

“BAILAR EN HOMBRE”: UNA ORTOPEDIA DEL CUERPO NACIONAL

Victoria Mateos de Manuel, Instituto de Filosofía, CCHS-CSIC

“La cierta opinión es que los que andan por España no son gitanos, sino enjambres de zánganos, y hombres ateos y sin ley ni religión alguna, españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo, y que admiten a ella cada día la gente ociosa y rematada de España.”
(Moncada, 1619)

“ [...] lumpemproletariado, que en todas las grandes ciudades forma una masa bien deslindada del proletariado industrial. Esta capa es un centro de reclutamiento para rateros y delincuentes de todas clases, que viven de los despojos de la sociedad, gentes sin profesión fija, vagabundos, gens *sans feu et sans aveu*, que difieren según el grado de cultura de la nación a que pertenecen, pero que nunca reniegan de su carácter de *lazzaroni*.” (Marx, 1850)

INTRODUCCIÓN

Cuando la anarquista Emma Goldman pronunció “Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa” no tenía en mente la rebelión que comenzaría en el “The Stonewall Inn” de Nueva York en 1969. La comunidad LGBT, que celebraba en la oscuridad de los bares bajo una impuesta clandestinidad, no acogió la nueva redada en silenciosa resignación, sino que los disturbios asediaron la zona y se contestó con contundencia tal asalto policial. Entre la violencia también hubo lugar para el paródico sarcasmo como señalan algunos testimonios, los cuales dan cuenta de cómo un grupo de *drag queens* se contoneó ante la policía, quien quedó desconcertada ante tal desinhibición terrorista.¹

Años después y con pasmosa estupefacción histórica, resultó que ni Emma Goldmann pronunció tal frase, ésta no fue más que un ejercicio de intertextualidad apócrifa, y que las revueltas de Stonewall se diluyeron entre los carruajes del desfile del Orgullo Gay, en el cual, por mencionar un símbolo anecdótico, la música de Kiko Rivera alias

Parriquín en la Plaza de Callao en 2013 provocó una suerte de amnesia colectiva del motivo histórico de tal concentración.ⁱⁱ

Esta inicial comparación, que no su deriva histórica, la cual habría de ser más bien objeto de otras quejas revestidas de análisis, nos pone en la pista del tema que enmarca este texto: ¿Qué tiene que ver el baile con la teoría política del estado?, ¿qué implicaciones tiene el movimiento de un cuerpo para la conformación del cuerpo nacional?, ¿es el baile más allá de una cuestión lúdica un síntoma estético-político de la configuración nacional?

Haciendo uso principalmente de los conceptos de genealogía en Foucault y la noción de testigo modesto en Donna Haraway, la lectora encontrará en este texto unos iniciales apuntes para el desarrollo de tales cuestiones. Éstas tratan de tender un puente entre la teoría estética y política a través del despliegue sucinto de un caso de análisis: la configuración del baile de hombres en el flamenco. La tesis que defenderé es que el desarrollo de una estética de baile flamenco masculino se presenta como una ortopedia del movimiento del estado español, la cual trata de corregir un baile leído históricamente en clave de feminidad, erotismo, abyección y enfermedad.

METODOLOGÍA

En el texto de 1971 “Nietzsche, la genealogía, la historia” Foucault recupera a Nietzsche para cuestionar la construcción de la historia que éste ya presentaba en “Verdad y mentira en sentido extramoral” de 1873. La inocencia de una búsqueda del origen o verdad en el pasado y la altanería de la propia historia, la cual ignoraría su propia vulnerabilidad epistémica en pos del hallazgo de una esencia inmutable, son los dos ejes que Foucault despliega críticamente en este texto. La genealogía, aún apoyándose en acontecimientos pasados, no busca la verdad del hecho en sí en pos del prejuicio de una construcción lineal y evolutiva de la historia, sino más bien las condiciones de producción de verdad en un discurso y la emergencia, antes que el origen fáctico, como lugar de enfrentamiento. Genealogía es ver cómo se ha construido la historia en la articulación de las relaciones entre cuerpo, poder y verdad.

En el caso del flamenco rescato el concepto de genealogía a modo de soporte metodológico ya que no trato tanto de determinar el origen fáctico del baile de hombres en el flamenco, sino mas bien de rastrear la producción discursiva del cuerpo masculino en el baile flamenco y las condiciones que lo hacen posible. La cuestión que aquí me atañe es pues la siguiente: cómo se llegan a configurar las identidades sexopolíticas “el bailaor” y “la bailaora” como identidades separadas e incluso estéticamente enfrentadas y bajo qué condiciones sociopolíticas la producción de este discurso toma el carácter de verdad. ⁱⁱⁱ

Además, añadiría que la cuestión del baile masculino en el flamenco es un campo especialmente prolijo para el desarrollo de una genealogía y, por el contrario, en el que se ha de extremar la cautela hacia la afirmación histórica por las siguientes dos cuestiones que desarrollaré a continuación. En primer lugar, el carácter intermedial a través del cual nos han llegado las “descripciones” de los cuerpos que bailan flamenco. En segundo lugar, el sesgo colonial y patriarcal de tales archivos escritos e iconográficos. La conjunción de exotismo y erotismo puede calificarse de mal endémico en las fuentes, en las cuales con frecuencia la mujer flamenca se torna objeto del testimonio y, en las en comparación escasas fuentes sobre hombres flamencos anteriores al siglo XX, el cuerpo del bailaor se acaba diluyendo tras la presupuesta voluptuosidad de la bailaora o se hace presente desde una mirada de género asimétrica entre ambos cuerpos.

LA CONVERSIÓN DEL DESEO EN DISCURSO

El ole, ese baile hoy disfrazado de interjección, será calificado por el ruso Vassile Botkine hacia 1845 en *Lettres sur l'Espagne* de “danza horriblemente inmoral” y “éxtasis voluptuoso” (en Navarro, 2010, p. 183) o por Alexandre Laborde (1809, p. 343) como “voluptuoso y salvaje a la vez [...], especies de danzas lúbricas, que recuerdan a los viajeros bailes negros y africanos”. A principios del siglo XX el tango llevará al maestro Otero a mencionar sus “posturas, que no siempre eran lo que requerían las reglas de la decencia” (en Navarro, 2010, p. 220). Sobre los bailes

afrocubanos suplicaba acerca de sus ejecutores Antonio Hurtado de Mendoza (1728, p. 474) en el siglo XVII que “de la cintura abajo Dios los perdone”. De la supuesta indecencia de los movimientos del fandango confesaba Pierre Augustin Caron Beaumarchais en 1764 que, no siendo el más púdico de los hombres, “me haya ruborizado hasta los ojos.” (en Larrea, 2004, p. 104). La tirana, al igual que fandangos, boleros y prácticamente cualquier otro baile popular, también fue tachada de inmoral por el escritor ilustrado Juan Antonio Iza de Zamacola alias Don Preciso (1982, p. 15) hacia finales del siglo XVIII, diciendo que “el demasiado abuso que se iba notando en su ejecución, llevó este baile a cierto libertinaje contrario a las buenas costumbres, de que resultó que le desterraron por fin de los saraos y funciones decentes”.

Mas tratar de avergonzar al erotismo y envolver su reconocimiento visual en una atmósfera confesional muchas veces no bastaba. Ese dedo acusador se acompañaba en numerosas ocasiones de un clima de prohibición, reclusión y ostracismo. Como ya se dio con zambras y leilas, dos ejemplos de danzas moriscas, a través de la Pragmática Sanción de Felipe II de 1567, en el siglo posterior se repetirá una prohibición semejante con otros bailes. Escarramán y zarabanda fueron tachados de bailes infernales, pecaminosos y serán objeto de censura a través de un edicto del Consejo de Castilla del 18 de abril de 1615.^{iv}

La calificación de libidinoso, erótico o voluptuoso en los bailes flamencos y las tentativas enmiendas a través de la prohibición de tales danzas han sido una constante en el desarrollo del género, incluso cuando éste no era todavía calificado como tal, sino más bien como lo que hoy podríamos entender a modo de “protoflamenco” o conjunto de bailes populares; es decir, como diferentes ritmos, cantes y movimientos de cuya mezcla, evolución y permanente mutación surgiría ese ambiguo espacio común que hoy llamamos “flamenco” a partir de su consolidación en la etapa de los cafés cantantes entre 1850 y 1930.

No ya la prohibición, aunque sí la denostación quejosa de tales meneos, perdurará latente en variopintas e incluso antagónicas posiciones sociopolíticas a lo largo de los

siglos: en la Ilustración Española a través de Jovellanos en el siglo XVIII, en el anti-flamenquismo de algunos escritores de la Generación del 98 y también en el lifting sociopolítico del flamenco durante la dictadura franquista, en el cual el papel de las mujeres en el flamenco trata de ser reinscrito en el seno de la familia nacional-católica con el amnésico objetivo de erradicar la asociación entre flamenco, cafés cantantes, prostitución, degeneración y bohemia (véase Washabaugh, 1996).

“¿Qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas; nosotros, los manolos y las verduleras.” (Jovellanos, 1809, p. 293)

“Es un baile marcial, en el sentido guerrero de la frase; es un baile torero, en el sentido sangriento del adjetivo. Para bailar así hay que abandonarse al instinto y que él voltee, zapatee, se torture y sueñe. Su baile abre ante nuestros ojos una plaza de toros, un día de sangre. [...] ¿Más? Mucho más. Viendo bailar a esta mujer se concibe que España lleve siglos de retraso a los demás pueblos en su civilización. [...] Se manifestaron como en realidad son: neuroasténicos, hiperestésicos, histéricos. [...], ¿quién recordaría a los espectadores los aterradores datos que yo les ofrezco en mis conferencias? Pero yo, en cambio, les observo como un médico, y me convencía de que estaba ante una raza muy enferma de la médula y me afirmaba en la idea de que el torero, inconscientemente, es el causante de todas las desgracias nacionales.” (Noel, 1915)

En la visión de los bailes españoles hay pues una permanente obsesión con lo pecaminoso de sus movimientos que se remonta por los menos al siglo XVI y recorre sus modos de narración hasta el siglo XX. En ese insistente lamento y sus diversos intentos correctivos por urbanizar el vandalismo del baile, en esa permanente “conversión del deseo en discurso” que diría Foucault (2005, p. 21), se vislumbra una estructura común que concierne a la teoría del estado: que el baile flamenco se

configura antes como entidad política que como mera diversión estética y que sus movimientos son ante todo síntoma dinámico de la puesta en discurso de la conformación nacional. Los bailes españoles y el posterior flamenco son una cuestión política que concierne a la constitución del Estado y el desafío somático de tales arrebatos atañe antes a la conformación de un cuerpo nacional que a la mera estética de unos cuantos sujetos de pretendida vida disipada. El campo de enunciación del flamenco excede aquel del cuerpo del sujeto que baila, pues dice el movimiento del cuerpo nacional, y el flamenco no habría hecho más que exhibir con alevosía y sorna los signos de un cuerpo nacional obscuro, enfermo, decadente.

DEL CUERPO NACIONAL COMO ZOMBI FLAMENCA. EL MITO DE CARMEN

Si la comparación quejosa de Jovellanos entre bailes de ninfas y bailes de verduleras abría la herida del supuesto vicio iletrado de los bailes españoles como síntoma de un mal nacional, el romanticismo del siglo XIX se encargará de meter el dedo en la llaga y aderezar el imaginado ímpetu con una dosis de exotismo y carácter colonial. Esto sucede a través de la literatura etnológica y de viajes, los relatos de viajeros extranjeros principalmente europeos que narran su periplo por España generando una serie de tópicos en los que realidad y ficción se entrecruzan hasta hacerse indiscernibles (véase Ford, 1981; Gautier, 1985; Irving, 1968; Laborde, 1809; Dumas, 1992; Gordon, 2009).

Quizá el relato de viaje más sintomático de la época sea *Carmen* de Prosper Mérimée, novela de 1845 en que se narran los recuerdos de un arqueólogo francés en su viaje a España y cuyas constantes versiones en diferentes formatos artísticos convertirán a Carmen en una alegoría-zombi: peligrosa, perversa, mutante y eternamente resucitada.^v

En España el arqueólogo conoce a José Lizarrabengoa, un ex-militar reconvertido en bandolero que le cuenta sus desgracias amorosas con la gitana Carmen, a la que, engañado y manipulado, acaba asesinando. Carmen, la mujer flamenca, la citación más manida del mito de la española que se conforma en el siglo XIX y alegoría del

[MATEOS DE MANUEL, Victoria [en línea]: “ “Bailar en hombre”: una ortopedia del cuerpo nacional”. 2015. Disponible en la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos: www.pieflamenco.com]

flamenco por repetición *ad nauseam* a nivel internacional, puede entenderse como señala Patricia Molins (2013) como sujeto subalterno en su cualidad de otro doblemente narrado: la figura de Carmen es un espacio vacío que queda dicho por José que a su vez es referido por el arqueólogo. En el imaginario del siglo XIX Carmen es el doble espejo de lo que hoy nos parecería un chiste sórdido: España es una astuta *femme fatale* que seduce y engaña a un navarro que habla en vasco, el cual le cuenta al varón Europa sus penurias, quien a su vez narra en cualidad de fiel testigo la ignominia allí cometida.

Carmen es además la punta del iceberg de la identificación persistente entre el sujeto alegórico “la mujer flamenca” y el estado-nación España en el siglo XIX, época en que como señala Steingress (2006, p. 66) se está produciendo la consolidación de la nacionalización de la cultura. Carmen es un tópico y la bailaora se convierte en símbolo nacional en una época marcada por el desarrollo de una preocupación por la decadencia que marcará el fin del siglo XIX, el auge romántico de los tópicos del costumbrismo y el gitanismo, y el nacimiento de una arqueología que en las ruinas y rescoldos de antiguas civilizaciones exhibidas y troceadas en el Museo del Louvre prenderá la llama de la revitalización de helenismo, exotismo y orientalismo. A través de la literatura etnográfica España se convierte en la puerta a un Oriente misterioso y lleno de peligros, una suerte de viaje iniciático para el varón europeo, y la mujer flamenca en el emblema nacional de un exotismo amenazante, símbolo de la decadencia de España, encarnación del retroceso de la cultura clásica europea en un país donde estarían reconfigurándose un pasado mítico, una cultura gitana, musulmana, bandolera, pícara, judía. Es decir, España aparece como cuerpo nacional anacrónico que retorna a una naturaleza salvaje en oposición a Europa y en España se consolida una mirada colonial que conlleva la resurrección de una cultura del exotismo, término que funcionará como un saco sin fondo en el que los variopintos tópicos de la subalternidad se reducen a uno solo. En la mirada europea, Carmen-España es el símbolo nacional de una otredad amenazante, salvaje, incontrolable.

A nivel epistémico el mito de Carmen desencadena un problema crucial al que aludiré a través de la cuestión que plantea Donna Haraway (2004) en “Testigo Modesto”. En este

artículo Haraway da cuenta de la creación de lo que denomina la figura del testigo modesto a partir la Revolución Científica en el siglo XVII. El científico aparece como un sujeto construido desde la auto-invisibilidad, como un espejo de la realidad donde “su subjetividad es su objetividad” (Haraway, 2004, p. 224) y la naturaleza, opaca, material, informe, caótica y por supuesto, prediscursiva, ha de esperar a que el relato del científico la ponga en discurso. La crítica de Haraway es que, además del esquema dicotómico mujer-hombre desde el que se está situando el discurso científico entre naturaleza y cultura, con ello se produce además una doble opacidad de lo que cae subsumido bajo la categoría de naturaleza: la opacidad inicial que se presupone a esta materia informe y su opacidad amplificadas tras el análisis científico, ya que la naturaleza se convierte en una mera

“[...] materialized fantasy, a projection whose solidity is guaranteed by the self-invisible representor. [...] It is the self-contained power of the culture of no culture itself, where all the world is in the sacred image of the Same. This narrative structure is at the heart of the potent modern story of European autochthony.” (Haraway, 2004, p. 223)

Esta imagen es la que se repite con monótona persistencia en la observación del baile flamenco. La *pathosformel* de la flamenca, tal y como representa la figura de Carmen pero que puede encontrarse también en múltiples relatos sobre bailarinas de la época (véase Navarro 2010; VV.AA. 2008; Plaza, 1999; Ortiz, 1990; Guest, 1986), ha dejado de remitir a sus propios movimientos para convertirse en reflejo, en mero multiplicador del deseo del observador cuya mirada se convierte en lo que Molins (2013) denomina “mirada táctil”, aquella mirada que posee y toca a través de la observación a aquel cuerpo que baila. El cuerpo de la bailaora ya ni siquiera remite a sí misma, sino que es siempre espejo de un otro que se sitúa enfrente: reflejo encarnado de un mal nacional, reflejo de la mirada del espectador, reflejo de las pesadillas orientalistas de un varón europeo. Esta aparente invisibilidad se convierte en potencial discursivo en la realización de una genealogía sexopolítica del baile flamenco ya que muestra dos puntos de emergencia como espacios de tensión: la apropiación nacional de los cuerpos

flamencos, donde el cuerpo de la bailaora es consolidado como espacio erótico enfermo y, como veremos más adelante, el cuerpo del bailar como espacio corrector, como salvadora ortopedia de los excesos del cuerpo de la bailaora.

Cerrando el círculo epistémico de este proceso colonial, España acabará adoptando como propia la estética de la españolada generada en este proceso de “hibridación transcultural” (Steingress, 2002) a través de la mirada extranjera. Si durante el siglo XVIII España se había dedicado a importar músicas y costumbres procedentes de Italia y Francia, durante el siglo XIX se va a producir el fenómeno contrario bajo el deseo institucional de creación de un género nacional de música y baile. En los años 30 del siglo XIX, tras las derrotas napoleónicas en España y la revolución de julio de 1830 en Francia, comenzó un proceso de exaltación del “pintoresquismo españolista como reacción pequeño-burguesa al afrancesamiento” (Steingress, 2006, p. 66). Esta defensa de la cultura nacional tanto en el propio país como en el extranjero llevó a reforzar los sainetes y tonadillas, las seguidillas, polos y fandangos o la zarzuela como manifestaciones estéticas y por siguiente políticas de lo español. Se está produciendo la “configuración nacionalista de la cultura” (Steingress, 2006, p. 66) y las mujeres flamencas se consolidarán como emblema español en oposición a la estética francesa. Cuando la bailarina Petra la Sevillana aparece “aquí está Andalucía, gitana y pícara; España condensada en unos pocos pasos, [...]” (Gautier en Navarro, 2010, p. 279). Manuela Perea la Nena “ella sola es Andalucía” (Bécquer en Navarro, 2010, pp. 279-280). El baile del ole de Pepita Oliva “como en la época de la caída del Imperio Romano, denota la corrupción del gusto y la moral de nuestra era civilizada” (Bournouville en Navarro, 2010, pp. 286). Francia y España se debaten en un duelo estético que tiene lugar en los escenarios de París:

“ (...) ya no tenemos que sembrar prejuicios ante una administración inteligente, valiente, al declarar que estos bailes y estos bailadores españoles son completamente indignos para nuestros escenarios parisinos. Abiertamente hablando, estos bailes de la Sra. Rosa Espert y otras, son para los bailes

nacionales de España lo que el *can-can* y la *chahut* son para las danzas francesas.

(...) Afortunadamente aquello ha terminado y por eso no hablaremos más de ello.” (Reseña de *Le Théâtre* del 8/11/1851 sobre el éxito de Rosa Espert en el teatro *Variétés*, en Steingress, 2006, p. 157)

En el siglo XIX, un tiempo marcado por los nacionalismos románticos y los sucesivos delirios coloniales, la identidad nacional se juega no sólo en el campo de batalla, sino que la subjetividad se genera paralelamente en otros espacios: en el laboratorio con el nacimiento del darwinismo y las derivas eugenésicas que abrió la antropometría, en la creación de instituciones como la escuela obligatoria en Prusia o la psiquiatría como disciplina médica, y también en los escenarios. Entre la emulación de lo etéreo del ballet romántico y el ímpetu de los así llamados bailes españoles, la conformación del cuerpo nacional se mueve entre dos mujeres-alegoría gestadas, cual Ateneas de la cabeza de Zeus, del sueño de la razón europea que generó dos monstruos románticos: la espectral Giselle nacida en 1841, símbolo del ballet romántico y de la elevación de la cultura europea, y la impetuosa Carmen de 1845, boca del lobo de un orientalismo nacido bajo el regazo del frenesí colonialista.

Vemos entonces que los cuerpos flamencos se nos presentan como trampantojos sexopolíticos y que una genealogía del baile flamenco se ve abocada a un permanente sentido de sospecha en el cual los cuerpos flamencos bailan inconscientes al compás de diatribas nacionales. Esta porosidad sociopolítica por la que nos llegan codificados los bailes flamencos ha de ser revisada con alarma feminista, bajo una permanente vigilia epistémica para la cual el relato es siempre un potencial farsante que trata de convertir nuestra mirada en la mirada de un varón heteronormativo, un fetichista, un cura conmocionado o un viajero europeo que ve en los bailes españoles la puerta a un Oriente misterioso o una suerte de viaje iniciático a la voluptuosidad y el exotismo más arriesgados. Y, en tales relatos, si nuestra mirada se transforma en la de un varón de tales características, nuestro cuerpo también se transustancia, mas en el de una bailaora desbordante de sensualidad, al límite de la catarsis extática o, por qué no decirlo, del

orgasmo escénico puramente exhibicionista donde el goce sexual, demasiado peligroso para una economía basada en el matrimonio, ha sido sublimado en danza dionisiaca que se expone públicamente y se desea solapadamente. Los movimientos y gestos flamencos nos han llegado bajo una mirada de lo libidinal y voluptuoso. Sin embargo, esta mirada no está construida desde un erotismo a secas, sino que se despliega, descubre y abre la arquitectura escénica del cuerpo que baila desde la bisagra de un erotismo heteropatriarcal y asimétrico, el cual otorga un rol de poder a la mirada del comentarista de baile, principalmente varón, “describiendo” el baile de una mujer, la cual se convierte en alegoría del estado-nación.

PRIMERAS SOMBRAS DE BAILAORES. LOS BAILES DE PAREJA

Desde una perspectiva histórica, los hombres no comienzan a cobrar un papel central en la danza clásica hasta principios del siglo XX, si bien existen algunos ejemplos muy relevantes en la conformación del ballet como Pierre Beauchamp como director de la Académie Royal de Danse fundada en 1661, quien sistematiza las posiciones del ballet, Raoul Feuillet, quien propone la primera notación coreográfica en 1669, o bailarines del siglo XIX como Auguste Vestris, Jules Perrot, Auguste Bournonville o Marius Petipa (véase Guest, 2008; Ginot, 2002; Abad, 2004).

Sin embargo, los bailarines son todavía anatema en el siglo XIX y su consolidación no tendrá lugar hasta principios del siglo XX con la evolución rítmica que trajo Vaslav Nijinsky en los Ballets Rusos de Sergéi Diáguilev con la *Consagración de la Primavera* de Stravinski en 1913, la danza naturista que comienza a desarrollar Rudolf von Laban a partir de 1914 en la comuna de Monte Verità en Suiza, o el papel teórico de Ted Shawn a partir de los años veinte en Estados Unidos, quien desarrolló teóricamente una danza moderna específicamente masculina tratando de identificar lo masculino y femenino en el gesto y creando una técnica corporal específicamente para hombres donde el cuerpo atlético buscaría contraponerse a la imagen del “bailarín afeminado” (véase Terry, 1976; Shawn, 1959, 1979). El ámbito de la danza en el siglo XIX era todavía un ámbito propiamente femenino a través del cual las mujeres accedieron al ámbito artístico,

aunque poco a poco el número de bailarines varones irá en aumento y su integración, en consonancia con el modelo de diferenciación horizontal de sexos, correrá paralela a la creación de estéticas sexopolíticas opuestas de danza.

Tras la coronación romántica de la figura de la bailarina no había sólo una ensoñación erótica-epistémica del varón burgués, sino que se escondía también un terror a la danza como plaga y contagio en forma de feminización del cuerpo masculino y, en consecuencia, la desvalorización del estatus social de los varones. Críticos románticos como Janin y Gautier consideraban que el ballet era un espectáculo principalmente femenino y que la presencia de varones en el escenario lo afeaba. Este desagrado hacia el bailarín fue constante en Londres, París y otras ciudades europeas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. La tesis de Burt (1995, pp. 24-30) es que lo que se ocultaba tras tal disgusto estético era un pánico burgués al cuerpo del trabajador y un terror heteronormativo a la potencial homosexualidad de los varones. Por un lado, el cuerpo de bailarín, un cuerpo fuerte y musculoso, recordaría al cuerpo de la clase obrera y la danza masculina evocaría los divertimentos de la clase trabajadora y la posibilidad de revueltas. Por otro lado, la presencia de varones sobre el escenario generaría dudas y ansiedades varias en el espectador burgués, quien podría “confundir” la dirección de su deseo entre tantos cuerpos danzantes al cambiar “inconscientemente” el objeto de su mirada de la bailarina etérea al bailarín musculoso.

En cuanto al marco del flamenco, los primeros relatos que encontramos sobre hombres en el baile son relatos de bailes en parejas. El fandango, nacido en los siglos XVI y XVII, aparece en algunos testimonios como un baile de cortejo entre hombre y mujer.^{vi} Del baile de La Chica comentaba Moreau de Saint-Méry (1801, p. 6) en 1789 que “Elles le dansaient seules, il est vrai, on avec une de leurs compagnes, qui prenait le rôle de danseur, sans oser toutefois en imiter la vivacité”^{vii}. En las cuadrillas de baile de las trianeras durante el siglo XVIII o la cachucha del siglo XIX ya aparecen también hombres como parejas de baile y el bolero del siglo XIX se entiende como un juego lascivo y amoroso (véase Navarro, 2010, pp. 96-118).

Las referencias históricas sobre bailaoras nos devuelven una mirada, que, si bien claramente erótica, heteropatriarcal y colonial, al menos nos muestra un lugar de enfrentamiento de necesario análisis para el desarrollo de una genealogía sexopolítica del baile flamenco. En el caso de los bailaores los relatos son mucho menos numerosos y su estudio se encuentra con una problemática distinta pero no menos reveladora: la de unos cuerpos que nos devuelven una mirada principalmente ausente, una indiferencia testimonial, un vacío. El cuerpo del bailar se acaba diluyendo y encubriendo tras los relatos sobre la voluptuosidad del cuerpo de la bailaora. Y, cuando sí hay una presencia discursiva más destacable sobre el bailar, solemos descubrir una asimetría radical entre la puesta en discurso de ambos cuerpos. Esto lo podemos observar en los dos siguientes relatos: uno de Estébanez Calderón en 1853 sobre el baile en pareja de El Xerezano y La Perla, y otro de Gautier en el periódico *La Chartre* de 1830 sobre Dolores Serral y Mariano Camprubí bailando La Cachucha.

“Él tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Xerezano sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla, para provocarla al baile, y ella sin mantilla, y vestida de blanco, comenzaron por el son de la rondeña a dar muestras de su habilidad y gentileza. El pie pulido de ella se perdía de vista, por los giros y vueltas que describía, y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos, como queriéndola de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como un éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo, ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores y rosas que se le caen. Aquí doblaba la cintura, allí retrepaba el talle, por doquier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida, como sílfide que corta el aire. El bailaror la seguía menos como rival en destreza, que como mortal que sigue a

una diosa. Los cantadores y cantadoras llovían coplas para provocar y multiplicar otras mudanzas y nuevas actitudes.” (Estébanez Calderón en Navarro, 2010, pp. 226-227)

“Existe una postura extremadamente airosa. Es el momento en el que la bailarina, casi arrodillada, con la espalda arrogantemente arqueada, la cabeza echada hacia atrás, una gran rosa prendida en su hermoso pelo negro, medio recogido, los brazos soñadoramente extendidos y tocando suavemente las castañuelas, sonríe por encima del hombro al amante que se acerca para robarle un beso. No se puede imaginar una imagen tan bellamente diseñada. No tiene nada que ver con la insípida y ridícula gracia de la ópera cómica. El galán se mueve con soltura y con un cuidadoso e imponente aplomo. Es flexible, certero, sinuoso y rápido como un joven jaguar. La dama es ligera, libre en sus posturas, formando actitudes con admirable claridad, sonriendo con chispa en los momentos oportunos, apenas levantando los pliegues de lentejuelas de su basquiña por encima de la rodilla, no cayendo nunca en la tentación de esos horribles écarts de la pierna que hacen a la mujer parecerse a una compás abierta [...] El baile del señor Camprubí es tan agradable de contemplar como el de una mujer, sin embargo, conserva una expresión heroica y varonil que no tiene nada en común con la estúpida afectación de los bailarines franceses.” (Gautier citado en Navarro, 2010, pp. 201-202)

En el texto de Estébanez Calderón vemos que prácticamente la figura del bailarín se diluye ante la voluptuosidad del movimiento de la bailaora. El bailarín aparece al principio de texto para desaparecer nuevamente hasta el final de la narración, por lo que nos quedamos a la expectativa de algún tipo de relato que nos ayude a reconstruir o crear algunas imágenes en las que entrever la gestualidad del bailarín más allá de ese estar bien plantado y ese segundo plano de expectación en el que queda ante la presencia sobrehumana que se le presupone a la bailaora.

Entre el texto de Estébanez Calderón y el de Gautier hay un salto epistémico y éste es el de la ausencia o presencia discreta del bailarín en el baile de parejas, en el cual la bailarina se torna objeto central de la mirada, a la dicotomía estética entre el cuerpo del bailarín y el de la bailora. Esta contraposición entre heroicidad y gracia se conforma no sólo respecto a unas lógicas de sexo-género aisladas, sino en el seno de la construcción de un sujeto nacional en que las identidades Francia y España aparecen condensadas y opuestas en dos estéticas de baile. El movimiento del baile es el movimiento del cuerpo nacional y la incipiente lógica binaria responde a un esquema político en que reproducción y producción, ámbito público y ámbito privado han de responder a discursos antagónicos.

Con breve anterioridad a estos dos testimonios periféricos al ecuador del siglo XIX se observa una diatriba similar que tomó un cariz claramente político. En torno a 1800 se produjo una disputa acerca del carácter moral del bolero, debate sobre el que discurrir también dentro de la consolidación de una lógica sexopolítica binaria. A finales del siglo XVIII, con la creación del bolero, que tendría que ver con la necesidad de introducir cambios en el repertorio de danzas en los teatros que tanto criticaría Jovellanos por ser populares y de mal gusto, aparece el bailarín manchego Sebastián Cerezo, al que se le atribuirá la génesis del bolero hacia 1780, aunque otros autores citan como creador al sevillano Antón Boliche conocido como Bolero como creador de tal baile (véase Navarro, 2010, pp. 138-144). La codificación definitiva del bolero se debería al murciano Requejo hacia 1800 que suavizaría el ritmo de las seguidillas, pausando el compás y eliminando todos aquellos pasos y movimientos de tenían algo de arrebatado violento o acrobacia excesiva: “las vueltas de pecho, el levantar los codos por encima de los hombros o las manos por encima de la cabeza, así como los taconeos” (en Navarro, 2010, p. 141).

“le dijo [Sebastián Cerezo en 1780 a Juan Antonio de Armona, corregidor de Madrid] que había ocasión propicia de conciliar lo divino con lo humano por medio de una danza prima, de honestísimo porte, y de combinaciones capaces de

seducir a los espectadores más descontentadizos.” (citado en Sepúlveda, 1888, p. 35)

“Así pues comenzó por descartar del baile lo demasadamente violento y estrepitoso; ajustó los movimientos a compases más lentos y pausados y chapodó las figuras, pasos y suertes de todo lo exuberante y rústicamente dificultoso, rematando con dejar al bolero armado caballero en toda regla, obteniendo lugar y plaza de baile de cuenta y escuela por el universo mundo, así en los estrados particulares, como en los salones de la corte.” (Estébanez, 1883)

Entre un bolero rabioso y un “bolero armado caballero” se juega una disputa moral sobre el lugar público del baile. En el entorno de la Ilustración y el surgimiento del concepto de ciudadanía se configuran las esferas pública y privada que comenzarán también a comportar consecuencias epistémicas sobre los bailes españoles como en el caso del bolero: lo violento y estrepitoso frente a lo pausado; lo exuberante y rústicamente dificultoso frente a un baile “armado caballero”; los excesos acrobáticos (vueltas de pecho, la elevación de los codos por encima de los hombros o las manos por encima de la cabeza, los taconeos) frente a la eliminación de tales abusos; el capricho de las indecentes cabriolas frente a la rectitud y sencillez.

Si bien la emergencia de dos lógicas de masculinidad y feminidad en el baile se siembran en tal período, la exuberancia fantaseada de la mujer flamenca, la persuasión temida de Carmen será triunfal en el siglo XIX y la entrada en el siglo XX. La danza es todavía un mujer y la vida es una mujer que baila, como queda recogido en la figura de la Ninfa en Aby Warburg, la insistente presencia de Salomé en las artes pictóricas y escénicas en el fin de siglo (véase Molins 1996), y la influencia en las artes y el retorno de un exotismo anacrónico a través de bailarinas como Isadora Duncan, Ruth Saint Denis o Loïe Fuller (véase Mateos, 2015).

VICENTE ESCUDERO. “BAILAR EN HOMBRE”

Además de la creciente codificación de la masculinidad en el baile a través de los bailes de parejas, hay que considerar el nacimiento de los bailaores como cuerpos que danzan en solitario. Es en el período de los cafés cantantes (1850-1920) cuando aparecerán los que pueden llamarse propiamente primeros bailaores como Antonio el Pintor, Raspaó, Miracielo, y también posteriormente Faíco, Lamparilla, Antonio el de Bilbao, Frasquillo y, respecto a la Escuela Bolera, aparecen maestros de baile como Ángel Pericet o el maestro Realito con los inicios del ballet flamenco. En esta época se está produciendo la conversión del flamenco en arte popularizado, el baile en el flamenco se amplía muchísimo y como decía en 1912 el maestro Otero (1987) en *Tratado de bailes*: “hoy está de moda ponerle baile a todos los cantes flamencos”.

Sobre los primeros textos en que se trata el baile de hombres individualmente podemos destacar algunas consideraciones de Fernando de Triana en 1935 en *Arte y artistas flamencos*, donde ya comienza a generarse un discurso de la estética del baile masculino más allá de su posición como pareja de baile que aparecía en boleros y fandangos. Aparecen consideraciones sobre el Estampío respondiendo a las lógicas cambiantes sexopolíticas, ya que algunos de los gestos que hoy quedan considerados de bailes en hombre, tuvieron un carácter ambiguo con anterioridad: la existencia de zapateados veloces en las mujeres, ya que velocidad y precisión no respondía a masculinidad como dan cuenta algunos testimonios sobre bailaoras;^{viii} farruca y garrotín bailados por mujeres;^{ix} el baile de cintura para arriba que se ensalza en bailaores como Faíco o El Estampío, aunque éste se trata más bien de una buena postura estática, escultórica, antes que de un dinamismo serpenteante como el del caso de las bailaoras; o el sentido de la línea recta que se le atribuye no ya al cuerpo, sino al apéndice de la bata de cola de Juana Vargas la Macarrona.^x

En esta puesta en discurso del baile de hombres desde el baile en parejas al baile en solitario se produce en torno a 1950 un emergencia epistémica crucial cuando ya no son otros los que desde la mirada espectadora tratan de narrar el baile, sino que es el propio

sujeto que baila el que trata de dar cuenta de sí y ponerse en discurso, convirtiéndose el sujeto que baila más allá de bailarín, en teórico de la danza.

A nivel internacional este tránsito había comenzado en el fin de siglo hasta los años veinte con precursores de la teoría del movimiento como François Delsarte (Stebbins, Delsarte, 1887), Émile Jaques-Dalcroze (Bachmann, 1995) o Rudolf von Laban (1991, 1995). También desde la perspectiva antes autobiográfica que teórica que dejaron bailarinas como Loïe Fuller (2002), Isadora Duncan (1995) o Marta Graham (1991).

En el caso del flamenco, en ese paso de independencia discursiva del baile, de creación de una masculinidad en el ámbito de la danza, es relevante que entre en juego la puesta en palabras del propio sujeto que danza. Éste no sólo está tratando de crear una nueva estética del cuerpo, sino una nueva estética de la mirada, esa mirada que hasta entonces había convertido el cuerpo de la bailaora en un reflejo. El bailarín se convierte también en su propio espectador en un tránsito que busca ante todo redefinir esa mirada que objetuaba principalmente el baile de mujeres, hacia una mirada donde ojo y cuerpo coincidan. Es el intento de una mirada soberana, la del propio bailarín sobre su movimiento, allí donde la danza ambicionaría hablar desde sí y no diluirse en pura *imago*, la de aquel cuerpo cuya opacidad se convertía en mero reflejo o imitación de la mirada del espectador.

Éste es el caso de Vicente Escudero (véase Escudero 1947, 1950, 1953, 1959; García, 1988; G. Romero, 2000; VV.AA. 2008; Navarro García, 2010a) en los años cincuenta, cuya propuesta puede leerse como un esfuerzo por introducir el baile en una lógica de la mirada: generar una estética y plástica para el baile flamenco masculino.

Como ya habíamos señalado en el caso del desarrollo de una danza propiamente masculina de Ted Shawn, la nueva estética de Escudero nada casualmente se va a desarrollar en contraposición a aquella del baile femenino, en antítesis con Antonia Mercé la Argentina, bailarina internacionalmente reconocida que también jugó el papel de mujer-alegoría del Estado cuando primero recibió por Francia la medalla de la Legión de Honor y posteriormente la República le concedió el lazo de la Orden de

Isabel la Católica. En su primer libro de 1947 *Mi baile* Escudero, a pesar de su admiración por la bailarina, con quién realizó el Amor Brujo de Falla en 1925 en el Trianón Lírico de París y en 1934 en el Teatro Español de Madrid también junto con Pastora Imperio, no cesa en su empeño de comparación. Escudero (1947, p. 13) se va a presentar como contrafigura de la Argentina: si ella fue una auténtica experta en el toque de palillos, él se hizo construir unas castañuelas de metal; mientras ella es enmarcada como disciplina y estudio, él se presenta indisciplina y bohemia; mientras que en ella inspira Zuloaga, en él está Picasso; mientras que ella admira y sigue con fidelidad la música, él sólo le hace el caso imprescindible a la música hasta el punto de decir que prefería “bailar con el ruido del viento y no seguir los dictados de la música ratonera (refiriéndose a la de los guitarristas) como un perrito” (Escudero, 1947, p. 104). Sí, moveremos también los brazos pero de manera que “el baile conserve el nervio y la fuerza de su abolengo español, y luego que no se resienta la masculinidad del que baila” (Escudero en García, 1988, p. 47).

En esta inicial confrontación de dos estéticas de género en el baile es sin embargo necesario explicitar que Escudero no está realmente interesado en generar una contraposición simétrica del baile flamenco femenino, puesto que para él el baile femenino sería si acaso un complemento del baile masculino y en todo caso, como dice Escudero “la mujer, cualquier cosa que haga con tal que tenga arte y hondura, resulta hermosa” (en García, 1988, p. 57). Es decir, que el baile en las mujeres es pensado más que como un acto creador, cual objeto hermoso o un bello adorno. Es decir, en términos de la estética kantiana, a la bailaora le estaría destinada el grado de lo bello mientras que al bailar el de lo sublime. La perversidad del esquema binario de género se muestra con toda su crudeza en el caso del desarrollo de un flamenco en hombre: si bien la creación de dos estéticas opuestas de baile parecería presuponer el equilibrio horizontal entre dos polos antagónicos, la realidad es que tal correspondencia se funda sobre una jerarquía epistémica en la cual el polo masculino legitima tal supuesta asimetría sobre su propio espacio ya asentado de poder. La lógica subyacente al discurso aparentemente inocuo de Escudero es que el baile flamenco prácticamente habría nacido con el baile de hombre y con su baile. Las aportaciones permanentes del baile de mujeres a lo largo de

la historia, que en un principio quedaron opacas tras la mirada heteropatriarcal ya comentada, quedan ahora doblemente veladas: lo que ha habido hasta entonces en el flamenco han sido actos reproductivos que Escudero convertiría en productivos y artísticos en una lógica muy similar a la filosofía subyacente a *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac. Se está pasando de una estética del adorno a la del genio creador y aquella incipiente lógica binaria entre un baile condenado al espacio privado y aquel armado caballero que se permite ocupar el espacio público, se consolida con la teoría de la danza que desarrolla Escudero en el contexto del nacional-flamenquismo.

La estética del baile masculino vendrá dada por una estética de la recta frente a la curva, bajo la cual quedaría supeditado el baile femenino: “preocupación por la línea” (1950, p. 109), “farruca geométrica” (1950, p.109), “muy sobrio en mis bailes y odiaba los movimientos de cadera, por encontrarlos ridículos y afeminados” (1950, p. 47), “un palo bailando” (1950, p. 48), la gracia como “pretexto para cubrir lo blando convirtiéndolo en grotesco” (1950, p. 52), “un baile <<grande>>, recio, elegante y majestuoso” (1947, p. 36), “el baile no admite frivolidades ni florituras”, ni “<<monerías>> retorciéndose” ni “muecas con la cara” (1947, p. 38), “el arte <<jondo>> es una cosa muy seria”, “mover las caderas [...] esas florecitas para las mujeres” (1947, p. 50), “la dureza masculina” (1947, p. 69), “pureza de líneas”, “ser casi un héroe para cortar por lo sano” (1947, p. 120), “¡Baile de hierro! ¡baile de bronce! ¡Así bailarías yo!” (1947, p. 128). Con ello se está presentando la configuración de un baile de líneas, sobrio, serio, podría decirse incluso que un flamenco castellano,^{xi} donde sobre el movimiento va a primar la recta y además la actitud estática a través del predominio de la figura del toreo y también del flamenco que se llama desplante^{xii}.

Esta celebración de la recta y la parada, del gesto monumental o del guiño escultórico en el flamenco masculino, la resonancia a Castilla y a las figuras de Alonso Berruguete frente a la fluidez del movimiento podría leerse en contraposición a la asociación entre movimiento frenético y locura que se da a finales del siglo XIX y que también va a aparecer en las resonancias del flamenco como desbordamiento y exceso que queda asociado a las mujeres. En esta necesidad de parar el movimiento y reconfigurarlo en

líneas resuenan diferentes motivos, pero el más presente es la histeria femenina y un temor a la feminización de los cuerpos de los varones.

En Escudero resuenan el movimiento frenético que es contagio para el Penteo de Eurípides (2000, p. 8; véase), para quien el furor de las bacantes “se propaga, como un fuego, los giros incesantes de la Esmeralda de Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*, los espectros del anti-flamenquismo en la generación del 98 con sentencias como las de Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* que se estremecía al ver en el flamenco “un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas” (en Grande, 1979, p. 352), la sentencia anti-flamenca o diagnóstico médico-estético de Eugenio Noel en *Escenas y andanzas de la campaña anti-flamenca* de 1913 sobre Pastora Imperio donde los flamencos aparecen como “neuroasténicos, hiperestésicos, histéricos” (en Grande, 1979, p. 361) o la siguiente de González Climent en 1922: “demostrando que se puede ser muy andaluz sin necesidad de recurrir a que se nos presente con el sonido de las guitarras, las gangoserías de los cantaores y el triptoteo epiléptico de las bailaoras” (en Grande, 1979, p. 343).

Estamos hablando de flamenco, de danza, pero lo que acecha tras la expresión y configuración de gestos y movimientos es la conformación del cuerpo nacional a través de la configuración del cuerpo del baile flamenco. Es decir, el intento de reconducir el patológico baile femenino, ese flamenco de las bailaoras como danza histórica, como emblema de un así entendido paroxismo decadente y exceso nacional, hacia un baile donde primen la sobriedad, la rectitud y la hombría. Ese canon de lo que podría significar un baile flamenco masculino se consolida en 1951, cuando Vicente Escudero presenta en el club literario barcelonés “El Trascacho” su decálogo de baile flamenco masculino:

- “1. Bailar en hombre.
2. Sobriedad.
3. Girar las muñecas de dentro a fuera con los dedos juntos.

4. Las caderas quietas.
5. Bailar asentado y pastueño, dejando tranquilo el circo, es decir, no abusar de la rapidez de movimientos, sino usar del nervio y la solemnidad.
6. Armonía de pies, brazos y cabeza.
7. Estética y plástica sin mistificaciones.
8. Estilo y acento.
9. Bailar con indumentaria tradicional.
10. Lograr variedad de sonidos con el corazón sin chapas en los zapatos y sin otros accesorios. Lograr variedad de sonidos con el cuerpo, sin chapas metálicas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios, concretamente; sin más recurso que el piso de madera del escenario.

Notas sobre mi decálogo:

Es muy difícil penetrar en su hondura misteriosa y es muy difícil su exposición. Pero si afirmo que ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría traduciéndose entonces en el misterio que todo arte lleva.

A los diez puntos de mi decálogo tiene irremediablemente ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza.” (Escudero, 1959)

EPÍLOGO

Podemos ubicar a Escudero dentro de la puesta en discurso de la danza en ese espacio en que baile y razón aparecen como estructuras enfrentadas y aparece la relevancia de la creación de una estética masculina del baile. En el caso del flamenco, en ese esquema epistémico donde danza, naturaleza y mujer aparecen asociados, se añade un sentido de patología, de pérdida de control, caos y carne informe que se descompone, contorsiona y comba como si el hueso se hubiese diluido. ¿Hasta qué punto la construcción de un cuerpo masculino de baile no implica también la de un cuerpo nacional que trata de desvincularse de ese flamenco calificado como frenético, desbordante y al borde de la histeria de las bailaoras? La persistencia de la estructura histórica que se le aporta al baile de las flamencas es relevante para entender esta problemática. El baile femenino es leído en tales términos, en términos de una epilepsia con pérdida de vista y audición,

semianestesia, que acaba en un paroxismo histérico, momento extático u orgasmo que casi conduce al desfallecimiento.^{xiii}

Cuerpos moviéndose a una velocidad diabólica, movimientos que la mente no tiene tiempo de pensar, “meneos de cuerpos descompuestos” como decía ya Sebastián de Covarrubias (1611, p. 411) en 1611 o una forma del cuerpo “desfigurada” como comentaba Adolfo Salazar en 1961, giros intempestivos que permiten que se entreviesen las piernas... Nos encontramos absortos ante el baile no como una mera cuestión lúdica, sino como movimiento del cuerpo nacional, un movimiento que no puede permitirse ser desintegrado, descompuesto, histérico, un cuerpo de gestos enfermos y obscenos, un cuerpo anormal, abyecto y en femenino. Tras la codificación de Escudero de un baile flamenco masculino nos encontramos un discurso de recomposición del cuerpo nacional donde las partes del cuerpos armonizan en un todo, donde todo elemento circense habrá sido eliminado, donde la sobriedad, la línea recta, la matemática corporal y el concepto de parada priman sobre el movimiento buscando producir un cuerpo nacional sano. Un tipo de baile que, tras siglos de enfrentamiento con la sacristía y el Estado por su obscenidad y desmadre, hasta los santos bailan y de hecho encuentra su antecedente en esas figuras de Berruguete donde bulerías, alegrías, seguiriyas no son ya cosa diabólica, sino gracia divina que a través de ese flamenco en hombre nos toca y bendice.

En cuanto al desarrollo del flamenco como símbolo y síntoma de la identidad nacional, más allá de un caso aislado de segregación dicotómica sexo-género, nos encontramos pues con el despliegue político-estético que nos permite recorrer los avatares del sujeto desde el cuerpo que baila como ente escénico hasta el cuerpo que baila como ente político. La consolidación del flamenco como espacio productivo conlleva, con distintos puntos de emergencia y enfrentamiento, una segregación respecto a su origen de lumpenproletariado y de la mujer flamenca como símbolo por antonomasia de un lugar común hacia un flamenco *vir*-tuoso. Y si bien el periodo del nacionalflamenquismo y, principalmente la figura de Vicente Escudero, fue el momento de consolidación de dos lógicas binarias de danza atendiendo a un contexto sociopolítico en el que la familia

nacionalcatólica se torna eje ideológico fundamental, la gestación de una estética moralizante del dinamismo del cuerpo nacional a través de los bailes populares alude a una conformación del Estado que hunde sus raíces en los siglos anteriores y donde las categorías de género, etnicidad y raza intersectan. Enfrente de esa Andalucía pecaminosa, escrita en cuerpo de mujer, se encuentra el discurso de un flamenco castellano, religioso y virtuoso que va a devolver al flamenco el lugar que tanta juerga y puterío habrían desplazado. Cuando hablamos de masculinidad en el baile flamenco estamos hablando de una ortopedia del cuerpo nacional.

ⁱ “Los antidisturbios estaban acostumbrados a las revueltas pero no estaban acostumbrados a que un puñado de drag queens se pusieran a bailar como en un cabaret burlándose de ellos.” (Jerry Hoose) “La policías no nos dejaba bailar. Si tienes un sitio en el que puedes bailar y sentirte persona del todo y sientes que te amenazan con quitártelo, eso es una declaración de guerra.” (Tommy Lanigan Schmidt) “Recuerdo que fui a un espacio abierto, agarré a dos amigos y comenzamos a cantar y bailar levantando las piernas y cantamos “Las chicas de tu anhelo, nos rizamos el pelo y llevamos faldillas por encima de la rodilla”, ¡y delante de la policía!” (Martin Boyce). Estos testimonios están recogidos en el documental de Kate Davis de 2010 *Stonewall Uprising*, www.youtube.com/watch?v=CE3_DzRLUT4.

ⁱⁱ Como revela Alix Kates Shulman, la frase que pronunció Goldman en su autobiografía de 1931 *Living my life* fue la siguiente: “At the dances I was one of the most untiring and gayest. One evening a cousin of Sasha [Alexander Berkman], a young boy, took me aside. With a grave face, as if he were about to announce the death of a dear comrade, he whispered to me that it did not behoove an agitator to dance. Certainly not with such reckless abandon, anyway. It was undignified for one who was on the way to become a force in the anarchist movement. My frivolity would only hurt the Cause. I grew furious at the impudent interference of the boy. I told him to mind his own business, I was tired of having the Cause constantly thrown into my face. I did not believe that a cause, which stood for a beautiful ideal, for anarchism, for release and freedom from conventions and prejudice, should demand the denial of life and joy. I insisted that our Cause could not expect me to become a nun and that the movement should not be turned into a cloister. If it meant that, I did not want it. "I want freedom, the right to self-expression, everybody's right to beautiful, radiant things." Anarchism meant that to me, and I would live it in spite of the whole world--prisons, persecution, everything. Yes, even in spite of the condemnation of my own comrades I would live my beautiful ideal.” (Véase Shulman, 1991)

ⁱⁱⁱ Del cuerpo flamenco desde una perspectiva de género véase Cruces, 2008 y Navarro, 2012.

^{iv} “No se representasen cosas, bailes, ni cantares, ni meneos lascivos ni de mal ejemplo, sino que sean conformes a las danzas y bailes antiguos; y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chacones, Zarabandas, Carreterías y cualquier otros semejantes a éstos, de los cuales se ordena que los tales autores y personas que trajeren en sus compañías, no usen en manera alguna, so las penas que adelante irán declaradas, y no inventen otro de nuevo semejantes con diferentes nombres.” (Consejo de Castilla del 8 de abril de 1615, citado en Navarro, 2010, p. 55)

^v La Carmen literaria se transformará en la operística de Bizet en 1875 y tendrá también múltiples versiones cinematográficas, destacando la de Jacques Feyder con Raquel Meller como protagonista en 1926. A su vez, la idea de Carmen, la de la mujer casquivana que juega con un hombre y le lleva a la perdición aparece también en el cuadro *El pelele* de Goya (1791-1792) y tendrá su continuación en la novela *La femme et le pantin* de Pierre Louys de 1898, de cuyo argumento se llevarán a cabo diferentes películas como *Ese oscuro objeto de deseo* de Buñuel en 1977 o *The Devil is a Woman* de 1935, con Marlene Dietrich como actriz y dirigida por Josef von Sternberg.

^{vi} “Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos, o bien más. Los cuerpos se mueven al son de las cadencias de la música, con todas las excitaciones de la pasión, con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de lascivas intenciones. Puedes ver al varón insinuarse y a la mujer emitir gemidos y contonearse con tal gracia y elegancia que bien te podrían parecer en su necedad y grosería las nalgas de la Fotis Apulellana.” (Padre Martín, deán de Alicante en 1712, citado en Navarro, 2010, p. 115)

^{vii} Como ya se verá en el siglo XX con el decálogo de baile flamenco masculino de Vicente Escudero, aunque no se podrá desarrollar aquí por la extensión limitada de este artículo, esta cita de Moreau de Saint-Méry hace ya referencia a la masculinidad no como identidad biológica de un cuerpo sino como práctica performativa, contenido que nos abre el campo para un análisis queer de la masculinidad en el baile. Esto lo denomina Cécile Stephanie Stehrenberger “transbailar”. Véase Stehrenberger, 2012.

^{viii} Decía Gautier sobre la bailora La Nena en 1854 que “su originalidad reside en la extrema rapidez y extraordinaria limpieza de su trabajo de pies.” (en Navarro, 2010, p. 257)

^{ix} Farruca y garrotín surgirían bailados con Francisco Mendoza Ríos Faico junto con Ramón Montoya a la música, pero hay que decir, que aún considerándose hoy un baile de hombre, en un principio lo bailaron tanto hombres como mujeres: El Gato, Juan El Pelao, Antonio Ramírez, La Macarrona, Manolita la Cañí, La Tanguera, La Joselito, Félix el Loco, la Malagueña, Pastora Imperio o Dora la Gitana. (Véase Navarro, 2010, pp. 387-412.

^x “Cuando su mantón de Manila y su bata de cola salen bailado y hace después unos desplantes la parada en firme para entrar en falseta, queda la cola de su bata por detrás en matemática línea recta.” (Triana, 1935)

^{xi} “Ya de niño me sentía atraído por las imágenes del Museo de mi ciudad natal. Sobre todo por Alonso Berruguete. Desde entonces he considerado a este genial artista como mi maestro en la estética y plástica de mi arte. Y cada vez estoy más convencido mirando los <<pasos de baile>> de sus santos, que en Castilla está el origen de la danza flamenca.” (Cita de Escudero en García, 1988, p. 51). A ello habría que añadir la ilustración de la publicación sobre la danza y Berruguete que realiza Luis de Castro de 1953 y su participación en el film de Val del Omar *Fuego en Castilla* en 1960.

^{xii} “el toreo tiene mucho de baile, y no se crea que con esto quiero hacer un <<chiste>>, ya que el baile español no es sólo movimiento; el flamenco sobre todo está lleno de actitudes estáticas, y no olvidemos que en él también se emplea la palabra <<desplante>>.” (Escudero, 1947, p. 85)

^{xiii} Son numerosas las citas que encontramos en torno a esta pretendida crisis histórica de la bailaora, destacando la de Gautier sobre la bailaora Petra Cámara que bailarían en 1853 en el Teatro del Gimnasio en París en que para describir su danza se utilizan términos como “transmitir el fuego, el delirio, el

torbellino, el vértigo”, “una sesión de espiritismo”, “sus ojos en blanco, sus rostros radiantes de fragancia, y sus bocas entreabiertas contemplando la felicidad del paraíso”, “Su cuerpo sutil se estremece, palpita, y salta adelante. Sus caderas se balancean, el torso se arquea, [...] y sus piernas, entrevistas en sus medias transparentes, adquieren el brillo del mármol” (citado en Navarro, 2010, p. 279-280)

BIBLIOGRAFÍA

Abad Carles, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Bachmann, Marie Laure (1995). *La Rythmique Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*. Paris: A la Baconniere.

Burt, Ramsay (1995). *The male dancer*. New York: Routledge.

Castro, Luis de (1953): *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Ministerio de Educación: Instituto de Arte Diego Velázquez.

Covarrubias, Sebastián de (1611). *Tesoros de la lengua castellana*.

Cruces Roldán, Cristina (2008). “De cintura para arriba”. *Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*. Ciclo de conferencias La mujer en el flamenco: arte y género, Málaga, Universidad Internacional de Andalucía, 7-11 julio.

Dumas, Alejandro (1992) [1847]. *De París a Cádiz*. Madrid: Silex.

Duncan, Isadora (1995). *My life*. Loveright.

Escudero, Vicente (1947). *Mi Baile*. Barcelona: Montaner y Simón.

- (1950). *Pintura que baila*. Madrid: Afrodisio Aguado S.A.
- (1959). *Arte Flamenco Jondo. Vicente Escudero en su nueva modalidad: conferencia bailada y cantada con la colaboración de Carmita García*. Madrid: Estades Artes Gráficas.

Estébanez Calderón, Serafín (1883). *Escenas andaluzas*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dübrull.

Eurípides (2000). *Bacantes*. Madrid: Gredos.

Foucault, Michel (1971). “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. En: VV.AA: *Hommage a Jean Hyppolite* (pp. 145-172). Paris: Presses Universitaires de France.

- (2005). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Traducción de Julia Varela. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ford, Richard (1981) [1845]. *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, 2ª ed. Madrid: Ediciones Turner.

Fuller, Loïe (2002). *Ma vie et la danse. Autobiographie*. Paris: L'œil d'or.

García Redondo, Francisca (1988). *El círculo mágico: Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio*. Valladolid: Institución cultural <<El Brocense>>.

Gautier, Theophile (1985) [Paris, 1843]. *Viaje por España*, prólogo de Manuel Vázquez Montalbán. Barcelona: Taifa.

G. Romero, Pedro (2000). “Hueso de la mano, hueso del pie: Comentarios a las relaciones entre flamenco y vanguardia en la figura de Vicente Escudero.” En catálogo de la exposición *Dibujos. Vicente Escudero*. Sevilla: Caja San Fernando.

Guest, Ivor (1986). *Gautier on Dance*. London: Dance Books.

-(2008). *The romantic ballet in Paris*. Hampshire: The Carlesworth Group.

Ginot, Isabelle/ Michel, Marcelle (2002). *La danse au XXe siècle*. Paris: Larousse.

Gordon Byron, George (2009) [1812-1818]. *Childe Harold's Pilgrimage*. The Floating Press.

Graham, Marta (1991). *Blood Memory: An autobiography*. NYC: Doubleday.

Grande, Felix (1979). *Memoria del flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.

Haraway, Donna (2004). "Modest_witness@second_millennium". En: Haraway (Ed.), *The Haraway Reader* (pp. 223-250). New York: Routledge.

Hurtado de Mendoza, Antonio (1728). "El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo". En: *Obras líricas y cómicas, divinas y humanas*. Madrid: Oficina de Juan de Zuñiga.

Irving, Washington (1968) [1832]. *The Alhambra. A series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards*. Granada: Editorial Pedro Suárez.

Iza de Zamacola, Juan Antonio (1982) [1799]. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Córdoba: Ediciones Demófilo.

Jovellanos, Gaspar Melchor de [1809] . "Legislación. Memoria para el arreglo de la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España", en (1839): *Obras completas. Tomo II* (pp. 241-296). Barcelona: Librería de Oliva.

Laban, Rudolf von (1991). *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Wilhelmshaven: Noetzel.

- (1995). *Kinetographie-Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschritt*. Wilhelmshaven: Noetzel.

Laborde, Alexandre de (1809). *Itinéraire descriptif de l'Espagne et tableau élémentaire des différents branches de l'administration et de l'industrie de ce Royaume*. Paris.

Larrea Palacín, Arcadio (2004). *El flamenco en su raíz*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Marx, Karl (1850). *La lucha de clases en Francia 1848-1850*. Madrid: Austral.

Mateos de Manuel, Victoria (2015). "Nietzsche, Warburg, Salome. Dance and the tragic spirit". En: Thiel, Julia Elena/ Lehman, Sonja/ Müller-Wienberg Karina (Ed.), *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum*. Bielefeld: Transcript.

Molins, Patricia (1996) (ed.): *Salomé. Un mito contemporáneo*. Madrid: MNCARS.

- (2013). *Identidades en construcción*. Ciclo de conferencias "El flamenco en el cine. Ensayo de una narración". Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 febrero- 24 abril.

Moncada, Sancho de [1619] (1974). *Restauración política de España*. Edición a cargo de Jean Vilar. Presentación de Enrique Fuentes Quintana. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.

Navarro García, José Luis (2010). *Historia del Baile Flamenco. Volumen I*. Sevilla: Signatura Ediciones.

- (2010a). *Historia del Baile Flamenco. Volumen II*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Navarro, Alicia (2012). *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos a la estética flamenca*. Seminario *Campceptualismos. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad*, Barcelona, Museo Macba, 19-20 noviembre.

Noel, Eugenio (1915). *Escenas y Andanzas de la Campaña Antiﬂamenca*. Valencia: F. Sempere y Compañía.

Ortiz Nuevo, José Luis (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve.

Otero, José (1987) [1912]. *Tratado de Bailes. De sociedad, regionales españoles y especialmente andaluces. Con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla: Asociación M. Pareja Obregón

Plaza Orellana, Rocío (1999). *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal del Arte Flamenco.

Salazar, Adolfo (1961). “Música, instrumentos y danzas en la obra de Cervantes”. En: *La Música en Cervantes y otros ensayos* (pp. 127-277). Madrid: Ograma.

Saint-Méry, Moreau de (1801). *De la danse*. Brown University: The John Carter Brown Library.

Sepúlveda, Ricardo (1888). *El Corral de la Pacheca: Apuntes para la historia del teatro español*. Prólogo de Julio Monreal. Madrid: Librería de Fernando Fé.

Shawn, Ted (1959). *Thirty years of american dance (1927-1959) and the American Ballet*. Massachusetts: The Eagle Printing and Binding Company.

Shawn, Ted/ Poole, Gray (1979). *One thousand and one nights stands*. Introduction by Walter Terry. New York: Da Capo Paperback.

Shulman, Alix Kates. “Dances with feminists”. *Women’s Review of Books*, Vol. IX, no. 3, December 1991.

Stebbins, Genevieve/ Delsarte, François (1887). *Delsarte system of expression*. E.S. Werner.

Stehrenberger, Cécile Stephanie (2012). “Bichos raros. Los coros y danzas de la sección femenina en Guinea Ecuatorial”. En Platero, Raquel (Ed.), *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada* (pp. 301-324). Barcelona: Bellaterra.

Steingress, Gerhard (1991). *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco.

- (2002). “La Presentación del Flamenco Como Construcción Híbrida”. En: *El Flamenco Como Nucleo Tematico* (pp. 31-43). Córdoba: Universidad de Cordoba, Servicio de Publicaciones.

- (2006). *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artístico del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Ediciones Almuzara.

Terry, Walter (1976). *Ted Shwan. Father of American Dance*. New York: The Dial Press.

Triana, Fernando el de (1935). *Arte y artistas flamencos*. Sevilla: Tomás Borrás.

VV.AA. (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid.

Washabaugh, William (1996). *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*, Oxford and Washington: Berg.