (2012): *Epistemologia della formazione nel presente tecnocratico*. Milano: Unicopli.

HERRERA RODAS, Manuel (1997): en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco. La estética del cante, baile, toque de la letra flamenca*. Sevilla: Fundación Machado y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

HERRERO, Fernando (1998): “Las raíces de la danza” en *Revista de Folklore*, 216, 18b, pp. 199-201.

KANDINSKY, Nina (1992): *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor [Edición original: 1952, Neuilly (Seine)], p. 21.

LEBLON, Bernard (1997): “La estética del flamenco o el encuentro de los contrarios” en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco. La estética del cante, baile, toque de la letra flamenca*. Sevilla: Fundación Machado y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

LEVI-STRAUSS, Claude (1997): *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

LEVIN, David Michael (1983): “Los filósofos y la danza”, en Roger Copeland y Marchal Cohen (ed.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 85-94. [Originalmente publicado en *Ballet Review*, núm. 6, (1977-1978), pp. 71-78. Traducción al castellano: Kena Bastien van der Meer].

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso (2004): *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao: Universidad de Deusto.

MANZANO, Julia (1999): *De la estética romántica a la era del impudor*. [Colección Cuadernos de educación, 29]. Barcelona: ICE-HORSORI.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa (1997): “Estética del baile flamenco” en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco. La estética del cante, baile, toque de la letra flamenca*. Sevilla: Fundación Machado y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José (1997): “La cultura de la sangre” en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco. La estética del cante, baile, toque de la letra flamenca*. Sevilla: Fundación Machado y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

\_\_ (2004): *Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Murcia: Nausícaä.

MONTERO CEPERO, Gabriela (1987): *La educación estética del hombre nuevo*. Madrid: Editorial de Ciencias Sociales.

NAVARRO, José Luis y PABLO, Eulalia (2005): *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara.

PABANÓ, F. M (2007): *Historia y costumbres de los gitanos*. (facsimil). Sevilla: Extramuros [1915, Barcelona: Montaner y Simón].

RANCIÈRE, Jaques (2005): *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante.

RODRÍGUEZ “EL MISTELA”, Juan Manuel (1997): “La estética plural del baile flamenco” en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco. La estética del cante, baile, toque de la letra flamenca*. Sevilla: Fundación Machado y Centro de Documentación Musical de Andalucía.

SÁENZ OBREGÓN, Javier (2007): “La escuela como dispositivo estético”, en FRIGERIO, Gabriela y DIKER, Gabriela (Comp.): *Educación (sobre) impresiones estéticas*. Buenos Aires: Del estante.

SCHNAIDLER, Rolando. (2006): “La experiencia estética del movimiento: relatos de mujeres formadas en la danza en la ciudad de Neuquén” en *Aljaba* [online], vol.10, pp. 97-108. Consultado el 06 de junio de 2013, desde: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1669-57042006000100006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100006&lng=es&nrm=iso)