

Fernando López Rodríguez: Sobre las farrucas en el baile de hombre y mujer...

[Texto de la intervención de Fernando López Rodríguez en el [encuentro](#) que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos ([PIE.FMC](#)) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de [UNIA arteypensamiento](#)]

La construcción de la masculinidad en el baile flamenco: el caso de la farruca

Fernando López Rodríguez

Université Paris VIII

Resumen.

Partiendo del análisis gestual de una serie de farrucas interpretadas por un grupo de bailarines (Antonio Gades, Mario Maya, Tomás de Madrid y Manolete) en las décadas de los 50-60 del siglo pasado, intentamos extraer los rasgos subyacentes a todas ellas que darían lugar a una representación o imagen de la masculinidad, encarnada ésta en el cuerpo de los bailarines. Nos interesamos principalmente por el tipo de cuerpo que construye y en el que se construye dicha imagen de la masculinidad para pasar a considerar, en diálogo con ella, una segunda serie de farrucas interpretadas por mujeres (Mercedes Ruiz, Concha Jareño, María Pagés e Inmaculada Ortega) para examinar el tipo de recepción que de esta danza, reservada casi exclusivamente para su ejecución masculina en épocas anteriores, ha sido llevada a cabo en dicho proceso de “reinención” o de “recuperación”, interesándonos no sólo por el resultado coreográfico de dicho proceso de relectura o reinterpretación, sino por el papel que juega el Otro en la constitución de la imagen de una determinada identidad de género y su representación y/o traducción en un ámbito escénico como es la danza.

Introducción.

Nuestra pregunta anticipa las condiciones bajo las cuales una “respuesta” puede ser dada: nuestra cuestión de partida no plantea *qué es* la masculinidad en éste o aquél ámbito de estudio –en nuestro caso, el baile flamenco y, más concretamente, el baile por farruca- sino *qué tipo de cuerpo construye*, defendiendo, por lo tanto, que categorías tales como la de “masculinidad” o “feminidad” son resultado de una operación, y no algo que pueda derivarse directamente del hecho de que el intérprete nazca hombre o mujer.

Tres son, pues, nuestras premisas de partida: que 1) la masculinidad no es una categoría que pueda derivarse de la naturaleza genérica sino que se trata de una construcción cultural, más aún, de un *construir(se)* y un *dejarse construir culturalmente* y, por tanto, de algo que se halla constantemente en proceso. 2) Que dicho construirse es algo que le pasa al cuerpo (de manera pasiva) pero también algo que el cuerpo hace pasar (de manera activa). Y 3) que dicha construcción no puede entenderse sino como un proceso relacional: no como algo que construye el hombre *desde sí y para sí*, sino como un proceso de construcción de sí (de la “imagen” de sí, al menos) que implica desde el origen la mirada¹ activa del otro.

La manera según la que nos mostramos, especialmente *en espectáculo*, es resultado de un proceso que presupone la presencia del otro que se traduce, para el debate sobre la noción de masculinidad, no sólo en el otro-masculino, sino el otro-femenino.

Nos preguntamos: ¿Y si “bailar” fuese un verbo que rige necesariamente una preposición tras él?: bailamos ante alguien, con alguien, contra algo o alguien, para o por alguien, según alguien, etc. Es desde esta perspectiva que pretendemos entender las diferentes “lecturas” de la farruca, realizadas por algunas bailaoras en los últimos años, pues nos parece que entablan cierto diálogo –y habríamos de determinar qué tipo de diálogo es éste- con la farruca tal como era interpretada por un número más o menos grande de hombres, sin poder reducir todas las propuestas a un mismo tipo de diálogo: ¿bailan farruca las mujeres para mostrar que quieren bailar como los hombres, que pueden bailar como ellos, que podrían suplantarles? ¿O más bien para mostrar que la afirmación de una cierta posición de fuerza, que se trasluce tal vez en las coreografías, es ya –o siempre lo fue- absurda? ¿Existió alguna vez esta voluntad de toma de una posición de superioridad o de fuerza en las farrucas interpretadas por hombres? ¿No es, acaso, este diálogo hombre-mujer, a través de la Historia y de la Estética, el resultado o el signo de un gran malentendido? ¿Hay algo de irónico en este diálogo? ¿O, bien al contrario, un homenaje o monumento al tipo de masculinidad perdida o en aras de perderse?

Sinécdoque metodológica: la *Farruca* de Antonio Gades.

¹La “mirada”, tal como la entendemos aquí, no es, pues, un proceso de recepción pasiva de lo observado, sino un proceso de *cocreación* activa.

Al plantear la cuestión de la construcción de la masculinidad en el baile por farruca, hemos de especificar de antemano a qué farruca nos estamos refiriendo², pues no se trata, como puede ser el caso de otras piezas coreográficas, de una coreografía completamente “escrita” de la cual hallaríamos una multiplicidad de versiones según las interpretaciones de cada bailarín. Por el contrario, la especificidad del baile por farruca respecto del baile en otros palos flamencos, es la repetición, resonancia, insistencia o persistencia de un buen número de elementos que podemos encontrar, presentados de manera idéntica o bajo el régimen de la variación, en la mayor parte de farrucas que analizamos: es decir, que no se trata sólo de un *aire de familia*³ lo que nos permite reunir bajo un mismo nombre la serie potencialmente infinita de creaciones coreográficas por farruca, sino un conjunto de elementos que reaparecen en cada una de ellas y que conciernen:

- a) El gesto “mismo”: series de movimientos repetidas literalmente y/o con ligeras variaciones, así como figuras que son “citadas” a lo largo de las coreografías como especies de “ecos coreográficos” que vienen a renovar la sensación de encontrarse ante el *mismo* estilo.

Dos son, fundamentalmente, las series de movimientos que reaparecen constantemente, además de los desplantes de la llamada y diversas figuras “fijas”. Ambas desarrollándose como desplazamientos de perfil de lado a lado de la escena, en la primera serie de movimientos vemos al bailarín reulando con una pierna estirada y la otra semiflexionada, manos frente al rostro o a la altura del esternón, marcando el compás con la planta del pie que se halla detrás y con las palmas. La otra serie, esta vez avanzando, consiste también en un marcaje de planta, del pie que avanza, y brazos en cuarta posición (en alto el mismo brazo del pie que va delante). El marcaje se repite dos veces antes de realizar dos piruetas rápidas *en dedans*, con *passé* cerrado, y un nuevo golpe del pie contrario a aquél que realiza el marcaje de planta, creando una última y angulosa figura en la que el bailarín se halla en *passé* cerrado con la pierna más cercana al público y los brazos en cuarta posición.

² Es decir, especificar qué intérprete, qué coreografía y qué versión (por ejemplo, la de 1959 para una videograbación de televisión) puesto que todos estos elementos pueden hacer variar en mayor o menor medida las conclusiones que extraigamos.

³ Expresión acuñada por el filósofo del lenguaje Ludwig Wittgenstein en sus *Philosophischen Untersuchungen*.

- b) La calidad del gesto; es decir, el modo de ejecución y la coloración de los movimientos que transmiten, en un nivel estético, los valores de retención y templanza, que pueden ser analizados en términos labanianos de *effort* como resultantes de un trabajo del factor Tiempo, en su polaridad *sostenida*.⁴
- c) Los elementos que podríamos llamar “externos” a la coreografía: tanto la música como, especialmente, la vestimenta: pantalón torero, camisa, chaleco (a veces abierto, como en el caso de Mario Maya, pero casi siempre cerrado) y chaquetilla (normalmente abierta para dejar ver el chaleco cerrado, salvo en el caso de Antonio Gades, que lleva también la chaquetilla cerrada).

Para simplificar nuestro análisis, partiremos de la base de un solo ejemplo de baile por farruca, de Antonio Gades, si bien añadiremos notas diferenciales de otras que enriquecerán la escogida, para ir avanzando en nuestro análisis.

En la *Farruca*⁵ de Antonio Gades predominan los movimientos homolaterales de perfil y los contralaterales de frente, en los que zapatea con mirada focalizada de manera directa y con posición de brazos cruzada por encima de la cadera, protegiendo los órganos vitales a modo de escudo que salvaguarda el centro del cuerpo.

A partir de una no-intervención directa de la zona abdominal (marcada, asimismo, por una ausencia total de movimiento de rotación de la cadera) el cuerpo del bailarín crea una gran sensación de verticalidad de pies a cabeza, no interrumpida, como venimos diciendo, por la zona central, que hace prevalecer la continuidad lineal entre la parte inferior y la parte superior del cuerpo. Esta disposición vertical del mismo, que hace del bailarín una *línea*, se ve reforzada por el atuendo completamente homogéneo, constituido por chaquetilla cerrada y pantalón torero negros, sólo moteada por el filo de la camisa blanca que sobresale a la altura del cuello, haciendo imaginar una especie de alzacuellos.

⁴ Traducimos el debate sobre ciertos términos propios de la axiología estética al ámbito de un sistema de análisis del movimiento cualitativo, como es el sistema del *effort* de Rudolf Laban, conscientes de la ambigüedad y el sesgo interpretativo que pueden tener nociones como las de “templanza” y “retención”. Pensamos, notablemente, en *El bailar de soledades* de George Didi-Huberman respecto de la primera noción (Capítulo IV: “Temples o las soledades temporales”) y en el *Pequeño manual de Inestética (II)* de Alain Badiou.

⁵ Versión completa de la *Farruca* perteneciente al espectáculo de Antonio Gades “Suite de Flamenco” (1963/1983).

El cuerpo de Antonio Gades se nos presenta, pues, como un trazo negro que destaca sobre el paisaje de un parque utilizado como fondo, creando así un espacio bidimensional en el que juegan los contrastes de fondo y figura, tanto más marcados cuanto la mayor parte de la coreografía se desarrolla de perfil, dibujándose las líneas con una precisión casi geométrica. Un buen ejemplo de esto es el siguiente: el bailarín de perfil, en equilibrio sobre el pie izquierdo en *relevé* y la pierna derecha en *passé en dedans*; la mano derecha sobre la cadera derecha con el brazo a cuarenta y cinco grados continuando la línea de la espalda y mano izquierda sobre la cadera derecha con el brazo cruzado sobre el vientre.

La coreografía se desarrolla siguiendo una especie de declinación postural, en la que las distintas figuras se suceden como una serie de diapositivas donde cada una de ellas se halla perfectamente definida: hay una movilidad necesaria en la transición entre figura y figura, pero no se trata de una danza inmersa en una dinámica constante en el que las formas surgirían del paso del cuerpo por una multiplicidad de estadios de movimiento. Al contrario, cada uno de dichos estadios parece el paso necesario para la construcción de una determinada forma, como cada una de las premisas que en un razonamiento dan lugar a una conclusión final.

Podemos decir que cuatro son los aspectos fundamentales de la imagen de la masculinidad que prima en esta pieza coreográfica como principios estéticos:

1.- Impenetrabilidad u opacidad del cuerpo: el cuerpo masculino es un bloque impermeable, una frontera física que establece una línea infranqueable entre el exterior y el interior. Esto se puede colegir de la bidimensionalidad: todo el cuerpo forma una línea, siendo la parte superior del cuerpo una especie de bloque del que no sobresale ni cabeza, ni hombros.

2.- No intervención del abdomen: esta zona del cuerpo, donde tradicionalmente se sitúa el envés somático de la parte emocional del ser humano, debe ser tapiada en una danza masculina: la frontera exterior-interior obedece a una doble función de protección; no sólo de los elementos agresivos externos que pueden invadir el organismo, sino de la emoción pura, sin ser tamizada por la racionalidad, que puede escapar del control de la misma e invadir el espacio de lo común, tiñéndolo de irracionalidad.

Este es el punto en el que encontramos ligeras diferencias en las interpretaciones de Antonio Gades, Mario Maya y Tomás de Madrid: el clásico marcaje que se realiza

bajando los brazos en paralelo al eje axial es realizado de perfil por Gades y con un movimiento indirecto de anteversión de la cadera, que acompaña el *plié* de la pierna que avanza. En el caso de Mario Maya y de Tomás de Madrid, sin embargo, este marcaje se realiza de frente, habiendo en el caso del primero un movimiento lateral de cadera y en el segundo, claramente, un movimiento de rotación de la misma.

3.- Configuración plástica en líneas rectas: inscripción del cuerpo dentro de un esquema geométrico, o lo que podríamos denominar como una «matematización» del cuerpo, que puede ser puesta en relación con la subordinación platónica tradicional⁶ de las diferentes partes del alma, siendo la intelectual la parte superior, y considerando la parte emocional como algo inferior y poco masculino. La serie de equivalencias nos llevaría a enfrentar el conjunto «Razón-*mathema*-líneas geométricas=masculino» a «Emoción-líneas curvas=femenino».

4.- Cierta neutralidad del rostro: una de las constantes en los análisis estéticos del baile flamenco es la “gran expresividad del rostro”. Si bien, un análisis e Historia de las formas de gestualidad en el flamenco está aún por hacer, podemos afirmar que el trabajo de la misma en el baile por Farruca pasa por una cierta tendencia al tamizado de cualquier expresión emocional, siendo algunas veces el fruncido de cejas –signo, quizás simplemente, de concentración-, y la mirada de focalización directa, los únicos elementos de gestualidad identificables. Es excepción, en este caso, la mirada indirecta o periférica de Manolete, que confiere un cierto carácter alucinado a su expresión. Sin embargo, en general, la poética del rostro en la Farruca no supone una excepción respecto de la calidad gestual que colorea los movimientos del resto del cuerpo.

Paralelismo y/o convergencia entre dos sistemas de valores.

Podríamos poner en relación estos cuatro rasgos de carácter estético con el Inventario de Conformidad con las Normas de Género Masculinas (CMNI), que dan cuenta, a partir de estudios realizados sobre una amplia masa de población masculina en EEUU y después adaptados, con los mismos resultados, en España, de la aceptación de ciertas normas entre los hombres que denotarían masculinidad. Son las siguientes: ganar (*winning*), control emocional (*emotional control*), conductas de riesgo (*risk-taking*), violencia (*violence*), poder sobre las mujeres (*power over woman*), dominancia

⁶ En diversos lugares de su obra, pero especialmente en la metáfora del *Fedro*.

(*dominant*), donjuanismo (playboy), independencia (*self-reliance*), primacía de trabajo (*primacy*), desprecio hacia la homosexualidad (*disdain for homosexuality*), búsqueda de posición social (*pursuit of status*).

El paralelismo entre ambos “inventarios” normativos puede verse no sólo desde un punto de vista representativo, según el cual las normas estéticas vendrían a ser una ilustración de algunas de las normas sociales –por ejemplo, las normas relacionadas con el control emocional, el donjuanismo y la independencia-, sino también, y principalmente, como maneras de entender la relación a la alteridad del hombre con aquello que considera como diferente de sí, y por relación a lo cual se construye a sí mismo. Podemos diferenciar tres formas de alteridad que podrían intervenir en esta construcción de la imagen del sí-mismo masculino:

- a) El otro-masculino: en relación con las normas de violencia (que identificaría al otro como “el rival”), de dominancia y de búsqueda de posición social.
- b) El otro-femenino (diferencia de género): en relación con el donjuanismo y el poder sobre las mujeres.
- c) El absolutamente-otro⁷ (diferencia de identidad sexual): en relación con el desprecio hacia la homosexualidad.

Lo particular de la relación a esta tercera forma de alteridad, constituyente de la masculinidad misma, es la situación paradójica, que habría que analizar caso por caso a lo largo y ancho de la Historia de la Danza, de aquéllos bailarines homosexuales que asumen o se adaptan, en tanto que intérpretes de la danza, a la imagen de la masculinidad que venimos describiendo y en cuya construcción podría intervenir, como un valor de base, el desprecio a la identidad sexual del intérprete mismo, asumida o no. Esta situación paradójica puede ser entendida simplemente como una especie de “adaptación al medio”, pero también como una profunda forma de ironía según la cual los valores que presiden la institución social de lo masculino se muestran, no tanto como *falsos*, sino como *simulacros*, es decir, como creaciones relativas a un contexto preciso sin valor ontológico alguno: dichos valores son “así”, pero podrían ser de otra manera.

⁷ La hipótesis de la identificación del absolutamente-otro con la figura del homosexual se basa en el hecho de que éste cruza dos categorías contrarias (que no contradictorias) creando una figura no asimilable en el conjunto de pares que identifican el binomio mujer-hombre (en el plano del género) con el binomio hombre-mujer (en el plano de la identidad sexual), respectivamente.

Reinvención “femenina” de la farruca.

Nos ceñiremos por el momento a la consideración del otro-femenino, y a la reinvención de la farruca por parte de un grupo de bailaoras: Mercedes Ruiz, Concha Jareño, María Pagés e Inmaculada Ortega.

Siguiendo la distinción de Isabelle Launay acerca de las diferentes formas de enfrentarse a lo ya bailado, nos encontraríamos ante un género mixto entre la *reconstrucción* y la *recreación*: en el primer caso, se trata de “la construcción de una nueva obra a partir de todas las fuentes disponibles con el objetivo de mantenerse tan próximo como posible al supuesto original”⁸, mientras que la segunda designa una recuperación “que opera a partir de la música, del libreto, del guion o de ideas generales del ballet pero en ningún caso de la coreografía.”⁹

Como vemos, en el corpus de farrucas que vamos a analizar, coreografiadas e interpretadas por mujeres, nos encontramos con un fenómeno híbrido entre la reconstrucción y la recreación, puesto que en cada propuesta la intérprete/coreógrafa se enfrenta al legado recibido desde una posición de relectura que concierne no sólo el texto coreográfico y su interpretación, sino también la música y la indumentaria. Estamos, pues, ante lo que podríamos llamar una *reinvención* de la farruca a partir de la selección y transformación de las huellas del pasado, siendo uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales dicha reinvención se articula, la imaginación del otro-masculino, a partir de:

- 1) Figuras y series de movimientos que salpican la coreografía.

Volvemos a tomar “la parte por el todo”, en este caso, la farruca de Mercedes Ruiz, puesto que es ésta en la que proliferan mayor número de figuras y movimientos, menores cuantitativamente en la farruca de Concha Jareño y ausentes casi por completo en las de María Pagés e Inmaculada Ortega, en las que sólo vemos algunas piruetas *en dedans* en *passé* cerrado y algunos *enveloppés*

-Figura 1: parte inferior del cuerpo de perfil y torso de frente; peso sobre la pierna izquierda, semiflexionada, y pierna derecha extendida. Brazo derecho apoyado en cadera derecha y brazo izquierdo cruzado formando una línea recta en paralelo

⁸ Isabelle Launay. *Poétiques de la citation en danse... D'un faune (éclats)* du Quator Albrecht Knust, avant-après 2000. » En *Mémoires et histoires en danse*. (Página 51). L'Harmattan, Paris, 2010.

⁹ Op. Cit. Página 51.

con el suelo. Mirada de frente. Disociación direccional entre la parte superior y la parte inferior del cuerpo.

-Figura 2: pies juntos en sexta posición y *relevé*, de perfil con el peso de la parte inferior del cuerpo hacia delante (caderas marcadamente en anteversión) y parte superior del cuerpo formando una línea diagonal hacia detrás en ligero *cambré*. Mirada de perfil y brazos subiendo lentamente con los codos marcadamente hacia arriba en segunda posición.

-Movimiento1: pirueta *en dedans* con *passé* cerrado y brazos en segunda-primera posición.

-Movimiento2: marcaje de pies con brazos en cuarta descendiendo en paralelo al eje axial y ascendiendo siguiendo la línea de la espalda.

-Movimiento 3: desplante con golpe de pie izquierdo y pierna semiflexionada. Pierna derecha extendida y brazos cerrados en primera posición. Golpe de cabeza hacia la izquierda.

-Movimiento 4: de perfil, rodilla en *passé* cerrado y percusión con las manos sobre el muslo.

2) Indumentaria.

En el caso de Mercedes Ruiz, se trata de un pantalón torero acampanado en color blanco, a juego con un chaleco cerrado y chaquetilla con chorreras. Pelo recogido en un moño y zapatos negros. Concha Jareño opta por una falda sin vuelo y hasta la rodilla, completamente lisa y en color gris oscuro, con una quilla blanca a juego con la camisa, cerrada hasta el cuello, y chaleco cerrado del mismo color que la falda. Pelo recogido en un moño y zapatos negros. María Pagés viste mallas color burdeos y jersey ajustado de manga larga y cuello alto, en color negro. Pelo recogido en trenza de raíz y zapatos negros. Finalmente, Inmaculada Ortega viste un vestido blanco con estampado de flores y lazo en la cadera negros y un chaleco negro abierto. Pelo recogido con una flor roja, pendientes largos y zapatos negros.

Es curioso destacar el detalle del pelo recogido, sea en moño o en trenza, dado que, de todas las farrucas que hemos analizado, todos los bailarines, con pelo largo o media melena, llevan el pelo suelto.

Hay por tanta una serie de elementos elegibles pero intercambiables y combinables de distintas maneras, tales como el chaleco, el pantalón y la elección de colores oscuros, que no convergen, sin embargo, en ninguna de las propuestas analizadas: Mercedes Ruiz viste pantalón torero, chaleco y chaquetilla, pero en color blanco; Concha Jareño viste chaleco y en tonos oscuros, pero lleva falda; María Pagés opta por tonos oscuros y lleva pantalón pero no chaleco, e Inmaculada Ortega lleva chaleco y opta por el contraste blanco-negro, pero lleva vestido, flor roja y pendientes.

Hemos de concluir, por tanto, no sólo distintas maneras de imaginar qué es lo masculino (qué elementos sugieren que la danza que vamos a llevar a cabo tiene un origen o una relación con el otro-masculino) sino también, distintas maneras de integrar dicha alteridad en el sí-mismo femenino, o distintas maneras de reinventar al otro desde el yo.

La reapropiación se produce, sin embargo, en paralelo con un mantenimiento del propio punto de vista de la intérprete/coreógrafa, patente en:

- 1) Calidad del gesto o coloración del mismo.

Podemos decir que en todas las propuestas femeninas de la farruca subyace una actividad de desplazamiento en lo que respecta a la coloración del gesto o a la calidad de la interpretación: si bien, como hemos visto –especialmente en el caso de Mercedes Ruiz- muchas de las figuras y series de movimientos “propias” de la farruca son recuperadas de manera cuasi-idéntica, la manera de ejecución de dichas series de movimientos varía notablemente. Principalmente en el trabajo del rostro, que deja de ser una especie de “manifiesto” de templanza y retención y se vuelve transparente a la emoción, pero también en el trabajo de los miembros apendiculares de la parte superior del cuerpo, en el que algunos de los movimientos –por oposición al modo de ejecución de las farrucas “masculinas” que hemos analizado- es precedido y sucedido por micro-movimientos –principalmente de rotación de hombro- que lo acompañan y lo “estiran”, prolongándolo en el tiempo y dando cierta ondulación a las líneas rectas.

- 2.- Desplazamiento en la composición musical.

En primer lugar, todas las propuestas “femeninas” incluyen canto e instrumentos de cuerda (viola, violonchelo) o de viento (flauta travesera). Pero no sólo hay variaciones tímbricas en el desplazamiento musical, sino de duración y de carácter: en el grupo de farrucas coreografiadas e interpretadas por hombres que hemos analizado al principio, la construcción musical y coreográfica alterna partes más lentas en las que

normalmente se realizan marcajes rematados con piruetas o adornos de pies a doble tiempo, y partes más rápidas (introducidas por la llamada) dedicadas a escobillas de pies de cierto virtuosismo.

Esta alternancia entre partes rápidas y partes lentas se mantiene en las nuevas propuestas de farruca, si bien las partes lentas se tiñen de un gran aire melancólico, con frases musicales más largas, que da lugar a braceos muy “ornamentados”. Se eliminan casi totalmente esos “cortes” a doble tiempo de los que hablábamos antes y se conciben como momentos de introducción, preparación o espera (como paréntesis coreográficos, quizá) a las partes rápidas, que se mantienen como momentos de escobilla a gran velocidad, acentuando el carácter extático que es sazonado de jaleos de la propia bailaora, en el caso de María Pagés.

Conclusión:

En todos los palos del baile flamenco existen diferencias de género, en algunos más que en otros, pero el baile, la danza, es siempre juego de diferencias: juego relacional entre lo idéntico y lo otro, nombren estas categorías los pares masculino-femenino, propio-impropio, puro-impuro, español-extranjero, etc. Lo importante del vínculo diferencial es que los términos que pone en relación no preexisten a la relación misma; es decir: lo masculino no es el resultado de una auto-afección del hombre consigo mismo, sino de un *ser-en-común* con aquello que no es él mismo, una circulación que va en ambos sentidos del sí-mismo al otro y viceversa.

En el grupo de farrucas coreografiadas por hombres, estudiadas en un primer momento, la masculinidad ya es el resultado de un bailar *para, por y ante alguien*: es ya una respuesta a un público real o imaginario ante quien se crea la coreografía, en cuya exposición, siempre hay algo en juego.

En el momento en que dichas farrucas son re-inventadas por las mujeres, no nos hallamos tanto ante una invención de la masculinidad *desde cero*, sino más bien a la recogida activa de variables socioculturales de cuya convergencia surgió (en un momento histórico determinado y entre un grupo concreto de bailaores, coreografiando e interpretando un palo flamenco muy preciso) *una* imagen de la masculinidad concreta que muy probablemente no sea válida ni para otros bailaores, ni para otros estilos, ni incluso para los mismos bailaores interpretando palos distintos, lo cual confirma nuestra hipótesis de arranque, según la cual, dicha “masculinidad” no es sino

el resultado azaroso de la convergencia de una multiplicidad de miradas o percepciones que agrupaban bajo un mismo nombre, el de “farruca”, una pluralidad de fenómenos personales y sólo hasta cierto punto comunicables.

La imposibilidad de reunirlos todos ellos bajo algo que vendría a nombrar la “masculinidad” en el baile flamenco en general, postula la necesidad en la danza de empezar todo análisis *desde* el cuerpo, desde de la concreción misma del gesto bailado en cada uno de los intérpretes y situaciones posibles.

BIBLIOGRAFÍA

Marc Augé. *Qui est l'autre ? Un itinéraire anthropologique*. Aparecido en *L'Homme*, 1987, tome 27 n°103. pp. 7-26.

Pierre Bourdieu.

Le bal des célibataires. « Le paysan et son corps ». Editions du Seuil, París 2002.

Esquisse d'une théorie de la pratique. Editions du Seuil, París 2000.

Trois études d'ethnologie kabyle. « La maison ou le monde renversé ». Editions du Seuil, París 2000.

Isabel Cuéllar-Flores, María del Pilar Sánchez-López y Virginia Dresch. - 170 -

“El Inventario de Conformidad con las Normas de Género Masculinas (CMNI) en la población española”. *Anales de Psicología*. 2011, vol. 27, nº 1 (enero), 170-178

Jacques Derrida. *Chorégraphies*. Intercambio epistolar con Christie V. McDonald. Aparecido en *Diacritics*, 12 (2), Verano 1982, Johns Hopkins University Press.

Isabelle Launay. *Poétiques de la citation en danse... D'un faune (éclats)* du Quator Albrecht Knust, avant-après 2000. » En *Mémoires et histoires en danse*. L'Harmattan, París, 2010.

Gérard Lenclud. *La tradition n'est plus ce qu'elle était...* Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. En *Terrain* (9). 1987.