

# **ANTROPOLOGÍA CULTURAL DE LA BAILAORA**

## **JONDA COMO SUJETO DE LIBERTAD**

**Génesis García**

**Doctora en Filología Románica**

**Lingüística, Pragmática y Comunicación Social**

### **I) EL SABER SOBRE EL FLAMENCO EN EL RÍO DE LA HISTORIA.**

Acercarse al flamenco como objeto de estudio implica dobles saberes: los del especialista en el género, en recabar datos biográficos y musicales, diferentes estilos de palos y la evolución en sus artistas; y los del generalista, los antropológicos sociales y culturales capaces de insertar ese mundo propio y diferenciado en las instituciones musicales privadas y públicas que han mantenido el flamenco vivo al paso de los cambios económicos, políticos, sociales, culturales, musicales, identitarios... Con la complejidad añadida, a la hora de los saberes, de que flamenco implica libertad por partida doble: en lo social, porque el flamenco y la flamenca son los sujetos de la “vida flamenca”, libre y marginal; en lo musical, porque los flamencos cantaban y bailaban libremente el género español, al margen de los escenarios oficiales, ajenos al mundo de las normas y las academias.<sup>1</sup> Pero, aun marginal y libre en lo musical y en lo social, el flamenco ha estado siempre en el decurso de la historia de España, de las dos Españas, para ser precisos, según las distintas preferencias ideológico musicales candidatas a simbolizar nuestra alma nacional. Lo que implica comparar las razones por las cuales el folklore ha quedado estático y

---

<sup>1</sup> Ocupados por sainetes, tonadillas y zarzuelas con números musicales populares y agitanados incorporados. La norma de los artistas flamencos era solamente la del respeto a su tradición oral.

residual mientras el flamenco evoluciona vivo y actual.<sup>2</sup> Por todo ello, son ignorantes los reproches que algunos le hacen a García Lorca porque “no sabía de flamenco”. Querrán decir que no tenía los saberes del especialista. Pero lo que Lorca y Falla sabían sobre la naturaleza del flamenco les hizo capaces de salvarlo para el futuro al mostrarlo al mundo como manifestación poética, musical y gestual de un pueblo en cuyo retablo oficiaban La Niña y Silverio. Lo que ha permitido que el flamenco viva, hasta en la boca de los gustosos en arrojar “basura bajo las estatuas”.

Y es que la flamenca es música semántica como pocas, porque contiene los melismas sentimentales de la historia y evolución del grupo humano en el que ha nacido. Y transmite un vocalismo y una gestualidad diferentes porque, con respecto al resto de Europa occidental, España es diferente. No porque Dios nos hizo diferentes, sino porque diferente fue para la historia el territorio simbólico fundacional hispano, fin del mundo conocido que los helenísticos despreciaban y temían al tiempo y que nunca fue helenizado. *Tenebris locus* asumido por propios y extraños como definitorio del continente español. Territorio jondo de la diosa, la luna, la serpiente y el toro que causaba sorpresa a cuantos antropólogos y sociólogos y viajeros extranjeros venían a mirarnos las entretelas exóticas. Al advertir que España era una isla oriental en Occidente y que los españoles eran los únicos europeos en los que lo antiguo vive en lo nuevo. Memoria arcaica del gesto jondo a la que se refiere Pastora Galván:

---

<sup>2</sup> La etnohistórica es la mirada de este trabajo, en la que desarrollo por escrito una conferencia que expuse en la Universidad de Alicante en 2013. Se trata de establecer un acercamiento a la antropología cultural de la bailaora flamenca como sujeto de libertad. Expuesto con una mirada etnológica espacial, que marco como sincrónica, sobre la naturaleza del baile jondo; y con una mirada etnológica temporal, que marco como diacrónica, para ver cómo el baile flamenco va fijando su naturaleza jonda en su propia historicidad. Pero el flamenco también puede ser observado como testigo y agente de la historia, tal y como exponemos en otros trabajos acerca del flamenco en la batalla por la representación del alma nacional española y del activismo de la Cultura Jonda en la Transición Política.

“De mi padre tengo la garra y la fuerza. La energía de mi baile. Esa forma antigua que tengo de bailar también es de mi padre. De lo que yo le he visto. Pero no quiere decir que yo me ponga a buscar esa manera, sino que sale de mí de forma inconsciente. Yo busco lo nuevo, pero siempre me sale lo antiguo”.<sup>3</sup>



## II) SINCRONÍAS. LA NATURALEZA DEL BAILE FLAMENCO SEGÚN TRES PARADIGMAS ETNOLÓGICOS: ROJO, BLANCO Y NEGRO.

Para explicarnos el mundo lo ordenamos bajo sistemas de signos, que no son sino estructuras o moldes que aplicamos a la realidad amorfa para someterla a nuestra comprensión y transitar por ella, si no con paso seguro, sabiendo al menos dónde estamos. Combinando palabra y expresión, podemos mirarnos en nuestro entorno social y emocional bajo tres

---

<sup>3</sup> Incluso en esas "Máquinas de bulerías" que acaba de presentar en Los jueves de Cajasol. Pastora Galván en los #JuevesFlamencos de @Cajasol donde presentó "Máquinas de bulerías". Fotos: Remedios Malvárez #flamenco #arte #cultura Galería de imágenes de Revista La Flamenca @WebLaFlamenca

paradigmas o modelos que nos sirvan para enmarcar el paso de la naturaleza a la historia y que yo he propuesto etiquetar simbólicamente como Rojo natural, Blanco ideal y Negro infernal. Según está escrito en los textos fundacionales de nuestra civilización.<sup>4</sup>

Del paradigma primario precivilizado,<sup>5</sup> estado de naturaleza, rojo procreador por el cuerpo, se pasa a la historia con un nuevo orden civilizador en el que la jerarquía superior la ocupa la creación en blanco por la palabra. Y surge la necesidad de un paradigma negro que condene toda soberbia o rebeldía, dado que el orden civilizado necesita aplicar constantemente correctores para mantener la superioridad *contra natura* de la historia sobre la naturaleza, del alfabeto sobre la diosa.<sup>6</sup>

El paradigma rojo, naturaleza y procreación, sin intermediación intelectual alguna, se simboliza en la mujer natural. Dentro del cual albergamos los bailes de primaveras y romerías, festejos mediterráneos que van unidos casi siempre a rituales del toro y la luna y a la ofrenda de la sangre y la semilla. Son las danzas y bailes rojos, forjados para fertilizar la tierra y garantizar la reproducción. En el ámbito específico del flamenco, bailes de fertilidad o seducción permanecen en ciertas formas de las zambras de Granada, quizá en las alegrías de Cádiz y, sobre todo por ser muy explícito el modelo, en las sevillanas, cuyos movimientos siguen minuciosamente las artes de la seducción.

En blanco, la civilización crea el mundo por la palabra, huyendo así de la mujer natural y proponiendo un modelo de mujer celestial, que no es corporal, sino esencial. Las danzas y bailes blancos sirven para volar sobre

---

<sup>4</sup> Sin este proceso no habría habido civilización, porque no habríamos salido del estado de naturaleza. Ahora volvemos a ella, o pretendemos volver, pero con la mochila cargada de los valores de la civilización.

<sup>5</sup> La civilización es el cambio de la naturaleza a la historia mediante la creación de sociedades “civiles”, capaces de ser ordenadas por códigos escritos que apuntalan este orden sobre una autoridad divina o mítica histórica creadora que lo legitima.

<sup>6</sup> *El alfabeto contra la diosa*. Shlain, Leonard. Debate. Madrid, 2000 (The Alphabet versus the Goddess, Viking Penguin, 1998)

la tierra hacia zonas en las que el sólo espíritu fecunda el alma. Bajo el paradigma blanco no encontraremos nunca baile flamenco, que en modo alguno participa de la naturaleza platónica que el baile blanco necesita para ser tal. Porque el baile es corporal, calienta la sangre e incita las pasiones. Por eso entra bien en el paradigma rojo y en el negro, pero no en el blanco. Capacidad simbólica intelectual que sí podría adquirirla el cante, paradigma blanco bajo el cual los Machado recrearon a Lola, cantaora gaditana a la que quitaron su condición de mujer para convertir su cante en símbolo del alma nacional que brotaba del alma popular.

La necesidad de imponer la palabra creadora blanca sobre la naturaleza procreadora roja origina el mito negro condenatorio para quienes no se avengan o respeten esa jerarquía. Espacio negro infernal en el que imperan Lilith y la galería de innumerables diosas y mujeres, encabezadas por la lujuriosa Istar y Eva incluida, que, en dominando al hombre, lo llevan a su perdición y ruina. El negro es el paradigma de la advertencia contra las malas artes seductoras que la mujer infernal despliega en los bailes psicóticos, escenificando una suerte de erotismo negro que se expresa con danzas posesas satánicas de subsunción bajo tierra. Danzas que no son rojas porque no fecundan la carne; ni son blancas porque no fecundan el espíritu. Son bailes que invocan lo oscuro alucinando bajo el ensimismamiento de la percusión. En el baile flamenco de los cafés cantantes, los tangos son descritos dentro de este paradigma de perdición asociado a movimientos reptilesco, con la serpiente como mediadora entre el amor y la muerte.

### **III) DIACRONÍAS. HISTORICIDAD DEL BAILE NACIONAL Y DEL BAILE FLAMENCO EN ROJO Y EN NEGRO.**

#### **-En rojo y en negro, el baile nacional**

La afición a cantar y bailar crecía y crecía en la Castilla del siglo XIV. En rojo inocente y alegre ya lo tenemos escrito en las “plasenterías” de *El libro de buen amor* Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Quien hizo “muchas cantigas para cantaderas, para bailar y troteras, para judías e moras e para entenderas... que en grandes alegrías de juglares, van llenas las cuestas y los eriales”. Castilla sigue la tradición de música instrumental y baile en una sociedad que “sabe joglar” y divertirse. Así que, cuando, en el Siglo XV, los gitanos llegan a España, el canto y el baile y toque eran fervientemente practicados en la corte y en el pueblo. Y los gitanos integraron, en el bullicioso mundo de la música hispana sus giros léxicos, su expresividad, la teatralidad y dramatización mendicante que les facilitaba buscarse la vida cantando y bailando el género español “a lo gitano” y, más adelante, “a lo flamenco”.

En *La Gitanilla*, Cervantes da testimonio de la creciente gitanización al mostrarnos como los gitanos se ganaban la vida cantando y bailando. Al tiempo que nos da ejemplo de artista española determinada por un imperativo de libertad, ya que ella producía sus actuaciones pagando un letrista que le hiciera coplas a su gusto, según había poetas que se acomodaban a los gitanos como lo hacían a los ciegos:

“Cortés y bien razonada y algo desenvuelta. Antes con ser aguda era tan honesta que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos... que no consentía Preciosa que las que fuesen en su compañía cantasen cantares descompuestos, ni ella los cantó jamás, y muchos miraron en ello y la tuvieron en mucho...”

Cuando un letrista-poeta le ofrece a Preciosa suministrarle romances previo pago, Preciosa advierte condición de honestidad, lo que implica que la mayoría eran licenciosos: "... y mire señor que no me deje de dar los romances que dice, con tal condición de que sean honestos..." Y el paje contesta: "Para papel siquiera que me dé la señora Preciosica estaré contento; y el romance que no saliere bueno y honesto no ha de entrar en cuenta. "A la mía quede el escogerlos", cierra Preciosa el trato con total dominio de su libertad y profesionalidad.

La actitud precavida de Preciosa demuestra que había bailes negros, descompuestos, a veces broncos, a veces provocativos, osados y desvergonzados, de influencias africanas y americanas. Bailes descarados y desenvueltos, llenos de zarandeos y de movimientos de caderas.<sup>7</sup> La zarabanda fue muy combatida por las autoridades religiosas y civiles. Como lo fue el guineo, el zarambeque, el cumbé y el paracumbé. Y el retambo y retambillo, zambapalao, dengue, cachumba, guaracha y otros caribeños, que seguían y aumentaban el tradicional fervor hispano por la marginalidad, germanías, picaresca y sus bailes condenados como satánicos: jácaras y jerigonzas, como la gitana, la chamberga y el escarramán; montoya y capona. Bailes todos sobre coplas romanceadas de pícaros y hampones, urbanos sobre todo, y que eran protagonizados las más veces por una mujer de golpe y porrazo: la jácara. Mujer bravía de la que se seguirían la maja y la flamenca, mujeres que dominan a su hombre, el jácaro, el majo y el flamenco, al que utilizan como comparsa y, a mayor orgullo, en la misma que los desprecian e insultan, los mantienen<sup>8</sup>: "A bailar sale la jácara, con mantilla, un puñal y castañuelas Con su jácaro, fanfarrón, bravucón" Y ya era habitual por otra parte, como lo seguiría

---

<sup>7</sup> *Semilla de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco.* José Luis Navarro García. Prólogo: Antonio Zoido. Portada Editorial. Sevilla, 1998.

<sup>8</sup> *La maja y su majo en prisión.* Bretón de los Herreros. 1843

siendo en el baile flamenco, que la mujer bailara sola y sacara a los hombres que, avergonzados, bailan aturdidos: “Que la quiero ver bailar, saltar por el aire, con a jerigonza, que le trajo el fraile, baile usted sola, sola, sola, sola...Por lo bien que lo baila la moza, déjala sola, sola en el baile”.<sup>9</sup>

Las diatribas contra los bailes que atentaban contra la "pureza" del género nacional crecían con los siglos. La zarabanda negra de los hijos de las tinieblas, según la demonizaba el Padre Mariana, era muy antigua pero tuvo más recorrido que la jácara, pues a finales del siglo XVIII, con el exotismo, el majismo y el gitanismo en auge, se podía asistir en la Venta Caparrós, a dos leguas de Lebrija, “a ver cómo el demonio se mete en el cuerpo de la gitana andaluza cuando baila la zarabanda y el polo”. Al mismo tiempo que Don Preciso escribiría contra los "... nuevos y lujuriosos bailes que se imponían sobre las honestas seguidillas que no permiten movimientos impuros ni acciones indecorosas que los maestros de baile van imponiendo haciendo libertinaje contrario a las buenas costumbres."

### **-El baile cachuchero en rojo preflamenco: la decepción de Teófilo.**

El gitanismo y el erotismo negroide y provocador gustaba a los maestros de baile y a los coreógrafos del siglo XIX, que los componían con arreglos para las grandes artistas que en los teatros los bailaban. Y como muchos de ellos se inspiraban en los bailes andaluces, la palma del erotismo rojo se la llevó la cachucha de Cádiz, un baile que estuvo destinado a recorrer los grandes escenarios europeos, dando pábulo al mito rojo de la pasión española. Así, mientras que el romanticismo alemán nos buscaba cantos nacionales en blanco wolksgeist, el romanticismo francés venía a España buscando el cuerpo a cuerpo y juega de chupe del baile rojo. Pero la

---

<sup>9</sup> *Folklore y Costumbres de España*. 1) *La canción tradicional española*. Eduardo M. Torner; 2) *El baile y la danza*. Aurelio Capmany. Director: F. Carreras y Candí. Editorial Alberto Martín. Barcelona, 1931



realidad era otra. Y fue que el erotismo rojo en el baile era especialidad escénica de las extranjeras gitanizadas. De ahí el desengaño del escritor Teófilo Gautier, que no encontró en España la roja picardía con la que la austríaca Fanny Elssler bailaba la cahucha por los teatros europeos y de los EEUU de América.

Carácter diferencial de honestidad del baile de la española que alcanzará su culminación real y simbólica en el baile flamenco. En el que si tan solo vemos un asomo de exhibicionismo por parte de la bailaora sabemos radicalmente que no es flamenca, que no conoce ni de lejos la naturaleza de un baile durante cuyo trance jondo el público tiene que haber desaparecido. Testimonio de esa experiencia que nos dará “La Chana”. Solamente las sevillanas mantienen un erotismo rojo que no es sino la natural seducción romera tradicional, más cerca por cierto del baile folklórico, colectivo y reglado como danza, que del baile flamenco de expresión individual.

**-Europa negra, España negra: el diferencial español en flamenco negro regeneracionista. La bailaora flamenca, objeto de perversión.**

El paradigma negro condenación, que contiene la advertencia a los hombres contra la mujer fatal, sobre todo la danzante, adquiría en el último cuarto del siglo XIX una especial virulencia. La Europa finisecular se revolvió fuertemente misógina contra la *New woman*.<sup>10</sup> La ciencia y el arte se lanzaron a producir una violentísima obra escrita y plástica para demostrar la indigencia espiritual del sexo femenino y alertar contra el baile de mujer, arma de su erotismo negro y celada bajo la cual los hombres perecían esclavizados a su demoníaco poder. Como hacía von Stuck como

---

<sup>10</sup> La nueva mujer, que coincide con el decadentismo artístico, protagonizó el feminismo y el sufragismo, movimientos reivindicativos que se produjeron en el siglo XIX en las zonas industrializadas de Europa y los EEUU por la educación superior que recibían las mujeres burguesas y su acomodada situación económica que les permitió fundar y liderar los primeros movimientos de liberación femeninos.

sus Liliths o su Salomé danzante, similar a Babilonia, la gran ramera del Apocalipsis.

Pero en la España finisecular nada de esto ocurrió porque la sociedad española seguía tradicional. De ahí la extrañeza de los observadores extranjeros respecto a la autonomía de la mujer española, superior a la europea, siendo éste el país menos desarrollado de los de su entorno. Pero es que la liberalidad que la mujer española se debía precisamente a que el atraso socioeconómico mantuvo formas de vida y poder que eran tradicionales en la hispana. Por ejemplo, en su guerra contra el polisón, las feministas europeas y norteamericanas no contaban en su ancestro con mujer como Gila, la serrana de la Vera extremeña, que no quería ser mujer por no tener marido que la sujetara ni tener que envararse en vestidos cortesanos que la oprimieran:

"Hasta agora me imaginaba, padre, ser hombre... y agora echo de ver, pues que me tratas casamiento con este cavallero, que soy mujer, que para tanto daño a sido mi desdicha el desengaño. No me quiero casar, padre... No quiero ver que nadie me sujete, no quiero que ninguno se imagine dueño de mí: la libertad pretendo. El señor capitán busque en Plasencia muger de su nobleza que le iguale, que yo soy una triste labradora.... y no quiero meterme agora a cavallera y verme muger de piedra en lo espetado y tieso, encaramada en dos chapines, padre, y con un verdugado hecha campana lominaria con una lechuguilla, aprendiendo de nuevo reverenzias, que será para mí darme ponzoña, y Gila no es buen nombre para doña»<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Según tradición de romances y cancioncillas populares de la baja Edad Media, la serrana de la Vera, seducida y abandonada luego por el mismo con el que ella no quería casar, dedicó el resto de su vida a tomar venganza asesinando a los hombres después de yacer con ellos. Versión citada de la obra de teatro de 1613 *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara.

En *La hostería del buen gusto*, de 1773, Ramón de la Cruz pone a hablar a Catalina, hija de un tabernero, la cual, aunque casada con un francés, está orgullosa de su propio linaje y pone por delante de las francesas las costumbres españolas para que su nombre no le fuera arrebatado:

-¿Otra te pego? En cada tierra hay su estilo y ya he dicho que nombre tengo, que me llamo Catalina, Leonarda de San Tadeo. Nacida y criada en la misma calle San Pedro la Baja, y por más señas, hija de un real tabernero. Y si en Francia se conocen las mujeres por el mismo apellido del marido, acá guardamos el nuestro cada una; o al revés, en hallando en un paseo al marido de Marica o de Teresa, solemos decir: mira donde van el marico y el tereso.

Y si encontramos en la serrana extremeña el impulso liberador contra vestidos opresores que más adelante veremos en la bailaora flamenca, la vindicación del nombre de mujer sobre el del hombre quedaría también asociada al mundo del flamenco, lleno de ejemplos de pertenencia del hombre a Lucía, Tomasa, Remedios o Paula...

La España del último tercio del siglo XIX era, desde luego, una España negra, según nuestros pintores la pintaban. Pero no era un negro psicótico, como el europeo industrial, sino un negro regeneracionista. En efecto, escritores y pintores desde Jovellanos y Goya mantenían la pretensión de reformar España, pintando imágenes de "lo negro español" y "del sueño de la razón" para que se tomaran las medidas políticas que hicieran posible nuestra re-generación.<sup>12</sup> Y justamente flamenquismo y flamenco, público y artistas del café cantante, ofrecían una plástica demoníaca que iba muy bien

---

<sup>12</sup> Tendencia estética negra que consolidó el expresionismo y se prolongará hasta los 50 y 70, con el flamenco como objeto negro en las artes plásticas. En este sentido es tan paradigmática como tremendista la película de 1963 *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva, con una larguísima escena de flamenco negro travestido en el Copacabana de Barcelona.

a las violentas críticas, escritas o pintadas, del regeneracionismo.<sup>13</sup> Que apuntaron, sobre todo, contra la bailaora del café cantante, tratada como objeto de perversión por escritores, periodistas. Y, aunque menos, por pintores españoles, dado que el más dispuesto a pintar flamencas reptilescas de amor y muerte fue Romero de Torres y su mirada se despega de la crítica directa por su carácter simbolista.

Literatos y periodistas bramaban contra la bailaora negra de flamenco negro en la que veían la estampa de la degeneración moral que había que erradicar. Como la Macarrona, quien “sube los brazos sobre la cabeza como si fuese a bendecir el mundo... Desde el fondo, avanza redoblando su taconeo sobre el tabladillo. Grave, litúrgica, entreabre la boca sin brillo, y muestra sus dientes rojizos, como los de un lobo, tintos en sangre...La gente permanece silenciosa y anhelante, con un fervor un poco religioso, mientras los pies de la Macarrona acompañan su baile. Los acordes de la guitarra tienen ahora un valor ínfimo, porque la Macarrona baila a compás de su taconeo bárbaro”. Por su parte, “... el baile de La Malena, aprendido del de la Chorrúa, fue como un desatado vértigo, como un sobresalto de la carne... En algunos momentos la bailaora se sometía a un continuado síncope que daba terror mirar, que encrespaba de patetismo la misma atmósfera donde se producía”<sup>14</sup> De Concha la Carbonera, que actuaba junto con La Escribana, un travesti, de quien era íntima, escribiría Palacio Valdés que en su baile “...la inspira Satán, el Enemigo Malo que dotó a su cuerpo de la máxima elasticidad... Zapateados, posesión satánica, entre blasfemias, se bailaba un tango ondulando su cuerpo agitanado y reptilesco, contorsionándolo y retorciéndolo al compás del lloro lastimero de la guitarra, dando al momento enorme intensidad plástica y emotiva...

---

<sup>13</sup> Aunque, finalmente, la pintura de la España negra se impuso por sus valores estéticos exclusivamente y representó un buen mercado para el consumo extranjero que dio grandes fortunas a pintores como Zuloaga.

<sup>14</sup> Citados por Ángel Álvarez Caballero en *Historia del baile flamenco*.

taconeaba fuertemente en el suelo, levantando polvo, las manos en las caderas, dejando inmóvil el torso. Su mirada se iba tornando de maliciosa en lúbrica. Una sonrisa vaga, delatando el cansancio y el vicio, se esparcía pro sus facciones marchitas. El taconeo llegaba a su periodo álgido, y de allí a debilitarse... se quedaba "dormía"... con íntimo gozo de los espectadores. Parecía la estatua de la impudicia".<sup>15</sup> En cuanto a Pastora Imperio, según Noel, era la suya una fuerza telúrica, terrible de posesión gitana: "Creedme, es su baile antiestético, macabro, lujurioso, infame y formidable... Es una danza horrenda, pasional, sin freno, sin idea altísima del cuerpo de la mujer... Baile marcial y guerrero, torero y sangriento..."

### **-Un respeto para la hispana flamenca**

Estos escritos corresponden a uno de los muchos periodos álgidos de Leyenda Negra que nos abruma: el noventayochista. Pero el negro de la España negra no era misógino. Si demoniza a la flamenca de café cantante es para denunciar el flamenquismo como lacra y propiciar un cambio por la regeneración social y moral de España. Así, la crítica hacia la bailaora flamenca en negro hay que entenderla como lo que fue: un buen motivo inspiración para el antiflamenquismo regeneracionista del 98. De la misma manera que el flamenco fue pasto para los furiosos folkloristas, quienes veían en este "género bastardo" un enemigo que disputaba al folklore la representación del alma nacional española.

La bailaora española negra no fue tratada con la furia que lo fue la danzante europea contemporánea. Por los artistas europeos decadentistas porque no la miraban siquiera: la española era un ser primario, simiesco y brutal, carente de sofisticación que permitiera apoyar las tesis misóginas que positivistas y decadentistas se traían entre manos. Y por los pintores

---

<sup>15</sup>Armando Palacio Valdés: *La hermana San Sulpicio*. 1889

españoles porque el español, incluyendo al negro Gutiérrez Solana, trata siempre a la mujer como objeto de su arte con respeto y compromiso debido al imperio y libertad tradicional de la poderosa hispana.<sup>16</sup> El español siempre estuvo y siguió a los pies de las Salomé y las Cármenes, perversas decadentistas en versión europea, pero muy diferentes a las siempre dignificadas en versión española, desde Valdés Leal hasta Carlos Saura o Távora.

Y en cuanto al arte flamenco en sí mismo, no hay que olvidar que la flamenca macarena, heredera de las jácaras y de las majas, fue la mujer fuerte y dominadora que el baile flamenco ha necesitado para configurarse en su naturaleza jonda. Y si el actual “combate” feminista tiene en España una fuerza superior, contrastada en la calle, no le viene del sufragismo feminista originario, sino que está impulsado por una fuerza tradicional de la cual la flamenca es el paradigma, por la extraordinaria visibilidad de su arte y por la capacidad artística que tuvo para integrar en su baile los objetos de la sumisión y transformarlos en sujetos de liberación.

### **-Del arroyo a los teatros: nacionalismo musical y vanguardias artísticas.**

La crítica finisecular contra aquellos locales del vicio alevoso daría lugar al cierre de los cafés cantantes. El baile flamenco, sin el escenario en el que había forjado, habría desaparecido entre los escombros del burdel modernista. Pero fue el tiempo en que nacía una revolución musical nacionalista, en cuyo proceso reivindicativo y revolucionario bailaoras y bailaores de flamenco fueron rescatados del arroyo. Y su arte tuvo ocasión de subir a los nuevos escenarios teatrales del más alto copete vanguardista.

---

<sup>16</sup> Confrontar la poderosa inocencia de la Salomé de Carlos Saura, acosada por Herodes, con las pecadoras del decadentismo europeo finisecular, como la perversa de Franz von Stuck; o la de Nicholas Ray en *Rey de reyes* con una Salomé Lolita, negra hija del pecado y ella misma la gran ramera babilónica del Apocalipsis.

Pasando la bailaora de repugnante figura amoral a diosa venerada, depositaria del ancestro jondo del baile.

La música del flamenco siempre fue despreciada por la sociedad española, que sólo escribía sobre el flamenco para fustigarlo, por ser la expresión musical de una forma de vida airada, marginal y reaccionaria conocida como vida flamenca o flamenquismo. Por ello, no es extraño que fuera la mirada extranjera, no afectada por el problema de la necesidad de reformar España, concretamente la de los músicos nacionalistas rusos y europeos, la que pusiera en valor el flamenco a los ojos de Manuel de Falla.<sup>17</sup> Y, a través de ellos, a los de Federico García Lorca.<sup>18</sup> Músico y poeta desplegaron entonces una intensa actividad para rescatar el flamenco del submundo prostibulario que a principios del siglo XX lo albergaba y reivindicarlo como la expresión más auténtica del alma nacional española. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Falla se volvió a España desde París.<sup>19</sup> En el Madrid de 1914 conoció a Pastora Imperio y a su madre, la bailaora gaditana Rosario la Mejorana, quien le pidió componer una obra gitana, la que muy pronto sería *El amor brujo*. Rosario le facilitó material musical flamenco: siguiriyas, soleares, polos, martinetes, zambras... Con esta obra, Falla dignificó la música y el baile flamenco a los ojos del mundo. Y a los de los españoles que, hasta entonces, por mor de regeneracionistas, lo habían despreciado. Pues todavía el baile flamenco tuvo reservada una vuelta a los escenarios vanguardistas por persona interpuesta: el gran Diaguilev, quien no dejaría pasar la fuente viva de la música popular española.<sup>20</sup> Diaguilev

---

<sup>17</sup> Felipe Pedrell (1841-1922) maestro de Falla, fue pionero del despertar nacionalista inspirado en el riquísimo folklore peninsular, además de publicar las obras maestras de la música española antigua.

<sup>18</sup> Junto con otros muchos colaboradores de la generación del 27, Falla en lo musical y Lorca en la poética hicieron posible un cambio en la naturaleza del flamenco y un cambio en la percepción social del flamenco en España.

<sup>19</sup> Al no conseguir estrenar en España *La vida breve*, Falla se había ido a París, donde España y su música y el flamenco era fuente de inspiración para los músicos nacionalistas: Glinka, Mussorgski, Rimski, Debussy, Chabrier, Ravel...

<sup>20</sup> Huyendo también de los estragos de la Primera Guerra Mundial, Sergei Diaguilev (1872-1929) estaba en España, empresario ruso creador de aquella nueva fórmula vanguardista de espectáculo musical como fundador de los famosos Ballets Rusos. Encargó obras a Rimsky-Kórsakov, Claude Debussy, Maurice

encargó a Falla, que ya había estrenado *El amor brujo*, partituras para un ballet expresionista, movimiento artístico que tan bien se expresaba mediante el baile jondo. *El sombrero de tres picos* se estrenó en 1919 en Londres, con la coreografía de Léonide Massine, quien bailaba farruca flamenca del molinero como número principal, con Tamara Karsávina como la molinera. Y enmarcada toda la obra con decorados y figurines de Pablo Picasso.

### **-Las viejas bailaoras, de odiadas a veneradas**

La primera consecuencia de este interés de la escena vanguardista por el flamenco fue que las relaciones de los ballets flamencos con las viejas bailaoras y cantaores de café cantante se intensificaron por la veneración que a su jondura antigua profesaban las nuevas estrellas de la danza flamenca. Antonia Mercé, La Argentina, viajó a Granada para conocer los bailes de los gitanos del Sacromonte para montar con más autenticidad *El amor brujo* e interpretar en clave flamenca “La Danza del Fuego”. Años tardó en presentar, ya en 1935, *El amor brujo* en Madrid, con el bailar flamenco Vicente Escudero. Se cuenta que la Argentina besaba los zapatos de las viejas bailaoras de los cafés cantantes, al tiempo que iba añadiendo a su repertorio tantos estilos flamencos que llegó a ser tan buena bailarina en el teatro como bailaora en el tablao, según Fernando de Triana. Por su parte, Encarnación López Júlvez, La Argentinita, estrenó *El amor brujo* como un espectáculo de danza y cante gitano y andaluz, contratando a los bailaores y bailaoras que habían actuado en los cafés cantantes, como El Estampío, La Macarrona, La Malena, Fernanda Antúnez, Rafael Ortega y Antonio de Triana.



#### **IV) SINCRONÍAS. DE LA NATURALEZA DEL BAILE FLAMENCO COMO ARTE JONDO**

##### **- Cambios en la naturaleza del flamenco en los cafés cantantes.**

En la segunda mitad del siglo XIX, conforme el género español bailado en rojo cachuchero era expulsado de los teatros, el baile macareno había ido encontrando refugio en los cafés cantantes, locales dedicados exclusivamente al flamenco y donde ya hemos conocido a algunas de sus bailaoras.<sup>21</sup> En los cafés cantantes hubo trabajo para cuadros de profesionales. Pero con los cantaores como figuras principales, mientras que las bailaoras eran la parte procaz de espectáculo que todos despreciaban. Empezando por los cantaores, que se habían hecho, a su manera, serios y rigurosos y se burlaban de las bailaoras, degradadas por el ambiente prostibulario de los cafés. Y ponían su cante “alante”, por delante del baile, al que hasta entonces habían servido. En estos albañales urbanos, donde se reunía la golfería en la nocturnidad degradante pegada a la chulería, al juego, a la puñalada y, a veces, al crimen, la vida flamenca bullía nocturna, marginal y combatida por todos los sectores comprometidos, a derecha e izquierda, con la redención del obrero y el regeneracionismo moral.

Pero los cambios de espacio y de público resultarían claves para la evolución del baile flamenco hacia su mayor jondura. Porque trajeron consigo cambios de técnica en la interpretación. El género español tuvo que recogerse en un escenario pequeño y humeante, rodeado de un público voraz, escandaloso, delincuente y canalla. Las delicadas castañuelas o palillos no se oían en aquellos ambientes y se impusieron efectos más contundentes. La zapatilla da paso al fiero zapato de tacón, acerado y fuertemente abrochado, concebido para percutir sobre el suelo con mayor brío y remarcar con los golpes de los

---

<sup>21</sup> Desde 1854 ya se da noticia que en algunos cafés de Madrid se ha hecho moda entretener al público con cantares andaluces, en vez de pianistas. Silverio Franconetti ya inaugurará cafés dedicados exclusivamente al flamenco.

pies sobre la madera del tablao. La guitarra se emplea en violentos reclamos y honduras de tono menor para imponerse al ambiente hostil. Y puntea mora y judía cuando hay calma, pero rasguea castellana para llorar y golpea gitana para mandar. Y de bailar los boleros hacia afuera, en parejas que se arrojan el pandero, se pasa al flamenco que se baila hacia dentro, íntimo, sin desplazamientos, carrerillas ni volteos. Obligado a bailar en una losa, el baile español, que era expansivo, danzarín y abierto, tiene que encontrar su propio centro en su alma propia. Y se llena de erotismo negro y de dramatismo jondo. El cuerpo se hizo lugar del flamenco.

### **-Los instrumentos de sumisión bailados como objetos de liberación.**

La máxima expresión de libertad en el arte flamenco la daría entonces la bailaora, porque es ella la que se mete en los ropajes de la sumisión de la mujer, psicológica y físicamente opresivos, y, sometiéndolos al arbitrio jondo de la libertad de su baile, los maneja como elementos de liberación. La bata de cola ayudaba al estatismo, el intimismo y el empaque de la bailaora. Ella pronto se puso el estatismo por montera y, vistiendo andrógina, se coloca cuando quiere el pantalón de su libertad. Y si no, cogiendo el mantón y la cola, se los baila, los voltea y los domina. Todo lo cual si en los cafés cantantes nació como germen, después encontraría desarrollo superior en la perfección técnica de las grandes bailaoras con su vuelta a los teatros. Ella agarra la cola y se la baila, se la taconeá, se la suelta se la rueda y se la amarra, se la aquieta y se la coloca en el suelo, como mandan los cánones que enseña Matilde Coral "... bata de cola con la que la bailaora envuelve su cuerpo, y a la que somete, rendida, quieta, sumisa y a sus pies, para que caiga esa bata de cola planchá en el suelo".<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Matilde Coral preparó un estudio en el que recopila 57 movimientos útiles para bailarse bien una bata de cola.

**VOLTEADOS EN LIBERTAD POR LA BAILAORA JONDA: LA QUE SE QUITA EL MANTÓN...**



**ENCOPETADA CON MOÑOS SAGRADOS, PEINES Y PEINETAS**



**Y LA QUE SE BAILA LA COLA....**



Y, CON PLENO DOMINIO DE LA MEMORIA MÍTICA Y LA MEMORIA HISTÓRICA DE SU ARTE ANTIGUO.

LA BAILAORA JONDA SE BAILA LA COLA, SE LA TACONEA, SE LA SUELTA, SE LA RUEDA Y SE LA AMARRA...  
NO LA ARROJA DE SÍ: SE LA ABRAZA, SE LA ENROSCA, SE LA CUELGA, LA LUCE Y LA PASEA...  
...Y SE LA COLOCA PLANCHÁ A SUS PIES



La bailaora total arroja de sí la cola, y la atrae, se la abraza, se la enrosca, se la cuelga, la pasea y se la coloca, sometida, a su espalda o su costado. Y de su emerge dominadora, habiendo cambiado incluso la naturaleza del baile jondo. Cambiada la zapatilla de la bailarina de andar suave, gatuno, sumiso y saltarín, por zapato de tacón fuerte y dominador, golpeando con total poderío la madera bajo sus pies. Es muy ilustrativo el testimonio de Salvador de Madariaga acerca de si era legítimo que la bailaora española metiera el tacón con fuerza en su baile a costa de menos baile de torso y brazos y manos como la ortodoxia del baile de mujer ya enseñaba. Sobrecogido con la aparición de Pastora Imperio en el escenario, edad madura, brazo en alto y mantón dominado, Salvador de Madariaga, en misión diplomática para la II República, escribió que echaba de ver en ella un rasgo que quiso poner de relieve: el carácter imperioso y arrogante de la bailaora, tan bien llamada Pastora “Imperio”:

“El baile flamenco es el más conocido en el mundo exterior a nuestro país; y en él se echa de ver un rasgo que conviene poner aquí de relieve: el carácter imperioso y arrogante de la bailaora. Entre los muchos movimientos que se observan en el baile flamenco, no se hallará nunca lugar para nada que exprese sumisión, humildad; mientras que los que sugieren imperiosidad,

dominio, desdén, arrogancia, encuentran con frecuencia en la bailaora su expresión más plástica y perfecta.... Y, al día de hoy, los pies son también de la bailaora. O más que del bailaor. Porque el tacón está incluso más cerca del tradicional carácter imperioso que ella impone en el baile flamenco”.

Cuando el baile avanza, las peinetas y peines que sujetaban el pelo ya han saltado fuera por la energía del baile liberador. Y entre desplantes de clase flamenca y barrera, la bailaora te reta jonda. Y abandona finalmente el escenario dando la espalda poderosa y la cabeza erguida, rubricando, siempre, quien es la que manda en su persona cuando ella se expresa en su baile ancestral.

### **-La Chana, la última libertad de morir en cada baile**

Cuando se estrenó en España *La Chana*, un documental sobre la bailaora flamenca catalana, la croata Lucija Stojevic, su directora, declaraba:

“Cuando pienso en La Chana, lo primero que me aparece en la mente es la escena de *The Bobo*, de Robert Parrish, donde sale bailando de una manera muy salvaje y pura. Se la ve en un trance con el sudor bajando por toda la cara. Ella no está pensando en su imagen, está dando todo lo que tiene dentro”. En una de las entrevistas *La Chana* describe esa experiencia única de bailar allí, pero estar más allá del escenario, del público y de ella misma. Dice que cuando baila viaja a un lugar “... y allí improviso”

-Los aplausos? No los oigo.

Porque *La Chana* no está allí. Está regresando. Un estado de alucinación en que ella navega. Y aunque no ha alcanzado la perfección, seguirá aspirando a ella. Testimonio en vivo de *La Chana*, en el que explica su pasión por el compás como ansia de perfección inalcanzable pero a la que ella aspira, aunque vuelva derrotada para volver a perseguirla en su

próximo baile.<sup>23</sup> He quedado sorprendida al ver que expresa, como Fray Luis en su “Oda a Salinas”, esa aspiración platónica sublime, ya que en ella no es una experiencia intelectual, sino existencial. Así lo expone, con su voz jonda, en las entrevistas realizadas a través de un lenguaje oral que maneja a la perfección. Admirables declaraciones de La Chana, ejemplo acabado de la metáfora del “morir en cada baile” que yo misma he manejado. Con la ventaja de que ella se expresa con palabras que no proceden del ámbito de la palabra, como las mías, sino del ámbito de la expresión, de su baile. Que no tiene palabras, pero La Chana se las ha puesto.

### **-Morir en cada baile**<sup>24</sup>

Para algunos, antes que todo y en el principio, fue el baile. Y luego, la música de baile. Y después, la danza. Bailar y danzar son sinónimos, pero no tanto. El hombre baila cuando mueve su cuerpo obedeciendo impulsos propios, no importa el orden, el ritmo o el concierto. Y danza cuando disciplina los movimientos del baile y sus mudanzas, cuando fija los pasos como danza ritual, festiva, mágica o religiosa. En España, cada región tiene sus danzas porque el español no cultivó la música clásica, sino la popular para bailar. "Nuestra música tiende a la danza por una tremenda ley de gravedad" Joaquín Rodrigo. "Si los italianos son el pueblo más musical del mundo, los españoles son notables en extremo por una natural e intrínseca predisposición por la danza" George Ticknor, padre del hispanismo norteamericano que a su paso por las calles de Madrid sólo veía grupos bailando al son de flautas y castañuelas. "El español ama la música que hace danzar", Stendhal *Paseos por Roma*, 1829. Pero el baile flamenco no es técnica, ni mudanzas, ni pasos académicos de

---

<sup>23</sup> Gracias a Beatriz del Pozo, bailaora, pianista y musicóloga impulsora de este reportaje sobre La Chana.

<sup>24</sup> Génesis García. Diario La Verdad. Murcia

experto danzarín, sino expresión de un cuerpo solo, en su sola soleá. Es un baile que muchos satanizaron por la insolencia retadora de ser ajeno a cuanto ocurra fuera de su propia posesión. Dichoso o atormentado, al bailaor de flamenco no le importa lo que pase fuera, porque baila para él mismo, sus festivas bulerías, la tragedia del taranto o unos tangos gitanos. El espectador del ballet español o andaluz asiste a un espectáculo de danza. Pero el que alucina en un baile flamenco se sumerge en una ceremonia. El lugar del baile español es el escenario, y, si se presenta, un patio de armas; el baile flamenco sólo necesita una losa. Porque el lugar del baile flamenco es el cuerpo del bailaor, con su piel como límite. Bailar jondo es morir en cada baile. Como se muere en cada uno de los actos de creación en arte.