

Cuerpo y anatomía como objetos de análisis en los estudios flamencos.

Justificación de una propuesta teórica y aplicación a un objetivo de estudio

José Julián Carrión, Universidad de Sevilla

El propósito de este trabajo es realizar una presentación básica de una de las propuestas teórico-metodológicas que, en el estado actual de los estudios flamencos, vienen abriéndose paso entre las líneas de aproximación multidisciplinar que orientan la investigación actual. Esta propuesta sugiere la consideración del cuerpo como una unidad de análisis que concentra aspectos propios de los estudios médicos –tanto en cuanto a las estructuras anatómicas y a las prácticas corporales como a las patologías, cuidados y terapias a ellas vinculadas- y de los estudios sociales que han centrado en el concepto “cuerpo” un arma con la que afrontar construcciones históricas sobre el género, la salud o el arte y que, por tanto, tienen una clara extensión potencial en los análisis que sitúan su objeto de interés en expresiones vinculadas a la música, el baile o la instrumentación como el flamenco.

Hacia una revisión del cuerpo como categoría analítica

Ciertamente, y en los comentarios al uso, el cuerpo es una categoría que se utiliza fácilmente como objeto privilegiado para enjuiciar la interpretación flamenca. A modo de descripción, crítica periodística, desde una perspectiva exclusivamente estética o de análisis en profundidad, la dimensión del cuerpo, incluso sin nombrarlo, adquiere una centralidad fundamental en discursos de todo signo que, bien es cierto, generan focos de interés variable según se apliquen para cada uno de los subapartados en que se divide este arte: brazos,

manos, pies, cinturas y caderas para el baile; manos para el toque; garganta, pecho, esófago y nariz para la voz; manos que sirven a la percusión corporal para las palmas o piernas para la ejecución de sonidos percutidos.

Sin embargo, y a pesar de que, como en cualquier manifestación del arte humano, la anatomía es materia prima fundamental de ejecución, la perspectiva fisiológica ha adquirido escaso relieve en los estudios flamencos a lo largo de su historia, amplia aunque, en cierto modo, inconexa. De hecho, incluso en esta producción con intención de ser rigurosa, no siempre se utilizan de forma precisa la atribución y distribución de las zonas y órganos corporales en los análisis sobre cante, baile, toque o percusión *jondos*. Y, operativamente, aún no se ha apostado con fuerza por incorporar recursos e instrumentos teóricos y metodológicos que faciliten el abordaje de las facetas interpretativas del flamenco asumiendo, también, lo que de puramente *corporal* tienen sus prácticas de ejecución.

En este sentido, las Ciencias de la Salud y las Ciencias Sociales, desde enfoques disciplinares propios, pueden ofrecer modelos de aproximación y explicación del cuerpo como parte esencial en tales desarrollos, en tanto el cuerpo es ciertamente “un lugar de superposición de lo simbólico, lo físico y lo sociológico”.¹ En el primer caso, las Ciencias de la Salud disponen de instrumentos para medir las prácticas fisonómicas que a través del flamenco se expresan, así como los efectos fisiológicos que de ellas se derivan. En el segundo, las Ciencias Sociales y, en nuestro caso, la Antropología Social, disponen de herramientas teórico-metodológicas para incorporar los contenidos factuales y simbólicos que, como en otras manifestaciones humanas, están en la base de la producción flamenca.

La formación seguida a lo largo de mi trayectoria académica como profesional de la salud Diplomado en Enfermería y, con posterioridad, la obtención de la Licenciatura en Antropología Social, me han permitido asimilar basamentos teóricos que, aplicados al objeto de estudio del flamenco, han despertado un interés particular por **el cuerpo como concepto básico de la investigación**. Al provenir de un campo laboral donde la intervención sobre el

¹Braidotti, 2000:31.

cuerpo constituye una práctica cotidiana, he podido constatar que *los y las* profesionales no suele tener en cuenta su carácter simbólico y cultural, siendo frecuente una aproximación profesional eficiente desde un punto de vista terapéutico pero de carácter más bien fragmentario, finalista y exclusivamente “biologicista”.

En las Ciencias Sociales, por su parte, la atracción por el cuerpo se centra fundamentalmente en sus extensiones simbólicas y culturales, siendo deficitaria, en mi opinión, la concentración en los aspectos fisiológicos cuya exclusividad antes censurábamos como estrategia única en las Ciencias de la Salud. Disciplinas como la Sociología o la Antropología, ciertamente, han situado al cuerpo en un objeto de estudio privilegiado, bien que desde líneas teóricas distintas:

- Por un lado, las sociedades hacen uso de complejos interpretativos a la hora de **asignar hermenéutica propia a las partes que componen la anatomía humana**: la disposición de la alianza matrimonial en el dedo anular, el embellecimiento del rostro a través de escarificaciones, la modificación del peinado según las cohortes de pertenencia o el bloqueo al crecimiento de los pies a través de su vendaje, como signo externo de belleza, son fenómenos parejos a lo que, en el flamenco, pueden representar el uso más o menos percutido de los pies como matiz de adscripción étnica del baile gitano, el arabesco destacado de la mano como expresión propiamente femenina o el ocultamiento tradicional de la anatomía a través del exceso indumentario.
- Por otro lado, **el cuerpo tiene una gran versatilidad para materializar abstracciones teóricas** –el concepto de “cultura”, la posición de clase, la asignación de sexos y géneros, la etnicidad, la salud, los trances y otros aspectos religiosos-, lo que ha provocado un gran interés por analizar y entender las construcciones corporales de las distintas sociedades, entendidas precisamente como el modo en que se crean complejos de significación en torno al cuerpo, como expresión de constructos doctrinarios.

Los criterios que moldean a los individuos como sujetos sociales, definidos específicamente por cada sociedad en un momento histórico concreto, convierten la materia que conforma el cuerpo humano en un **mapa de manifestaciones etnográficas** donde investigar las culturas específicas, los modos de agrupamiento, las sociedades y los mecanismos de poder que justifican la desigualdad, en muchos casos a través de la “naturaleza” de los seres humanos que queda comprendida en categorías como la raza, el sexo o la edad.

Pero, salvo excepciones, las aportaciones clásicas de las Ciencias Sociales no atendieron al cuerpo como una categoría de estudio con entidad propia. En todo caso, la Sociobiología y los debates sobre la “raza biológica” hicieron uso del cuerpo en su expresión colectiva, para atender más bien a los fundamentos ideológicos del evolucionismo y no tanto al cuerpo, en sí mismo, como constructo social.² Históricamente, y en un periodo de consolidación de la Antropología, sólo algunos antropólogos como Marcel Mauss, Víctor Turner y Mary Douglas establecieron tímidas líneas de aproximación que, sin ser el centro de sus investigaciones específicas, sí que sugerían ciertas oportunidades teóricas en torno al cuerpo, entendido éste no como un término descriptivo, sino como un autorizado concepto analítico.³

A menudo, estas aproximaciones tuvieron lugar en el marco de la Antropología Simbólica, dado que, en su sentido antropológico, la categoría “cuerpo” tiene una clara dimensión simbólica que funciona a modo de construcción cultural. El cuerpo es una expresión arbitraria de significación de carácter metafórico, un objeto polisémico, un sistema de comunicación no verbal que adquiere significado como parte de un conjunto, esto es, contextualmente.⁴ En la medida en que los símbolos no sólo comunican, sino que ofrecen otras modalidades de influencia, también concretan, visualizan y tangibilizan realidades abstractas, mentales o morales, contribuyen a mantener sentimientos de pertenencia y suscitan o propician la participación social. Como consecuencia, cada cultura establece funciones y usos socialmente establecidos sobre el cuerpo, técnicas y saberes relacionados con su dominio,

² Wilson, 1980.

³ Mauss, 1979, Turner, 1980 y Douglas, 1978.

⁴ Leach, 1978.

o contextos de uso para expresar un orden simbólico y la identidad de un grupo.

Pero las aproximaciones antropológicas y sociológicas que podríamos considerar de carácter “finalista” que reconocen al cuerpo como objeto de estudio estructurante y unidad de análisis cultural y social, han tenido lugar fundamentalmente a lo largo de los quince últimos años. El interés por el concepto “cuerpo”, inicialmente relegado en las Ciencias Sociales, tuvo una consolidación definitiva ya en la década de 1980 y fundamentalmente en el marco de los **estudios de género y sexualidad**. Como señala Sánchez, “La introducción por los Estudios feministas de la categoría analítica de género como categoría de comprensión de lo real ha permitido deshacer las ideas naturalistas que justificaban la dominación del grupo social de las mujeres por el grupo social de los hombres. El concepto de género ha servido para poner de manifiesto el papel de la cultura y de la sociedad en la naturalización de los atributos y las características comportamentales y psicológicas atribuidas a mujeres y hombres y poner de manifiesto el carácter construido de los roles sociales atribuidos e impuestos a unas y otros”.⁵ Esta línea de trabajo dio lugar a una serie de categorías adyacentes (“corporeidad”, “kinesia”, “proxemia”, etc.)⁶ que sirvieron, a su vez, de instrumentos teórico-metodológicos para estudios concretos.

Básicamente, se construyó un discurso que cuestionaba la idea de “un solo cuerpo sexuado” que se identificaba, en añadidura, con una doble “forma de ser”: la de hombres y mujeres. La dificultad de reconocer la polifonía de relaciones entre “sexo”, “cuerpo” y “prácticas culturales”, dio lugar a una literatura feminista que aprendió de de autoras como Rosaldo y Oakley la distinción entre *sexo biológico* y *género*, este último como una construcción cultural respecto del primero,⁷ y de Gayle Rubin que el cuerpo no es biológicamente irreductible, sino un objeto *semiótico*, manipulable según la

⁵ Sánchez, 2007:56.

⁶ Así por ejemplo, Goffman (1967) y Bartky (1998) reparan en las distancias entre personas establecidas por reglas proxémicas de acuerdo con el grado de intimidad de su relación.

⁷ Especialmente, Rosaldo, 1974, Oakley, 1977 y Rubin, 1975. Fue la crítica feminista nacida de esta corriente la que evidenció que producción y reproducción, como funciones sociales de la mujer, no son independientes y no pueden analizarse de forma separada o segmentada.

amplia variabilidad social e histórica y las distintas posiciones de los agentes involucrados en los procesos de poder. Una de ellas, que recoge en la segunda parte de su libro (“El cuerpo en la sociedad occidental”), tiene que ver con las disciplinas generalizadas en los cuerpos occidentales en los últimos dos siglos, articuladas en las tensiones entre el consumo y el control.

En otros ámbitos de pensamiento, surgieron asimismo diversos textos, hoy ya clásicos, que apostaron por poner en relación los conceptos “sexo”, “cuerpo” y “poder”. Magos teóricos como Foucault, Laqueur y Weeks, de forma pionera, y más tarde Bourdieu, se detuvieron en los sustratos teóricos fundamentales para comprender y comprender los cuerpos socialmente.⁸ Los discursos tradicionales de la disciplina, bien no habían advertido el cuerpo como objeto de interés específico, como ya se ha visto, bien no habían problematizado sobre la política de los cuerpos.

Como respuesta a la ausencia de impugnación de los discursos hegemónicos de las identidades sexual y étnica, Foucault se adentró en el campo de batalla política que existe en torno a la representación y tratamiento del cuerpo, afirmando que éste funciona como un territorio de construcción social. Abrió así el camino del análisis sobre las relaciones entre cuerpo, sexo y género (como sobre el “trabajo”), entendidos ya como conceptos de superioridad política: para él, “el cuerpo es un lugar para desplegar las relaciones de poder”, y necesario es aquí recordar sus decisivas aportaciones acerca de las redes de “bio-poder” o “somato-poder”.⁹ Conceptos como el de “biopolítica” instalado por este autor y sustentado en la confirmación del carácter histórico de los cuerpos, vienen siendo desarrollados en los últimos años para adaptarlos al análisis de identidades contemporáneas confluyentes, a través de derivaciones conceptuales como la “corpo-política” o incluso la “dermo-política” de las relaciones sociales.

Laqueur, por su parte, ha trasladado agudos análisis de los sistemas de poder en los grupos sexuados, analizando la historia del sexo en Occidente entre la antigüedad y el momento de desarrollo de la obra de Freud. Con un

⁸ Principalmente, Foucault, 1978 y 1984, Weeks, 1983, Laqueur, 1994 y Bourdieu, 2000.

⁹ Foucault, 1978.

documentado recorrido sobre la historia de las concepciones cambiantes que se han tenido sobre el cuerpo, Laqueur abordó la construcción del género a través de las relaciones entre “cuerpo” y “diferencia sexual”, y confirmó que el conocimiento de nuestros cuerpos y de nuestros sexos ha cambiado radicalmente a través de los siglos gracias a las enseñanzas que proporcionó la medicina, pero también a los propios cambios sociales acontecidos a lo largo de la historia. Jeffrey Weeks abunda en ese acercamiento a la comprensión de los mecanismos de poder en cada periodo, añadiendo a los modelos de “dominación” que se fundamentan en las diferencias de sexo los de “oposición”, “insubordinación” y “resistencia” a éstos. Junto a Rubin y Foucault, avanzó en la imbricación de la economía política, las ideologías, las religiones o los sistemas sanitario, educativo y legal con el mundo privado de la intimidad, el amor, la familia o los cuidados.

Finalmente, los trabajos de Pierre Bourdieu –y muy especialmente *La dominación masculina*- activaron el interés por lo que el sociólogo francés denominó la “hexis corporal”, por el *habitus* como categoría estructurada en los comportamientos individuales, y por las “tecnologías del yo” como formas de auto-representación individual. El sociólogo francés propuso que el cuerpo funciona acogiendo representaciones que estructuran pautas culturales como pautas físicas, desarrollando así una categoría teórico-metodológica que explica su afectación para *determinados* grupos situados en *determinadas* posiciones de la estructura social que consumen *determinados* bienes según un proceso de apropiación desarrollado a lo largo del tiempo.¹⁰

En los últimos años, la producción bibliográfica en torno al cuerpo no ha hecho sino crecer cualitativa y cuantitativamente. El cuerpo se ha ido convirtiendo en un objeto de estudio central para el análisis antropológico, a cuyo desarrollo disciplinario ha afectado la propia amplificación de la capacidad conceptual del concepto. A partir de los años 90, son cada vez más los antropólogos y antropólogas que incluyen la construcción del cuerpo como un elemento clave para analizar no sólo el cuerpo en sí mismo, sino su aplicabilidad transversal para el análisis de la etnicidad, la salud, el desarrollo,

¹⁰ Para una revisión de las categorías analíticas de Pierre Bourdieu, recomendamos Alonso, s/f.

el trabajo o el arte. A menudo, el objetivo de estas aproximaciones se sitúa en establecer los modos de percepción, la conceptualización, los usos y regulaciones del cuerpo a lo largo de la historia, y relacionarlos con determinadas manifestaciones de la cultura, la disciplina corporal, la sociabilidad o el gusto. Muchas de ellas, no por casualidad, se sitúan en posiciones feministas¹¹ o –recogiendo la herencia de Bourdieu- se vuelcan en las identidades sociales y las categorías de adecuación situacional que los seres humanos se atribuyen en los contextos de interacción social.

Textos como los de Synnot, David Le Breton y, en nuestro país, Lourdes Méndez o Mari Luz Esteban, que han hecho uso de la expresión “Antropología del cuerpo” de forma explícita, son sólo algunos de los de mayor difusión y aceptación de los últimos años.¹² Si Synnott defiende la noción de “cuerpo social”, proponiendo que el cuerpo y los sentidos son socialmente construidos de forma *distinta* por los *distintos* pueblos, convirtiéndose así en un concepto con gran capacidad no sólo para analizar cómo se configuran, sino también cómo cambian, cómo absorben significados culturales y cómo actúan políticamente las concepciones sobre el cuerpo, Le Breton proporciona una perspectiva antropológica de la modernidad a través del concepto. Valiéndose de la etnología y de la historia trata de desmenuzar la lógica social y cultural que se encuentra en los ritos sociales y el corazón de la medicina moderna, así como en la preocupación actual por la salud, la apariencia y el bienestar corporal.

En las universidades españolas, diversos investigadores e investigadoras se detienen en torno al cuerpo como categoría cultural que expresa el orden simbólico de la sociedad en que se inscribe. Las investigaciones etnográficas vienen ya trabajando ideas sobre los “mapas cognitivos”, y los conceptos asociados a la corporeidad son empleados por un gran número de científicos y científicas sociales. Así por ejemplo, Lourdes Méndez confirma los significados culturales del cuerpo sexuado o la incidencia de las ideologías sexuales, coloniales y raciales occidentales sobre las

¹¹ Se puede consultar al respecto Price y Shildrick (editoras), 1999.

¹² Synnott, 1993, Méndez, 1995 y 2004, Le Breton, 1999, 2002^a y 2002^b y Esteban, 2004. Esta última autora también comparte una doble titulación, como doctora en Antropología Social y Licenciada en Medicina.

temáticas y contenidos de obras de arte modernas y contemporáneas, apoyándose en la idea de que las imágenes visuales, como el lenguaje o la escritura, nunca restituyen objetivamente la realidad del mundo que nos rodea, sino que la construyen e interpretan basándose en diferentes premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas. Afirma con rotundidad que “el cuerpo humano es un cuerpo cultural, producto de los deseos, creencias y expectativas de la sociedad en que se inscribe” y lo defiende como objeto de análisis para la disciplina, en la medida que a través de él se pueden analizar funciones y usos sociales, técnicas y saberes relacionados con el cuerpo, formas de expresión del orden simbólico y de la identidad social, organización de espacios, etc.¹³

La defensa del cuerpo como una categoría cuya experiencia y presentación varía según la situación y la información social que se le atribuya –lo que Bourdieu denominó las “disposiciones corporales socialmente adquiridas”- avanza un paso sugiriendo que, más allá de la *repetición* como pauta para la generación de hábitos corporales, una verdadera “teoría corporal de la acción social e individual” debe considerar a los cuerpos también como *agentes*. Esto es, si bien es cierto que, como indica Bourdieu, “el mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y división sexuales”,¹⁴ “no puede ser negada la potencialidad que encierra el cuerpo por medio de sus múltiples manifestaciones como agencia de cambio frente a las prácticas diarias de sometimiento social y simbólico”.¹⁵

Un núcleo de autoras feministas han pasado, así, desde una posición iniciática de “esfuerzo político y epistemológico por liberar a las mujeres de la categoría de “naturaleza” y del reduccionismo biológico que las había constreñido” a otro en el que, en los últimos años, “vienen criticando los déficits de un marco teórico que mira al cuerpo en su estricta materialidad, concibiéndolo como algo inmune a factores sociales e históricos”.¹⁶ En definitiva, optan por confirmar que el cuerpo, lejos de mantener esa inmunidad o inmutabilidad transhistórica, es “el lugar en el que se plasman a un tiempo las

¹³ Méndez, 1995 y 2004 respectivamente.

¹⁴ Bourdieu, 2000:24.

¹⁵ Álvarez, 2007:251.

¹⁶ De la Pascua, 2007:163.

huellas del poder y las estrategias de resistencia”.¹⁷ Algunas de las relecturas no androcéntricas de los significados de la belleza femenina en los últimos años, por ejemplo, nos muestran “las complejidades con las que actúan los sistemas de dominación de género en su inscripción en los cuerpos de las mujeres en donde prácticas y discursos son leídos no exclusivamente en términos de sometimiento, sino en su potencial de resistencia y transgresión”.¹⁸

Mari Luz Esteban es una de las teóricas fundamentales de esta formulación de las relaciones entre cuerpo y cultura. Incide en la fuerza que tiene el cuerpo en las sociedades contemporáneas y su conversión en un objeto de cuidado, presentación pública y disfrute privado. Ello da lugar a diversas formas de consumo de mercancías a la vez que de control y autocontrol de los deseos, en aras de alcanzar un patrón corporal que se convierta en metáfora del éxito. Desarrolla el concepto “itinerarios corporales” como apuesta por entender el cuerpo de forma procesual: las biografías de sus sujetos de campo (sus “itinerarios corporales”) se desarrollan desde una perspectiva actualizada y crítica, sobre todo respecto a ciertas posturas dentro del feminismo, y promueven “un análisis que no considere a las mujeres como víctimas de una dominación, sino como agentes capaces de resistir a las estructuras sociales y reconducir sus itinerarios más allá de las intenciones de partida, contribuyendo a su propio *empoderamiento*”.¹⁹

El cuerpo como variable en los estudios flamencos

Desde una mirada física, pero también socio-cultural, antropológica, el análisis del cuerpo de los intérpretes flamencos, su fenomenología y sus significados, se puede convertir en una interesantísima perspectiva de investigación, tanto por su valor como instrumento de trabajo como por sus potencialidades de representación simbólica. Y el concepto detenta además otras aplicaciones analíticas de carácter longitudinal y contingente: el estudio del cuerpo puede ser un espacio privilegiado para recorrer los imaginarios

¹⁷ Sánchez Leyva y Reigada, 2007:25.

¹⁸ Gregorio, Sánchez y Muñoz-Muñoz, 2007:14.

¹⁹ Espinosa, 2005:220.

construidos a lo largo de la evolución del género flamenco, así como las estrategias que los actores involucrados en el arte flamenco han desplegado en las relaciones existentes entre sus obras, trayectorias profesionales e itinerarios corporales.

No se puede olvidar, en este sentido, que el cuerpo detenta en el flamenco en varios **niveles de funcionalidad**: como instrumento de trabajo, como *locus* de representación simbólica y como referente para la generación de heterodoxias.

- Como **instrumento de trabajo**, el cuerpo actúa a modo de *contenedor* de un elemento básico de la producción -la mano de obra- y ello lo convierte en una categoría estructural para comprender la producción de valor dentro del arte flamenco. Conviene recordar aquí una larga escuela de pensamiento y teorización sociológica e histórica que articuló en torno al Materialismo Histórico la consideración de la fuerza de trabajo como generadora de todo valor. De ahí se derivaría una serie de postulados en relación con la reproducción simple de esta fuerza de trabajo como base de la estrategia capitalista de acumulación, la consideración de la mano de obra disponible como el foco generador del beneficio apropiado externamente a través de la plusvalía, el papel de la fuerza de trabajo en la consolidación del modo de producción capitalista mediante la creación del denominado “ejército de reserva”, así como otro conjunto de elementos doctrinales que, si bien no es el caso desarrollar ahora, tuvieron, como es conocido, una amplísima repercusión teórica y práctica en la historia occidental contemporánea.
- Por otra parte, y como se ha argumentado en páginas anteriores, más allá del papel que la mano de obra tiene en la producción directa, el cuerpo tiene también un rol específico como ***locus de representación simbólica***. En el flamenco, como en otras artes, el cuerpo funciona de referente para la construcción de identidades sociales e imaginarios colectivos. Piénsese, de un lado, que las lecturas del cuerpo han otorgado al flamenco un carácter contrastivo que lo ha hecho diferenciarse *externamente* de otras artes, delimitando a través de su

propia identidad un género diferenciado. Posturas, mudanzas, voces o movimientos característicamente flamencos constituyen **plantillas de identificación estética** que lo distinguen de cantes, danzas o instrumentaciones de otras culturas musicales del mundo. Por otra parte, multitud de formulaciones *emic*, desde dentro del flamenco mismo, establecen criterios de idoneidad o aceptación y tienen como fundamento la somatización del arte, a través de la descripción de actitudes (“majestad”, “ser flamenco”, “poderío”) o descripciones anatómicas (tener “buenas hechuras”, ser “guapa”, “pesar” en el escenario) que se soportan precisamente en la capacidad expresiva que tiene el cuerpo de *los y las* artistas.

- Pero también el cuerpo funciona como **referente para la generación de heterodoxias** dentro del flamenco, fundamentalmente en las opciones más creativas y experimentales. A lo largo de su breve historia, el cuerpo flamenco se ha convertido en un molde a través del cual la afición ha fijado posiciones escolásticas, apreciaciones *internas* al propio género acerca del “deber ser”, de lo ortodoxo o lo heterodoxo, de lo permitido o lo prohibido. Así, quienes defienden que existen unas voces más o menos adecuadas para determinados palos, que ciertos quiebros de cintura son propios de una escuela de baile concreta o que el toque de pulgar es identificador de un estilo local de tañer la sonanta, hacen uso -tal vez sin evidenciarlo- de **referentes anatómicos para definir procesos e identidades que popularmente son percibidos desde su apariencia exclusivamente artística**. Durante años, los cuerpos de bailaores y bailaoras, por ejemplo, se han servido de unas plantillas tradicionales de evoluciones, pasos y mudanzas que generan figuras clásicas hoy en entredicho por nombres que, como Andrés Marín, Israel Galván o Rafaela Carrasco, fundamentan su comprensión propia, su expresividad o su aportación diferencial al arte flamenco precisamente en la capacidad de utilizar sus cuerpos para la *revisión* e incluso *negación* de esas figuras impuestas por la tradición. Estamos en este sentido con Román Gubern cuando critica la idea de que el cuerpo crea imaginarios culturales únicos: si con esta idea quiere

recogerse “un nebuloso tejido de imágenes y de fantasías socialmente compartidas, que generan motivaciones y escalas de valores comunes y que cohesionan a los miembros de un grupo”, ciertamente en este “capital simbólico compartido suelen detectarse imaginarios dominantes, generalmente emanados de los grandes centros de producción y difusión mediática, no pocas veces de origen transnacional. Pero junto a esta red de representaciones dominantes suelen existir también *imaginarios subalternos e imaginarios divergentes, heterodoxos o subversivos*”.²⁰

El lugar físico de la producción flamenca. Anatomía y fisiología

A pesar de la riqueza que esconden las relaciones teóricas y prácticas entre la corporeidad y el arte flamenco, la profundización en estos vínculos apenas se ha favorecido como conexión finalista en la investigación. A fuerza de insistir en el cuerpo como un indicador simplemente estético, las literaturas al uso han olvidado tanto lo que de puramente *físico* tiene esta materia prima fundamental de los intérpretes flamencos, sean profesionales o no, como las *correlaciones culturales* sobre las que se soporta. De estas últimas ya hemos advertido algo en relación con las interpretaciones que subyacen a las muy diversas prácticas que, en todo el mundo, tienen en el cuerpo una vía de expresión tangible. Sin embargo, y entendido como algo puramente físico, también el cuerpo es un objeto de estudio fundamental en el flamenco ya que, al disponer una estructura y un funcionamiento orgánico variables al servicio del arte y al convertirse en el soporte visible de su ejecución, condiciona grandemente la materia de trabajo según capacidades individuales, habilidades, entrenamiento y práctica y es destinatario, a su vez, de patologías y cuidados propios.

En el caso del baile, por ejemplo, el cuerpo es el receptáculo donde se sitúan las dolencias y traumas a las que el ejercicio da lugar, con “marcas del cuerpo” –algunas de ellas, patológicas- que pueden ser físicas o sociales.

²⁰ Gubern, 2004:20. La cursiva es nuestra.

Sobre él se aplican tratamientos y estrategias corporales de cuidado o apariencia (ocultación o visibilización, por ejemplo) más o menos reglados, más o menos de forma consciente, entre los que se incluyen desde los ejercicios hasta las pautas alimentarias o el uso de una indumentaria concreta. Que una bailaora sea capaz de reconocer y recorrer su “mapa del cuerpo” supone muchas veces poder actuar sobre él para adaptarlo a sus proyectos y hacerlo duradero a través de un itinerario cultural que cada vez más habitualmente está planificado, para mantenerlo como una materia prima “que no se estropee”. Así, cuando Eva Yerbabuena afirma: “Antes de bailar, le pido permiso a mi cuerpo. Cuando termino de bailar, le pido perdón”, manifiesta el recurso al cuerpo como instrumento expresivo necesario para su arte, y a la vez sugiere los efectos indeseados que en él provoca la plasmación de esa exhibición artística, una vez se ha hecho uso de todas sus amplias potencialidades. En testimonio de muchos intérpretes, el cuerpo es el principal instrumento que define sus personalidades, los estilos o las técnicas que seleccionan y a las que se adaptan. Muchas veces, como oportunidades; otras, como desafíos: hay bailaoras y bailaores que lo son “a pesar de” sus cuerpos, como tocaores que lo son “a pesar de sus dedos”.

Así pues, no sería exagerado afirmar que la anatomía de cantaores y cantaoras, bailaores y bailaoras o instrumentistas flamencos, sin ser determinante, nos ayuda a comprender y definir las trayectorias profesionales, las modificaciones de repertorio, el diseño de proyectos singulares, las expectativas que los artistas albergan, la creación de propuestas más o menos renovadoras, la mejor o peor ubicación en los mercados e incluso la obtención de más o menos éxito profesional de muchos de estos practicantes. No cabe dudar que la creatividad personal es un ejercicio intelectualizado, una plasmación de ideas concebidas para diseñar números y espectáculos, pero que incluye dimensiones emocionales incuestionables: el sentimiento, la expresión, la intuición, la espontaneidad. Tampoco que la formación y la predisposición al arte, el talento y otros constructos inefables de uso común han de contar en la valoración de los intérpretes. Pero el cuerpo -entendido como un soporte personal inintercambiable, aunque redefinible, de cada intérprete- es también factor principal a la hora de tomar decisiones, por

ejemplo, sobre la creación de números y coreografías, que quedan limitados, potenciados o facilitados en cada una de sus manifestaciones por las disposiciones anatómicas de quienes los acometen, sin que queramos decir con ello que sea un factor inalterable. El caso de Carmen Amaya, que desarrolló un estilo concebido como “masculino” por la aplicación de unas condiciones personales de fuerza y flexibilidad corporales, pequeño volumen y abundante tono muscular, puede expresar la lógica a que nos referimos, de conexión no determinista, pero sí condicionante, entre *cuerpo* y *producción artística*.

Valorar el papel del cuerpo es por tanto fundamental en el desarrollo del conocimiento de la técnica, la historia y la expresión artística del flamenco. A pesar de ello, objetos de estudio tan estimables como los efectos físicos del ejercicio del flamenco en el cuerpo de sus ejecutantes, las patologías de la voz, los riesgos físicos articulares o musculares de los tocaores, o la clasificación y tipologías de los cuidados de bailaores y bailaoras, han sido y todavía son escasa e incluso nulamente explorados como una conexión de investigación finalista. Si bien el desarrollo de iniciativas de investigación que se detienen en cuestiones relativas al cuerpo está alcanzando algunos Programas de Doctorado de las universidades españolas, con líneas vecinas a las que aquí presentamos,²¹ el impulso que, de forma pionera, se ha enfrentado a la corporeidad flamenca medida en términos físicos, lo encabezan hasta el momento el gaditano Centro de Investigación Flamenco Telethusa y la Universidad de Cádiz.

El Centro de Investigación Flamenco Telethusa, dirigido por Alfonso Vargas Macías,²² tiene como objetivo de su publicación anual (la revista *Telethusa*) “favorecer el desarrollo y divulgación del conocimiento científico

²¹ Así, en la UCAM, el Programa de Doctorado *La construcción social del cuerpo. Políticas, imágenes e identidades corporales en las sociedades contemporáneas*, incluye líneas de investigación como “Antropología de la medicina y de la salud”, “Antropología de las dolencias y malestares sociales” y “Construcciones y representaciones sociales del cuerpo”, además de otras como “Antropología del cuerpo, de la muerte y de la discapacidad”, “Ciencias sociales y salud”, “Historia de las imágenes corporales en el arte”, “Filosofía y corporeidad” y “Procesos de hominización”.

²² Hay que citar aquí su, por lo pionera, su Tesis Doctoral, presentada en la Universidad de Cádiz, *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física* (2006).

sobre cualquier vertiente del baile flamenco, principalmente aquellos estudios que estén realizados bajo el prisma de las ciencias de la actividad física y de la salud”.²³ El número 1 de la revista, del año 2008, contiene diversos trabajos sobre el esfuerzo y la preparación física de los bailaores, los criterios para la elección del zapato de baile flamenco o el dolor de espalda en el baile flamenco, por comparación a la danza clásica. Entre los resultados más destacables de sus investigaciones, se encuentra la aplicación de técnicas cineantropométricas y programas informáticos de tratamiento de la imagen para establecer pautas comparativas entre el baile de principios del siglo XX y el actual, y sobre todo la generación de una metodología de acercamiento al cuerpo de los bailaores y bailaoras en la que se incluyen, como indicadores de medición, toda una serie de prácticas y afectaciones corporales²⁴ con un amplio repertorio de categorías profilácticas y preventivas,²⁵ y grupos anatómicos perfectamente delimitados.²⁶ El proyecto constituye un ejemplo de diálogo de las Ciencias de la Salud con objetos de estudio tan aparentemente distanciados de los fundamentos del método científico, y aplicados a la anatomía humana en un ámbito interpretativo y artístico singular: el flamenco.

En la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Cádiz, se ha implementado recientemente un proyecto de investigación que,

²³ www.flamencoinvestigacion.es/revista. Participan aquí, además del citado Alfonso Vargas Macías, José L. González Montesinos, Jesús Mora Vicente, Sebastián G. Lozano, Ana Macara, Pablo Ruiz y Fernando Santoja Medina.

²⁴ Entre otras, esfuerzo, lesiones, frecuencia cardiaca de trabajo, actividad anaeróbica, situaciones de riesgo, semiflexiones, sobretensión, absorción de impactos, amortiguación, vibraciones, metatarsalgias, zapateados, retroversión de caderas, sobrecarga, tensión, dolor, desequilibrios musculares, diversos tipos de alteraciones músculo esqueléticas del pie –durezas, callosidades, hallux valgus o “juanetes”, fascitis plantares, dorsalgias, carvalgias, tendinitis, sobrecargas-, distensiones, microfracturas, lumbalgias, estrés de impacto, hipelordosis o excesiva curvatura lumbar, presiones y choques óseos, hiperextensiones, rotaciones, flexiones e inclinaciones laterales de brazos y manos, dorsalgias en trapecio y angular del omóplato y fatiga muscular.

²⁵ Educación postural, acondicionamiento físico personalizado, masajes, compensaciones biomecánicas y técnicas de estilos de baile, preparación física, resistencia aeróbica, fortalecimiento, estiramiento, entrenamiento, musculación, relajación, apropiación de los escenarios.

²⁶ Cuádriceps, discos intervertebrales, rodillas, curvatura lumbar, musculatura paravertebral, interescapular y trapecios, glúteos, grupo isquico, pectorales, pie, tobillo, ligamentos vertebrales, musculatura abdominal, espaldas, grupos musculares, gemelos, soleo, psoas ilíaco, recto anterior, fascia lata, articulaciones de rodillas y coxofemoreales, cervicalgia, estrés en vértebras lumbares.

encabezado por José Luis González Montesinos y desarrollado también por Jesús Mora Vicente y Pablo Ruiz Gallardo, con el apoyo del Departamento de Electrónica y Tecnología de Computadores de la Universidad de Granada, ha diseñado un sistema de detección de apoyos que permite establecer en tiempo real la secuencia de zapateados del baile, como superación del análisis anterior de los fotogramas de cada número. Ello facilita el “cuantificar de forma fiable y exacta parámetros temporales del baile flamenco, como son el número de apoyos, tiempos de contacto y no contacto, simetrías/asimetrías de apoyo, duración de los tiempos de doble apoyo... que se producen durante el desarrollo del baile, y que pueden ser determinantes en su empeño físico y en el desarrollo de la actividad, como son la fuerza explosiva y frecuencia de pulsos del tren interior”.²⁷ Los datos resultantes permiten elaborar programas de entrenamiento planificados de forma más eficaz para impedir dolencias, sobrecargas e incluso lesiones, contribuyendo a aumentar el rendimiento de bailaros y bailaoras.²⁸

El cuerpo y las formas sociales del gusto. El hexis corporal como categoría

Sintetizando la idea fundamental del epígrafe anterior, confirmamos que el cuerpo es un lugar físico coadyuvante para los diversos tipos de producción flamenca. Junto a esta dimensión proactiva, el cuerpo también es receptor, de forma duradera, de una serie de disposiciones que tienen carácter de permanencia y que están cercanas desde un punto de vista conceptual a lo que en su día Bourdieu denominó *habitus*. Estas disposiciones están visiblemente encarnadas en las imágenes tradicionales del flamenco de uso común. Recordemos que, para Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones

²⁷ El sistema parte de una patente utilizada en 2003 para valorar la marcha en suspensión para enfermos de parkinson a lo largo de un tratamiento. Se aplica sobre el calzado de baile, con cuatro detectores en cada uno en el tacón, la puntera y las zonas interna y externa del zapato. El proyecto cuenta con una subvención de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco de la Junta de Andalucía.

²⁸ Este último proyecto tuvo cierta repercusión en los medios. Se puede consultar el suplemento *Saber*, del Grupo Joly, concretamente su página 10: “La UCA examina el rendimiento físico de las bailaoras de flamenco”, en el *Diario de Sevilla* del 13 de enero de 2009, firmado por Beatriz Estévez.

adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generativos, un productor de estrategias que pueden ser objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores, incluso si no han sido expresamente concebidos para tal fin.

Como categoría metodológica, *habitus* se relaciona necesariamente con las condiciones sociales vigentes, y no es independiente ni inocente respecto del modo en que la clase social –y, atravesándola, factores como el género, el origen social o la etnia de pertenencia- hacen participar a determinados grupos sociales de miradas comunes y prácticas con propiedades compartidas. Esas prácticas quedan corporalmente asimiladas como *estructurales* y *estructurantes*, si bien adquieren formas de pertenencia permeables: en lo que, hace años, Pierre Bourdieu denominó “la distinción” (*le bouquet*), es decir las bases sociales del gusto y el *gusto estético* como “facultad de juzgar los valores estéticos de manera inmediata e intuitiva”, de establecer criterios de distinción y elección,²⁹ las clases populares pueden participar, a la baja, de modelos impuestos por las clases superiores y ser a la vez capaces de generar estéticas propias asumidas desde arriba como válidas y ratificadas en el criterio del gusto de aquéllas, como sucedió durante un periodo con la asimilación gitanista y castiza por parte de la burguesía y la aristocracia españolas.

La disposición estética -como otros sistemas de disposiciones de actuación, pensamiento o sentimiento- engloba para Bourdieu a su vez dos categorías “que explican la reproducción social de prácticas, valores y gestualidad”: *ethos* y *hexis*. *Ethos* es la rutina de las prácticas, el conocimiento acumulado que nos permite responder a las situaciones; *hexis corporal* -un término obtenido de la filosofía de Aristóteles y cuya traducción es "disposición de carácter"- es el resultado en el cuerpo del proceso de in-corporación de esquemas de comportamiento (prácticas informadas de valores) preestablecidas y que vuelven a reproducirse mediante el sujeto”.³⁰ Se

²⁹ El gusto se define para Bourdieu como “la propensión y aptitud para la apropiación (material y simbólica) de una clase determinada de objetos o prácticas enclasadadas y enclasantes, es la forma generalizada que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas, que expresan, en la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos –mobiliario, vestido, lenguaje o *hexis corporal*- la misma intención expresiva” (Bourdieu 1988: 172-173).

³⁰Bourdieu, 2002: 131-132.

contienen aquí elementos como la gestualidad o la postura que –como se indica en la definición- son *incorporados*. “Incorporación” se define como el “proceso a través del cual los sujetos encarnan pautas de comportamiento, en este caso, que afectan al cuerpo propio, de modo que mediante su subjetivación (adaptación por cada uno de los sujetos o individuos que pertenecen a un grupo) quedan objetivadas, reproducidas sin remedio, al margen de la voluntad consciente de los sujetos”, sirviéndose de una “naturalización de habilidades corporales con el objetivo de diferenciar a un colectivo y hacer inalcanzable el gesto para los que no pertenecen al mismo”. En el mismo ámbito teórico, el autor denomina *sociodicea* al proceso por el cual el ser, el cuerpo, se *legitima* de forma automatizada y sin cuestionamiento por parte del sometido. En suma, es la aplicación por parte de los dominados de esquemas que son el producto de la dominación, y corresponde al proceso de conversión de las estructuras de la relación de dominación en percepciones estructuradas; a la conversión de actos de conocimiento en actos de reconocimiento, a la sumisión de los actores sociales a las pulsiones del cuerpo social exigido como legítimo.

El concepto *hexis* sirve a los estudios flamencos, en la medida que permite clasificar el cuerpo como una más de las **categorias de apreciación y percepción que diferentes grupos construyen sobre los bienes culturales y las disposiciones estéticas con las que se enjuician**. El *hexis corporal*, que incluye funciones, usos sociales, técnicas, saberes relacionados con el cuerpo, formas de expresión del orden simbólico y de la identidad social, organización de los espacios, gestualidad o proxemia, se define como una forma de apropiación que organiza de manera duradera e histórica, a modo de disposición permanente, una serie de principios que se incrustan, encarnan y arraigan en la identidad de las personas, y que se expresan a través del cuerpo, como resultado fundamentalmente de la socialización. El *hexis corporal* explica en gran medida la perduración de una **imagen simbólica universal del flamenco**, que ha sido mimetizada y reproducida por los artistas y practicantes de flamenco con un sentido lógico específico. Representaciones e imágenes flamencas emitidas *acerca de y a través del cuerpo* más allá de los límites de sus sujetos protagonistas -y a menudo utilizadas, como veremos, de forma

descriptiva o explicativa para interpretar los más variados indicadores sociales- han sido asimiladas por estos mismos sujetos para la reproducción o ruptura de esos mensajes originarios, aunque también para su eventual ruptura.

En efecto, el *hexis* también se incrusta en las mutaciones vividas en el arte flamenco: la situación cambiante de los mercados del arte ha interactuado con las “formas sociales del gusto” para producir modelos de representación corporales característicos dentro de las distintas etapas de su evolución, desde los inicios preflamencos hasta la actualidad. Al hilo de las transformaciones de los hábitos sociales y del gusto, se han producido modificaciones específicas a la hora de definir estilos históricos. Para el baile, por ejemplo -el movimiento estructurado no habitual por excelencia del flamenco- ciertos contextos histórico-artísticos han favorecido o beneficiado unos u otros conceptos de la belleza medidos en forma de “idoneidad corporal”, construyendo así “mitologías del cuerpo” establecidas a través de discursos, críticas o comentarios que constituyen una construcción cultural. No debe extrañar que, en el periodo de los cafés cantantes, la bailaora gitana la Macarrona pudiera permitirse un gran volumen corporal, al trabajar en escenarios pequeños que no permitían -ni tampoco exigían- un juego de amplios desplazamientos, evoluciones o acrobacias. En un tiempo además (finales del siglo XIX, principios del XX) en que la carne funcionaba como un característico atractivo femenino, muy enraizado en el concepto romántico de la femineidad-maternidad.

Pero no sólo las mutaciones de los mercados hacen variar las apreciaciones que adquiere el gusto: también lo hace la forma social que adquieren las manifestaciones flamencas. Un caso específico podría ser la separación entre el llamado “flamenco de consumo” y el “flamenco de uso”.³¹ las exigencias del teatro, de la escena, son disímiles respecto a las de la pequeña reunión o la fiesta doméstica. En el Jerez de los años 1950-60, Tía Juana la del Pipa podía mantener una construcción corporal asumible para una fiesta de señoritos dando una “patá por bulerías”, sin expectativas ya no sólo de ser objeto carnal de exhibición o deseo, sino siquiera de ser tenida por una profesional de repertorio. En un teatro donde se pretendan desarrollar coreografías elaboradas, sin embargo, una anatomía con exceso de volumen o

³¹ Tomamos los conceptos de Cruces, 1996.

de peso no parece razonable, salvo en el caso de que se traslade a la escena la evocación de un cuadro festivo de aquellas características.

Por otra parte, mediante una plástica de la danza verificada en estilos, mudanzas, pasos, braceos, marcajes, carrerillas o escobillas, en permanente estado de redefinición aun dentro de ciertos patrones escolásticos, *los* y *las* profesionales del flamenco se han movido en una determinada dirección expresiva. Y, si bien es cierto que el cuerpo se adapta a las condiciones históricas en que se desarrolla su actividad artística, no lo es menos que las técnicas flamencas se van redefiniendo conforme se producen modificaciones sociales respecto a los ideales corporales y las construcciones culturales de la anatomía. En este último sentido, es obvio que las posiciones diferenciadas de los grupos sociales intervienen a la hora de retroalimentar las percepciones del cuerpo, el reflejo de roles y estatus y sus transformaciones progresivas.

Uno de los retos que afronta un sector de mujeres occidentales en la actualidad, tanto en la esfera pública como en la privada, tiene que ver precisamente con la percepción de sus formas corporales, la negociación con el territorio personal de la corporeidad y la búsqueda de una respuesta adecuada a las expectativas, bien de pura apariencia, bien ligadas al ámbito de la salud, que se generan en torno a ellas y que, en la escena, tienen también una plasmación evidente. En este sentido, el cuidado y las disciplinas corporales, el ejercicio físico reglado, el conocimiento y dominio del propio cuerpo, el control del peso, el robustecimiento de la musculatura, las intervenciones quirúrgicas, la opción por una dieta saludable y otras estrategias físicas de las bailaoras, por ejemplo, tienen que ver con una opción voluntaria por una determinada *corporeidad* representada en la escena, que se acerca más al modelo de bailarina clásica de disposición flexible, fuerte y hasta acrobática para acometer los retos del baile profesional del siglo XXI, que a la encarnadura propia de un flamenco de pequeños espacios, de movimientos cortos o de concentración en el baile “de cintura para arriba”.

En definitiva, el cuerpo y sus cualidades –y no sólo las rutinarias sino también las que se definen en contextos de expresión artística como el que ahora nos ocupa- quedan sometidos a las exigencias estéticas y técnicas de cada momento y contexto social, dando lugar a modelos que, en términos

bourdianos, funcionan como disposiciones permanentes, como maneras duraderas de pararse, de hablar, de caminar, en que quedan incrustadas formas de sentir y de pensar. Ahí radica como hemos visto el concepto de *hexis corporal*. Pero éste no sólo se refiere a “la forma en que los modos de pensar y de sentir, las visiones que tenemos del mundo, las interpretaciones que de la realidad hacemos y la manera en que las confrontamos están inscritos en el cuerpo como principios activos incrustados, encarnados y por ello profundamente arraigados en la identidad de las personas”, sino que representa también un reflejo social de todo lo anterior: el modo en que la sociedad recepciona y asimila ese conjunto de actitudes, representaciones y percepciones que los sujetos tienen sobre el cuerpo.

A esa *captura* de imágenes no son ajenos los procesos descriptivos y explicativos, muchas veces instrumentalizados, que sumergen a los cuerpos y sus acciones en la **estereotipia**, especialmente fecunda al hablar de movimientos artísticos como el flamenco. El estudio que hoy presentamos, centrado en el análisis textual, participa de esa aplicación del concepto a la ***hexis corporal representada***, esto es la forma en la que miradas externas a los propios cuerpos definen formas de presentarlos como un conjunto de actitudes, representaciones y percepciones que los sujetos –las bailarinas y bailaoras, en nuestro caso- tienen sobre el cuerpo a través del cual se expresan. En la medida en que el interés por el cuerpo se justifica también en su papel de espacio de frontera, de proyección y formación de diferencias y de dotación a éstas de contenido simbólico, en tanto los cuerpos son “lugares de intervención social y expresión cultural (...) se han convertido en un soporte clave sobre el que se imprimen y materializan las diferencias sexuales, raciales y étnicas”. Diferencias que, en un tiempo como el que vio nacer el flamenco, hicieron que el cuerpo deviniera “un espacio privilegiado en la conformación, marca y delimitación de las ficciones proyectadas de la “nación”,³² en este caso haciendo visible el perfil de la *mujer nacional*.

³² Sánchez Leyva y Reigada, 2007:22.

Una base argumental para una investigación en curso

Con los conceptos y la síntesis teórico-metodológica previa, hemos presentado de forma sucinta el soporte con el que hemos acometido un trabajo de investigación en torno al modo por el cual el cuerpo, medido como disposición anatómica y como código simbólico, ha construido exégesis valorativas acerca del flamenco y de sus grupos sociales protagonistas, en particular las mujeres bailaoras, en la transición entre los periodos denominado “preflamenco” –mediados del siglo XVIII y tercer tercio del siglo XIX- y la denominada “Edad de Oro”, situada entre estos últimos años y la primera década del XX. Este periodo se desenvuelve entre un conjunto de danzas populares y teatrales con notable repercusión social y simbólica -básicamente, la escuela bolera, los bailes populares y de candil y los bailes de gitanas- y el flamenco propiamente dicho. En él, la forma en que se ha “leído” y, sobre todo, se han “contado” el preflamenco y el flamenco está implicada en la definición de la realidad y la construcción de la *representación* de los cuerpos de hombres y mujeres, gitanos y no gitanos, flamencos “profesionales” o flamencos “domésticos”. En este periodo histórico, el método de acceso al conocimiento que se ha privilegiado ha tenido que ver con diferentes formas de representación, desde la plástica o la literaria a, como sucede en la sociedad occidental actual, la visión a través de la imagen.

En el periodo que nos ocupa, funcionó un ensalzamiento del cuerpo que rompía con una racionalidad clásica sustentada en la oposición cuerpo / alma y en la axiología cartesiana, que “eleva el pensamiento al mismo tiempo que denigra el cuerpo. En este sentido, esta filosofía es un eco del acto anatómico, distingue en el hombre entre alma y cuerpo y le otorga a la primera el único privilegio del valor”, como señaló Le Bretón. El movimiento prerromántico y romántico dio un viraje a este modelo y estableció un nuevo modo de acercamiento a la realidad: la crisis del sujeto moderno, medida en forma de universalismo masculino, “permitió la búsqueda de nuevos caminos que posibilitaban la fuga de las tierras pantanosas de las concepciones cartesianas, y representaciones dicotómicas (cuerpo / mente, producción / reproducción,

mujer / hombre, público / privado, etc.)”.³³ Es aquí donde hay que situar los intereses de muchos de quienes redactaron las líneas que en este trabajo se van a analizar.

Hablamos de “representación” porque las imágenes proyectadas de los cuerpos flamencos, que en nuestro caso centraremos en los textos literarios, no se pueden leer como resultante automática de una descripción objetiva de la anatomía visionada por sus autores, en nuestro caso la femenina sensual. Los discursos letrados e icónicos nos permiten rastrear imágenes preponderantes y localizar aquellas otras que se han vuelto invisibles o se han despreciado. Foucault ya advirtió, a partir de sus análisis contemporáneos del papel del cuerpo en las relaciones de poder, lo que algunas corrientes feministas y la teoría “queer” han considerado la generación de un contexto de “tecnología del sexo” en el que “cuerpo y sexualidad se convierten en locus de control social a través de una serie de discursos de poder (científico-médico, legal, social y religioso).”³⁴ Como señala Sánchez:

“La noción de representación es central a lo que entendemos por cultura. Damos significado a las cosas a través de la manera que tenemos de representarlas: las palabras que usamos para nombrarlas, las historias que contamos acerca de ellas, las imágenes de ellas que producimos, la manera en que las clasificamos y conceptualizamos. A través del **sistema de representaciones** con el que se organiza la experiencia cultural de una sociedad determinada, sus miembros **comparten el significado** de las cosas y **dan sentido** a un “quienes somos” (...)

Entendemos pues que **los cuerpos no son inteligibles en su materialidad fuera de su representación y fuera de la red** en la que esa representación conecta y da sentido a otras representaciones de la cultura. Ese sistema de representaciones no emerge de la nada y es producto de las prácticas históricamente, socialmente y culturalmente construidas a través de **relaciones de poder** que modelan y disciplinan los cuerpos en función de los intereses de los grupos socialmente dominantes. La representación es así vez una práctica social que obedece a códigos culturales que la vuelven inteligible para los miembros de la cultura en la que emerge y está determinada por las fuerzas sociales que en un momento histórico dado aseguran la **hegemonía** de un tipo de representación sobre otra. Esas relaciones de poder que como diría Michel Foucault (1980) “penetran en los cuerpos” no son, sin embargo, unívocas ni unidireccionales y generan conflictos, resistencias, luchas y rupturas que se traducen por transformaciones en los discursos, las normas y las representaciones que afectan la materialidad misma de nuestros cuerpos”.³⁵

³³ Braidotti, 2004, citada en Álvarez, 2007:248.

³⁴ Venegas, 2007: 213.

³⁵ Sánchez, 2007:54. Salvo nota en contra, en lo sucesivo debe entenderse que las negrillas que aparezcan en estos textos literales sangrados son nuestras.

El propósito fundamental de nuestro trabajo en curso *El cuerpo flamenco. Descripción anatómica, técnicas de interpretación y patologías en el baile. Un análisis documental entre el periodo preflamenco y la “Edad de Oro”* es el rastreo de un conjunto nutrido de referencias documentales del tiempo preflamenco y la denominada “Edad de Oro”, y confirmar si se limitan a ser simples cuadros del amplio objeto de la *anatomía corporal*, o si se extienden, además, a los *usos técnicos* del cuerpo e incluso a lo que podríamos conocer - con todas las distancias históricas pertinentes- como repercusiones en el campo de la salud. ¿Cómo afrontan la descripción anatómica estas referencias? ¿En cuántas ocasiones se detienen en las técnicas de baile? ¿Y en las relaciones causa-efecto respecto a las patologías de sus intérpretes? En su caso, ¿de qué manera abordan este acercamiento? Aún más: ¿En qué medida esas descripciones a las que nos referimos introducen una dimensión interpretativa? ¿Se limitaron a recoger con pulso objetivo los signos plásticos externos de los bailes, o contribuyeron estos documentos a forjar una determinada *mirada* simbólica sobre el arte flamenco de corte psicologista?

Partimos de la hipótesis de que este reflejo social, en el caso concreto del flamenco, ha tenido que ver con discursos e imágenes producidos acerca de cantes, bailes y toques que, desde primera hora, generaron modelos perceptivos entre quienes se acercaron a ellos. De entre ellos, en los relatos realizados en Andalucía, las protagonistas de esas músicas y danzas nunca asumieron el papel de sujetos emisores de información sobre sí mismas, sino sólo el de objetos de contemplación desde fuera. Esa contemplación se sitúa en lo que las tendencias expuestas por Mulvey o De Lauretis denominarían “escopofilia”, “fetichismo” o “placer visual”, como formas de acercamiento a lo que Pierre Bourdieu llama “la mirada, la vigilancia y representación constante del cuerpo de la mujer” por el hombre y que bien podríamos llamar, sencillamente, “voyeurismo”.³⁶

En lo tocante al baile y la participación femenina, los modelos transferidos en los relatos que hemos escogido contribuyeron a la forja de plantillas estéticas que se han reproducido desde tiempos preflamencos, actuando como vehículos para consolidar una “normalización” del flamenco y un “consenso”

³⁶ Consultar Bourdieu, 2002:80 y Muñoz, 2007:20.

social acerca del género que nacería a lo largo de este periodo, en el sentido que Gramsci quiso darle. Dichos modelos se sirvieron del aprecio y del desprecio por igual de unas y otras secciones de la anatomía femenina, focalizando intereses voyeuristas sobre dichas secciones, *sexuadas* a través de una mirada -normalmente masculina- que **fijó intereses narrativos como intereses de género**. La mirada histórica sobre los cuerpos femeninos ha funcionado, así, como una forma de educación descriptiva acerca de las escenas flamencas, condicionada por una determinada forma de aprehender lo que Corbin denomina la “retórica de la visibilidad”. Como señala el autor:

“... la historia del cuerpo es indisociable de la manera en que se lo mira (...) Unos escrutan la evolución del estatuto de observador y los modos de educación de la vista y otros la retórica de la visibilidad, es decir, el discurso dedicado a los efectos y los peligros de la visión, los límites de lo observable, a todo lo que da ritmo al debate entre la censura y la audacia de la vista. Otros estudian la historia de las emociones del espectador, relacionada con la subjetividad creciente (...) Del conjunto de estos trabajos (...) sobresale una idea central: la enorme importancia que se da al acto de mirar, sobre todo el cuerpo”.³⁷

Para confirmar esta hipótesis, nos hemos centrado en un objeto específico de investigación: **los bailes de mujeres** y las plantillas retóricas construidas sobre el **cuerpo femenino** de las bailarinas y bailaoras de los siglos XVIII y XIX, como centros donde la *corporeidad relatada* puede aprehenderse con más intensidad.

Conferiremos el trabajo a una documentación disponible que arranca con primeras referencias de bailes y músicas andaluces, entre los siglos XVIII y XIX, donde se anticipa fielmente la génesis del flamenco por venir y que fueron producidos –en gran medida- explotando los cuerpos-fetiché como objeto de consumo voyeurista. Ya se ha señalado que, en conjunto, las referencias con las que contamos para este periodo tomaron básicamente la forma de **textos e imágenes**, ya que hasta principios del siglo XX no disponemos de ningún documento audiovisual sobre bailes andaluces y flamencos, más tardíos y apenas espiados en el fructífero terreno de los primeros documentos sonoros de cantes flamencos, en forma de cilindros de cera en la década de 1890, de

³⁷ Corbin, 2005:194.

discos de pizarra monofaciales en los primeros años del siglo XX y bifaciales desde 1910.

Los textos disponibles pueden ser clasificados en referencias hemerográficas, ensayos, libros de viaje, narraciones costumbristas, conatos precientíficos de coleccionismo folclorista y algunos manuales interseculares. Las imágenes, fundamentalmente en grabados y, a finales del XIX, algunas fotografías muy estimables que constituyen, como en el caso *Arte y Artistas Flamencos*, de Fernando de Triana, auténticas joyas iconográficas a más de una información histórica de incomparable valía.³⁸ Ambas participan de lo que Gubern afirma para las artes figurativas: ese “compromiso inestable entre lo perceptivo y lo simbólico, entre lo óptico y lo cultural”, que resolvemos otorgando precedencia a lo sensorial –en nuestro caso, lo leído de forma literaria- respecto a lo conceptual.³⁹

Las referencias acerca de bailes, tanto textuales como gráficas, tomaron la forma de descripciones y recreaciones y se centraron prontamente en el baile. Las primeras piezas informativas que pueden acercarnos al flamenco entonces por nacer, y que tienen su máxima difusión durante el siglo XIX aun con destellos anteriores, fueron aquellos que, germinalmente, se denominan como “bailes de palillos”, “aires andaluces”, “danzas boleras”, “bailes nacionales” o “bailes de gitanas”. Una vez sintetizadas las diversas influencias en la construcción de un género nuevo, dejaron su impronta y, a la vez, se distanciaron respecto a los denominados, propiamente a partir de la década de 1860, como “bailes flamencos”.

No debe extrañar que en la mayoría de estos documentos sobre músicas y bailes del sur de España se optara primordialmente por retratar las danzas. Escenas y movimientos que se encarnaban a ojos del observador externo de forma mucho más contrastable, contundente y comprensible que el cante o el toque. Piénsese que el cante anidaba en la inescrutable organología de la voz y los mensajes de las coplas flamencas eran a menudo indescifrables a oídos extranjeros. A su vez, la sonanta ocupaba una anatomía parcial -las manos-

³⁸ El libro vio la luz en 1935, si bien recogía datos desde las últimas décadas del siglo XIX, por lo que se ha incluido como referencia en la presente investigación.

³⁹ Gubern, 2004:15.

que trasladaba a un instrumento extracorporal el protagonismo expresivo. Por contra, varios factores hicieron del baile prontamente un objeto de interés tanto de los visitantes extranjeros que escribieron sus libros de viaje desde Andalucía como de cronistas y gacetilleros. Entre otros, la universalidad del lenguaje del baile, su fácil aprehensión perceptiva, el oportunismo de su conversión, a lo largo del siglo XVIII y sobre todo XIX, en símbolo nacional, heredero del papel otorgado en la literatura de cordel del siglo XVIII, su práctica cotidiana y prioritaria entre las músicas populares, frente a la menor implantación del cante o el toque en solitario, y, como nos recordó Luis Lavour,⁴⁰ su capacidad de convertirse en la imagen de todo un periodo de exaltación romántica femenina a través de la carne. A través de la descripción de bailes andaluces y flamencos se surtió así el acervo documental que desembocó al finalizar de la “Edad de Oro” en el rastro más estimable de cuantos contamos para conocer cómo nació el flamenco.

Es aplicable a los textos que vamos a estudiar la afirmación de Peter Burke respecto a que las imágenes -en este caso, trasladadas a través de la palabra escrita- no son reflejos objetivos de un tiempo y un espacio, sino parte del contexto social que las produjo, siendo cometido del analista reconocer ese contexto e integrar la imagen en él, invitando en su obra a cuestionar el carácter inocente de los testimonios oculares y proponiendo un conocimiento más profundo del ayer capturado en las ellas.⁴¹ Precisamente, nos ha parecido de especial interés el primer periodo de documentación de referencias preflamencas y flamencas porque es entonces cuando se inducen esas imágenes dominantes de los cuerpos de las mujeres bailaoras, populares, boleras o flamencas, que se han reproducido en gran medida como sinécdoque de uso simbólico en la percepción externa del flamenco. El periodo entre los últimos años del siglo XVIII y la consolidación de un flamenco dorado en los cafés cantantes, hasta una norma ya plenamente establecida en torno a 1910-1915, ha sido reverenciado en el último periodo de investigaciones en lo que contribuyó a esta forja de estereotipos.

⁴⁰ Lavour, 1976.

⁴¹ Burke, 2001.

La investigación en curso persigue el objetivo específico de seleccionar y analizar los textos de bailes prefamencos y flamencos referidos, de forma directa y propositiva, al uso del cuerpo, las partes en que se divide, las técnicas de interpretación, la localización de las técnicas en la distribución anatómica, así como las referencias a las patologías y cuidados derivados. A través de criterios tipológicos para presentación clasificada de dichas referencias, se realiza una localización anatómica de las referencias según género y grupo étnico del intérprete, un rango de las patologías descritas y naturaleza de las mismas (física o social) y una relación de las patologías con las técnicas de ejecución del baile flamenco o con *acontecimientos* sociales, según género y grupo étnico del intérprete.

Los textos se valoran según su objetivo descriptivo o interpretativo y, dentro de este último objetivo, delimitación del sentido interpretativo de las mismas, si se mantienen en un tono inefable, o alcanzan una dimensión analítica y explicativa. Asimismo, se delimita cómo se produce el contexto de elaboración de las imágenes sobre los cuerpos en este periodo histórico: quiénes son los objetos y quiénes los sujetos de esta relación y cómo se ejerce históricamente el “privilegio de la mirada”.⁴²

En síntesis, hemos querido presentar en este texto cómo una determinada propuesta teórica, que abre un campo de estudios singular en la investigación flamenca, permite al abordaje de un objeto de estudio específico, relacionado con el amplio campo del análisis documental, pero concentrado en torno a un concepto –el cuerpo– que, siendo fundamental para comprender la naturaleza del género flamenco, no ha producido todavía una mirada propia a lo largo de la historia de la investigación flamenca.

Referencias citadas

- Alonso, Luis Enrique, “El estructuralismo genético y los estilos de vida: consumo, distinción y capital simbólico en la obra de Pierre Bourdieu”, http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/c_lecciones/LM-Alonso-consumo.PDF

⁴² Utilizamos la expresión de García Rubio, 2008:144.

- Bartky, Sandra Lee, *Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
-
- Bourdieu, Pierre
 - o “Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo”, *Materiales de Sociología Crítica*, Ed. La Piqueta. Madrid, 1986.
 - o *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Trad. C. Ruiz de Elvira). Ciudad: Taurus, 1988 /1979/.
 - o *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2002 /2000/.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos nómades*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Corbin, Alain, “El encuentro de los cuerpos”, en Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Historia del cuerpo, volumen 2. de la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Taurus Historia, Madrid, 2005, pp. 141-202.
- Cruces Roldán, Cristina, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1996.
- De la Pascua Sánchez, María José, “Belleza y poder”, en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 163-166.
- Douglas, Mary, *Símbolos naturales: exploraciones en cosmología*. Alianza. Madrid, 1978.
- Espinosa, Cecilia, *Antropología del Cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio (recensión)*, Cuadernos de Antropología Social, 22, julio/diciembre de 2005, Buenos Aires, pp. 219-221.
- Esteban, Mari Luz, *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, España, 2004.
- Estévez, Beatriz, “La UCA examina el rendimiento físico de las bailaoras de flamenco”, Suplemento *Saber*, *Diario de Sevilla*, 13 de enero de 2009, página 10.
- Fernando el de Triana, *Arte y Artistas Flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas-Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1986 (edición facsímil de Madrid, 1935).
- Foucault, Michel
 - o *Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978 /1976/.

- *Historia de la sexualidad, 2: El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI, 2003 /1984/.
 - *Historia de la sexualidad, 3: La inquietud de sí*, Madrid, Siglo XXI, 2008 /1984/.
 - *Vigilar y castigar*. Siglo XXI. Madrid, 1984.
- García Rubio, Irene, “Las mujeres y el trabajo en las series de ficción. Cambio social y narraciones televisivas” ”, en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 136-149.
- Gregorio Gil, Carmen, Adelina Sánchez Espinosa y Ana M^a Muñoz-Muñoz, “Introducción”, en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007b, pp. 9-19.
- Gubern, Román, *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Laqueur, Thomas, *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Ed. Cátedra. Madrid, 1994.
- Lavour, Luis, *Teoría romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Madrid, Editora Nacional, 1976.
- Le Breton, David
 - *Antropología del dolor*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1999.
 - *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002a.
 - *La Sociología del cuerpo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002b.
- Mauss, Marcel, “Body Techniques” en *Sociology and Psychology : Essays*. pp 95-123. Routledge and Kegan Paul. Londres, 1979.
- Méndez, Lourdes
 - *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1995.
 - *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*. Ed. Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla. 2004.
- Oakley, A., *La mujer discriminada: biología y sociedad*. Debate, Madrid, 1977.
- Price, Janet; Shildrick, Margrit (editoras), *Feminist theory and the body*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1999.
- Rosaldo, M., “Woman, Culture and Society: a Theoretical overview”, en Rosaldo & Lamphere (eds.) *Women, Culture and Society*, Stanford University Press, Stanford, 1974.

- Rubin, Gayle, "The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex", en Rayna R. Reiter (ed.) *Toward an Anthropology on Women*, Nueva York y Londres, Monthly Review Press, 157-210.
- Sánchez, Dolores, "El cuerpo traducido: globalización de prácticas discursivas y reelaboración cultural del género", en Muñoz Muñoz, Ana María, Carmen Gregorio Gil y Adelina Sánchez Espinosa (eds.), *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Colección Feminae, EUG, Granada, 2007, pp. 53-71.
- Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, "Revisitar la comunicación desde la crítica feminista. Notas introductorias", en Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007, pp. 7-29.
- Sánchez Leyva, M^a José y Alicia Reigada Olaizona, *Crítica feminista y comunicación*, Comunicación Social, Sevilla, 2007.
- Synnott, Anthony, *The body social: symbolism, self and society*, Londres, Routledge, 1993.
- Turner, Victor, *La selva de los símbolos*. Siglo XXI, Madrid, 1980.
- Vargas Macías, Alfonso, *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico y condición física*, Tesis Doctoral, Universidad de Cádiz, 2006.
- Vargas Macías, Alfonso, José L. González Montesinos, Jesús Mora Vicente, Sebastián G. Lozano, Ana Macara, Pablo Ruiz y Fernando Santoja Medina, *Telethusa, Revista del Centro de Investigación del Flamenco*, Revista Anual, Cádiz, 2008, nº 1, vol. 1, <http://www.flamencoinvestigacion.es/revista>
- Weeks, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados, mitos y sexualidades modernas*. Ed. Talasa. Madrid, 1983.
- Wilson, *Sociobiology: The New Synthesis*. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1975 -*Sociobiología: la nueva síntesis*, Barcelona, Ediciones Omega, 1980.