

Alicia Navarro:

**Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y
cuerpos adheridos en la estética flamenca**

[Texto de la intervención de Alicia Navarro 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 artepensamiento](#)]

Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca

Alicia Navarro

Bajo este título “Cuerpo feminista, cuerpo fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca”, reside el deseo y la necesidad de mirar la historiografía y estética flamenca desde otro prisma, desde un nuevo marco de análisis basado en la aplicación de los estudios y prácticas feministas. De hecho, la investigación de la que deriva esta conferencia no es más que un primer acercamiento -ya que queda muchísimo por hacer- al estudio, análisis y cuestionamiento de las relaciones estéticas y tensiones biopolíticas producidas entre flamenco, capitalismo, sexuación, feminismos, prácticas *queer* y trans. Partiendo de lecturas cruzadas¹ pretendo generar un nuevo marco de análisis que ayude a re-pensar las diferentes formas históricas de opresión y dominación en el mundo flamenco, o lo que es igual, una genealogía del cuerpo flamenco que nos ayude a entender los procesos de construcción de las “ficciones políticas” -como son: la identidad sexual, el género o la raza- y los posibles puntos estéticos de fuga. ¿Es el baile flamenco un constructo opresor? ¿Se puede bailar en hombre, y en mujer? ¿Qué hacer con los maricas y las bolleras del flamenco? Encontramos así, unos travestis desnudos bailando sevillanas en *La Criolla* de Barcelona y filmados por el cineasta francés Julien Duvivier el año 1935². Éste y otros movimientos de contestación cristalizaron en el flamenco de forma visual con un fuerte marcado corporal ya desde sus inicios, con Trinidad *La Cuenca* vestida de hombre en una de sus actuaciones junto a La Coquinera, pasando por La Niña de los Peines o Tía Anica La Piriñaca cantaoras por antonomasia en un tiempo en el que el canto y el toque se erigieron en especialidades artísticas puramente masculinas -quedando así excluidas las mujeres en su ámbito profesional-, hasta la renovación sexuada del baile en Vicente Escudero o el controvertido Ocaña travestido de “gitana andaluza” sobre sus queridas botas raídas, única separación a la tierra cementerial, donde los cuerpos -aparatos somáticos o no-, quedan olvidados.

¹ Presupuestos teóricos postmarxistas, foucaultianos, flamencos, antropológicos, sociológicos, literarios, estéticos, culturales y de movimientos feministas como los generados por Donna Haraway o muy especialmente Beatriz Preciado.

² Escena fílmica perteneciente a la película de vanguardia, que versa sobre el mito de la Legión Extranjera perteneciente al ejército español, *La Bandera* (1935).

(Si me lo permitís, me gustaría iniciar esta genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco con dos citas que resultan -para mí- esenciales :)

“Esmeralda dejará caer una moneda escondida en su pelo y el tintineo de esa pérdida, que nos habla de la capitalización de signos que se ha llevado a cabo en ella (...) Esmeralda es un botín óptico. Cuerpo hecho, en definitiva, con los restos de todos los cuerpos de la Historia,”

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA³

“Nuestro cuerpo no es naturaleza sino somateca, un archivo político de lenguajes y técnicas.”

BEATRIZ PRECIADO⁴

Es el año 1482 y la historia da comienzo con la “Fiesta de los Locos” (*hybris* y origen folklórico que es relatado por Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*, 1831). Así que una gitana baila provocadoramente girando como un torbellino. Contemplamos a *La Esmeralda*⁵. O mejor dicho, al inicio de la genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco. En nuestro caso un pequeño cuerpo de gitana que representa, no sólo uno, sino todos los cuerpos de la historia insertos en la cartografía de las minorías por sus relaciones de dominio y opresión, relaciones ejercidas por los sujetos que ostentan la verdad y el poder falocentrista. Si partimos de los estudios feministas y la idea foucaultiana de “genealogía política del cuerpo” podremos entender mejor, no sólo las manifestaciones culturales y artísticas insertas en el arte flamenco, sino las ficciones políticas visibles en el campo estético y cultural, ya que éstas son un reflejo claro de los valores de nuestra sociedad heteropatriarcal. Nos situamos así en una genealogía que queda dividida en tres periodos: el “régimen soberano”, en el que el cuerpo del linaje (reproduce y consagra la regularidad inmutable de los ciclos naturales) está habitado por el poder teocrático unido a la tanatopolítica; El “régimen disciplinario o biopolítico”, en el que el cuerpo del trabajo (reproduce y consagra los ciclos productivos en el modelo industrial) funciona como una máquina orgánica de producción nacional; y el “régimen

³ GARCÍA, Miguel Ángel. “*Fantasías funambulescas*”, *La Noche Española, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 118.

⁴ PRECIADO, Beatriz. Ciclo de conferencias *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2- 4 de noviembre de 2011.

⁵ La Esmeralda de Victor Hugo es sin lugar a dudas el símbolo por excelencia de la gitana y su velocidad dancística, “*una salamandra, una ninfa, una diosa, una bacante del monte Menaleo*”, como la describe en *Nuestra Señora de París* (1831).

neoliberal”, en el que el cuerpo *cyborg* o protésico⁶ juega un papel esencial. Así que todo empieza con un primer momento en el que se desarrolla el “régimen soberano” en la historia de la cultura occidental, un período comprendido entre los inicios del cristianismo y el siglo XVII. Con una gitana entre romana y andaluza⁷. Un tiempo de técnicas tanatopolíticas -de castigo, restricción de cuerpo y muerte- que son el germen de las técnicas de gestión del cuerpo que seguirán operando fuertemente, en yuxtaposición a las de los regímenes siguientes, dentro del flamenco desde su eclosión hasta muy entrado el siglo XX, y del que aún quedan vestigios patentes.

*“De una costilla de Adán
hizo Dios a la mujer,
para dejarle a los hombres
ese hueso que roer.”⁸*

Una de las manifestaciones visuales más claras de este falocentrismo en el cante, el toque y el baile flamenco, es sin lugar a duda el tango, en palabras de la bailaora Matilde Coral *“la actitud de los tangos, el tango es la madre del cordero (...) eso es prohibitivo, pero es maravilloso, como todo lo prohibido, ese gitano detrás de esa gitana, con ese..., emm..., imitando a un falo, con la chaqueta así y abierto de piernas”⁹*.

⁶ Dentro de las partes en las que la escritora Donna Haraway desprograma la idea de *cyborg*, encontramos una correlación casi simultánea entre la primera y la segunda, entrelazándose de tal forma que crean o dan una sola visión o conjunción de hombre y tecnología, que sería más fiel a la idea de Clynes y Kline. Remitiéndonos así a los orígenes del hombre nacido del barro por la mano de un Dios primigenio, muy de la línea de la tradición occidental y su concepción de *naturaleza*; en contraposición a la segunda naturaleza creada de la mano del hombre, la tecnología. Y que posteriormente se fundirán en un solo ser ciber-orgánico gracias a las *prótesis* tecnológicas. Es curioso como Haraway no introduce ni desarrolla en su extensión la idea de *prótesis*, siendo esta, junto al *cyborg*, uno de los pilares fundamentales de la utopía distópica del ciberespacio y la inteligencia colectiva. Éstas son las dos metáforas que explican y resumen las principales cuestiones que rodean la (re)socialización del ciberespacio, creándose lo que podemos llamar la tercera naturaleza o *cyborg*, gracias a las prótesis actuales. Según McLuhan, ya en los años 60, los medios de comunicación son una extensión del aparato sensorial humano, son prótesis. Una extensión glotal del cuerpo y el cerebro que suprime el tiempo y el espacio *“La simulación tecnológica de la conciencia, cuando el progreso creativo del conocimiento será colectiva y corporativamente ampliable al conjunto de la sociedad humana (...) Cualquier ampliación, ya sea de la piel, mano o el pie, afecta a la totalidad del complejo psíquico y social”*. Siendo estas prótesis las que hacen que el hombre conquiste sus limitaciones, y por tanto, la posibilidad misma de la existencia de un *cyborg*. El término *cyborg* fue utilizado por primera vez por Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline en un documento a los aspectos psicológicos del *Simposio de Vuelo Espacial* en 1960. Ya en 1995 describen el *cyborg* como una “auto-regulación de sistema hombre-máquina” [Clynes, M.E & Kline, N.S.: *Cyborgs and Space*. Gray: *“The Cyborg Handbook”*. London (Routledge), pp. 29-34.]. Este vocablo es una abreviatura de un organismo cibernético, es el resultado de la fusión del hombre y la máquina.

⁷ Con estos dos curiosos adjetivos, entre otros, define Victor Hugo a la gitana Esmeralda en *Nuestra Señora de París*, 1831, pp. 75-76.

⁸ MÁCHADO, Antonio (*Demófilo*). *“Cantes flamencos y cantares”*, 1887, pp. 147.

⁹ CORAL, Matilde. Mesa redonda *Las mujeres en el flamenco*, Madrid, Instituto Cervantes, 31 de marzo de 2009.

Pero, ¿Qué quiere decir Matilde Coral al afirmar que el tango es la madre del cordero? ¿Dónde reside la prohibición? O ¿Por qué el falo se inserta como núcleo de dicha prohibición? Gracias a Foucault, y la historia de la sexualidad inaugurada por él, entendemos que porque ahí, en el sexo, estriba precisamente lo esencial. Desde el cristianismo Occidente no ha dejado de decir: “Para saber quién eres, busca en el interior de tu sexo”. El sexo ha sido siempre el núcleo donde se anuda, a la vez que el devenir de nuestra esencia, nuestra “verdad” de sujetos humanos¹⁰. Este matiz de prohibición llega a los tangos por su semejanza a la zarabanda, dicho baile gitano fue prohibido ya en tiempos del rey Alfonso X el sabio, y se caracteriza precisamente por sus figuras grotescas y “pecaminosas”. Así que encontramos como núcleo, no sólo de la prohibición, sino de todo el constructo identitario del cuerpo del linaje, del cuerpo soberano, al Falo. Encontramos así al falo-sexo-género como punto neurálgico de articulación también en los códigos normativos del baile flamenco, cuyos modelos técnicos y sociales de sexuación¹¹ lo han caracterizado tradicionalmente. Pero claro, ya decía Butler, que la verdad del género pertenece al ámbito de la estética, y en el flamenco está llega a nosotras de forma realmente potente, naciendo de la pulsión sexual de Bataille o en las últimas habitaciones de la sangre donde según García Lorca el duende es despertado. La estética y formas corporales en el flamenco hunden sus raíces en los lodos del régimen tanatopolítico para construirse y re-inventarse, hasta llegar a la parodia y la mascarada como culmen de auto-creación de identidad.

Al aplicar la crítica y prácticas feministas a la historiografía flamenca, obtenemos un estupendo filtro hermenéutico que se proyecta no sólo hacia el pasado, sino también hacia el futuro, así que esto nos permite leer los trabajos de estos flamenc@s puntuales para configurar una “cartografía del cuerpo flamenco”. Puntos que se unen para formar un mapa muy interesante basado en la lucha individual contra la opresión y dominación heterosexual y falocentista en el ámbito flamenco. Es curioso como en las actividades de contestación flamenca no encontramos colectivos tan determinados y organizados para la lucha como en la historiografía feminista. Andalucía, esa tierra de “retrasos” en la que el flamenco como género artístico eclosiona a mediados del s. XIX, fue el germen perfecto para la integración, adopción y asimilación del frente gitano que llegó a España tras diseminarse por toda Europa a finales del s. XV. El Sur carecía de relaciones de dependencia política, siendo ésta la

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (selección e introducción de Miguel Morey), Alianza Editorial, Madrid, 2011.

¹¹ CRUCES ROLDÁN, Cristina. Ciclo de conferencias *La mujer en el flamenco: arte y género*, Málaga, Universidad Internacional de Andalucía, 7-11 julio de 2008.

causa principal para el desarrollo de formas culturales autónomas. El flamenco trabaja de manera específica con toda una serie de técnicas de producción del cuerpo y construcción de la subjetividad propia del lumpen proletariado andaluz -gitanos y no gitanos-, siendo estas de origen premoderno. Y es en este caldo de cultivo donde surgen también las contra-ficciones sexopolíticas del flamenco, como ejemplo de ello: Carmen de Granada, José León o Trinidad La Cuenca vestida de hombre en una de sus actuaciones junto a La Coquinera, activismo en torno al trabajo y la estética (vestimenta) sexual; o las geniales Tía Anica La Piriñaca, La Niña de la Puebla o La Niña de los Peines, cantoras por antonomasia en un tiempo en el que el cante y el toque se erigieron en especialidades artísticas puramente masculinas -quedando así excluidas las mujeres en su ámbito profesional-, pero no así ellas, que supieron superar por medio de su arte estas fronteras de construcción falocentristas; La Bocanegra, una de las pocas mujeres dedicadas profesionalmente a la guitarra; o las transgresoras bailaoras Pastora Imperio y La Argentina, siendo esta última la primera bailaora española en montar una compañía de danza propia, dando un giro de tuerca a las reglas de división sexual del trabajo en el flamenco y generando, a su vez, flujos estéticos transversales entre teatro-flamenco-modernidad.

“Su baile abre ante vuestros ojos una Plaza de Toros, un día de sangre. La muerte de Dominguín. La Giralda, de Juarranz.; el sol entre nubes de polvo, producidas por los carruajes que van a la Plaza; la sangre de los caballos en la arena del circo; los gritos de impaciencia de cincuenta mil espectadores; el patio de un presidio un día de riña; el corazón de un torero guardado en un frasco de alcohol; el mapa de España ocupado por un circo gigantesco cuya única puerta diera a Gibraltar, (...) la Dolorosa saludada con saetas; diez millones de hombres en la miseria corriendo detrás de la tartana que lleva los toreros á la Plaza; la muerte de Carmen en la puerta de la plaza de Sevilla; un falo monstruoso colgado de la lanza de la bandera nacional; seres espantosos arrojando en cubos al Océano la sangre de los españoles; el volapié; la suerte de recibir; la capa de Lagartijo; un cartel de toros ocupando una página en la Historia Universal; flamencos pisando los huesos de sus padres en los cementerios; cuadrillas vagabundas de gitanos asesinándose en los suburbios de las ciudades; las casas de lenocinio en hacinamiento espantoso; un mantón de Manila ensangrentado y una liga de mujer en el cuartel del león de nuestro escudo; el bombo de la Lotería de Navidad; ríos de manzanilla inundando las poblaciones; el ayeo, el jipío, las palmas, el retruécano; la muerte sentada en la meseta de Castilla con los dos pies en el

Atlántico, mirando las Américas independientes; las chulas arrojando a los tornos de las Inclusas centenares de cachorros vestidos de chisperos... ¿Más? Mucho más. Viendo bailar a esta mujer se concibe que España lleve seis siglos de retraso a los demás pueblos en su civilización.”¹²

Pero, ¿Dónde residen estas diferencias, estas técnicas de producción del cuerpo y construcción de la subjetividad propias del lumpen sexopolítico andaluz, para que la norma admita el travestismo de Trinidad *La Cuenca* o José León *La Escribana* en la segunda mitad del s. XIX? Debemos así entender, que el lumpen protoflamenco se integra dentro del concepto de *hampa* del que nos habla Bataille en su artículo *La felicidad, el erotismo y la literatura* (1949) publicado en la revista *Critique*, es decir, que constituye uno de los dos únicos agentes que escapan al dominio de la razón, y por ello se encuentran fuera de la ley. Cuenta Bataille que en el mundo en el que vivimos nada se puede equiparar a la caprichosa excitación de aquellas masas que, indóciles de razón, secundan los movimientos de violencia de una sensibilidad exacerbada. Pero aunque es un tiempo en el que el sujeto -de forma individual y como colectivo- debe dar cuenta de sus actos y obedecer en todo a la ley de la razón falocentrista o norma, hay residuos que perduran como pervivencias del pasado, y justamente aquí se encuentra el *hampa* o lumpen protoflamenco, escapando al control por su violencia taimada y manteniendo así la excepción de energías no absorbidas por el trabajo, por el capital¹³. La idea de “genealogía del cuerpo” aplicada al Flamenco, tiene como punto de partida un tiempo de técnicas tanatopolíticas -de castigo, restricción de cuerpo y muerte- que germinaron y enraizaron fuertemente en una geografía carente de relaciones de dependencia política tanto externas (al no ser ejercidas por el soberano) como internas (ya que el *hampa* escapa a la norma), y que no era carente de humores que marcaron su piel inscribiendo una nueva identidad fuertemente unida al margen, la parodia o la máscara y el diferencial muerte/vida. Este diferencial muerte/vida -que sin duda rige toda la estética flamenca uniéndolo así fuertemente a la idea de tierra, como germen de vida y fin de muerte cementerial- nos remite a su vez a la idea de Bataille expuesta en relación al hombre soberano de Sade, y en la que se afirma que el exceso lleva al espectador y a quien lo produce a un momento en el que

¹² NOEL, Eugenio. “Lo que hay en los bailes de Pastora Imperio”, *Escenas y Andanzas de la Campaña Antiflamenca*, F. Sempare y Cía., Valencia, 1915.

¹³ Recogido en el Estudio II “El hombre soberano de Sade” y que se inspira en el artículo publicado por Georges Bataille en la revista *Critique*, bajo el título de *Le bonheur, l'érotisme et la littérature* (nº. 35, abril de 1949, y nº. 36, mayo de 1949). BATILLE, Georges. *El erotismo*, Ensayo Tusquets Editores, Barcelona, 2005.

el pensamiento que rige la voluptuosidad se adueña del ser eterno¹⁴. Este ser colonizado, este exceso, a delimitado lo atrayente del sur del España para el *otro* (ya sea andaluz, español o extranjero)¹⁵.

*“La homología es inquietante, es inquietante: en ambos casos, el dar rienda suelta a su más íntima Subjetividad es experimentado por el sujeto como un ser colonizado por algún tipo de extraño parasitario que se apodera de él en contra de su voluntad, algo así como cuando nos ronda incesantemente en la cabeza una melodía popular muy común (da igual cómo la combatamos, siempre terminamos sucumbiendo a ella, a su poder mimético (...))”*¹⁶

Tanto el exceso (que nos lleva al disfraz, la parodia y la mascarada), como estos residuos de conducta que escapan a la norma y cuya pervivencia durante el primer medio siglo desde la eclosión del flamenco reside en su origen de *hampa*; constituyen las principales diferencias que partiendo de técnicas tanatopolíticas de producción del cuerpo y construcción de la subjetividad permitieron el travestismo de Trinidad *La Cuenca*, Carmen de Granada o José León *La Escribana*, así como la integración plena de la mujer flamenca, no sólo en el baile sino en el toque y el cante desde sus inicios, algo que como sabemos se rompe con la aparición de las especialidades artísticas y el ámbito profesional que se integra en la primera mitad del siglo XX, es decir, con el capitalismo y la consagración de los ciclos productivos en el modelo industrial. Así que estos fueron capaces de construir todo un auto-relato de autenticidad, unos signos que los diferenciaran y legitimaran ante el *otro*, y un mito que los encunara, partiendo de estas diferencias que aunque el poder falocentrista y patriarcal quiso enterrar, nunca conseguiría, ya que están en el origen mismo del flamenco. Aunque fue difícil y le costo sumo esfuerzo a un cuerpo tan oprimido que casi no tenía aire para respirar, las ancestrales ráfagas del *hampa* volverían para inculcar a estas heroín@s de su propio cuerpo la “verdad” de sujetos que escapan al poder. Y el medio que posibilita este escape o fuga estética, estas contraficciones, no es otro que la parodia o mascarada.

¹⁴ Recogido en el Estudio II “El hombre soberano de Sade” y que se inspira en el artículo publicado por Georges Bataille en la revista *Critique*, bajo el título de *Le bonheur, l'érotisme et la littérature* (nº. 35, abril de 1949, y nº. 36, mayo de 1949). BATILLE, Georges. *El erotismo*, Ensayo Tusquets Editores, Barcelona, 2005.

¹⁵ Lo marginal desde luego siempre ha sido atrayente para los artistas y más en este caso del *hampa*, cuando reúne toda una mitología iconográfica y signos de legitimación -como son: la lengua caló (aunque más bien es un argot) que los diferenciaba y daba secretismo (muy útil en los pillajes), los trajes/disfraces, el mito, la cultura, unas artes populares propias, etc.- de los mundos que la sociedad de la normalidad había desterrado, salvo para venderlos a los turistas.

¹⁶ ZIZEK, S., *Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad*, Madrid, 2004, Síntesis, p. 77).

Dicha utilización irónica del disfraz aplicada a la idea de “máscara” como mecanismo de lucha posee (-como hemos visto-) gran arraigo en el arte y la cultura flamenca, no olvidemos que sobre este lumpen proletariado andaluz se ejercen ficciones políticas, no sólo de opresión y dominación relativas al sexo, sino también al género y la raza, encontrándonos así bajo una identidad colectiva que utiliza el disfraz (vestimenta folklórica) para autenticarse, narrarse y luchar contra el poder. No es de extrañar la utilización por parte de las mujeres y homosexuales de estas mismas claves en su lucha contra la opresión ejercida por el poder falocentrista y patriarcal. Si estos articulaban unos códigos normativos de diferenciación y opresión, cuyos modelos técnicos y sociales de sexuación quedaban latentes en la utilización corporal, la vestimenta o el libre acceso a las especialidades (cante, toque o baile); José León o Trinidad *La Cuenca* permutaban los constructos de femineidad/ masculinidad para convertirse respectivamente en *La Escribana* o una proto-butch andaluza, autoproclamándose auténticos prismas culturales que llegan a nosotros como si de la *drag queen* o la *butch* de Judith Butler se tratase.

La ejecución de los códigos normativos del baile flamenco parten de la diferencia que se establece entre “tener” el Fallo y “ser” el Fallo, es decir, entre los constructos de masculinidad/ femineidad que parten a su vez de los criterios falocentristas de designación de las habilidades relativas a dichos sexos. Encontramos así imágenes de la corporeidad que como *La Esmeralda* han llegado a definir aspectos sociales, sexuales y culturales de la mujer flamenca, perviviendo hasta la contemporaneidad. Según Beatriz Preciado en relación a las teorías Diane Torr, la masculinidad se presenta como un principio de extensión mientras que la femineidad como una obligación de pliegue, limitando, discapacitando e invisibilizando de ésta forma a la mujer. Generándose a su vez, y por medio de estos géneros performativos de reaprendizaje corporal y teatral, una definición de los límites de lo privado y público, transformando a su vez el espacio de acción política y sexual de cuerpo¹⁷. El baile flamenco se rige también por este constructor de femineidad/ masculinidad, quedando perfectamente delimitado por la norma el “correcto” o “incorrecto” uso del torso y los apéndices en base al sexo. Mientras la mujer “baila de cintura para arriba” evidenciando el dominio del recogimiento propio del plegado, el sujeto masculino lo hace “de cintura para abajo” expandiendo(se) con fuerza y precisión; una evidencia que se hace más que patente en el “vestir” flamenco, al asociarse claramente al

¹⁷ PRECIADO, Beatriz. *Ready-made políticos*, Periódico La Vanguardia, 6 de Septiembre de 2006. Y PRECIADO, Beatriz. *Género y performance, 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans*, Revista Zehar nº54 (La repolitización del espacio sexual), Arteleku, Donostia, 2004.

diferencial sexo, promoviendo una vestimenta folklórica que significa el constreñimiento de la motricidad y la ocultación anatómica en el caso femenino. Esta femineidad queda asociada en el baile flamenco a la “carne”, no podía ser de otra forma teniendo en cuenta que es “encarnación” de Falo.

Podemos afirmar entonces que la identidad en el flamenco es sin duda un lugar de acción política. Un lugar donde las identificaciones estratégicas y negativas como “bolleras” o “maricones” se convierte en lugares de resistencia a la norma, es decir, lugares comunes de lucha insertos en una identidad nacida del *hampa* que siempre desconfía del poder -sea este soberano, nacional o universal- y a los que se les unen todo un elenco de sujetos pertenecientes al margen que vieron en dicho mundo el hogar perfecto para desarrollar la búsqueda individual de su identidad, de su “verdad” de sujetos, mediante las claves y técnicas de mascarada que regían este arte y cultura popular. Tullidos, monstruos humano, travestis, locos., en definitiva “anormales”. Entendemos ahora que en un caldo de cultivo, como el que supuso la eclosión del flamenco, se insertasen de forma plena contra-ficciones, o puntos estéticos de fuga, procedentes de sujetos “raros”. Estos quedan así integrados en esa gran familia indefinida que Foucault define como *anormales*, y de la que dirá, se forma a partir de tres elementos cuya constitución no fue sincrónica y que deriva de todo el conjunto de instituciones de control (mecanismos de vigilancia y distribución) a finales del s. XIX, que como sabemos también actuó duramente sobre la sexualidad. Mazazo que calló como duro golpe sobre individuos considerados “en la norma” con pecaminosas y prohibidas desviaciones de la moral, pero desviaciones (sodomía o tribadismo) que no conformaban de ninguna manera una identidad. Siendo justamente en el s. XIX cuando estas “desviaciones” pasarán a ser algo más, a un marco jurídico-político, a conformar prácticamente la “verdad” de dicho sujeto -ahora (a)normal- estableciendo a partir de este momento la relación global entre la homosexualidad y los locos¹⁸. Así que estos nuevos sujetos bautizados como anormales, como monstruos humano, entran en la escena artística de la contemporaneidad como si de las siete Yeguas del Apocalipsis bíblico (Bollos, maricones, travestidos, *queer*, *cipple*, trans y *cipple-queer*) se tratase, constituyendo lo peor de lo peor, pero no así para el mundo flamenco quien ve en estos *anormales* con duende, a los grandes herederos de su arte. Un arte de máscaras, disfraz y fuerza de muerte, que nace de forma inconmensurable en las entrañas del sujeto doliente. Sujetos que se enunciaros así mismos como “raros”,

¹⁸ Para más información: FOUCAULT, Michel. *Los anormales*, Traducción Horacio Pons, Fondo de cultura Económica, Argentina, 2007. FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (selección e introducción de Miguel Morey), Alianza Editorial, Madrid, 2011.

“diferentes” o “anormales”, bajo la seguridad que les valía un mundo en el que como cuenta García Lorca en referencia a un concurso de baile en Jerez de la Frontera, se llevo el premio una vieja de ochenta años contra hermosas mujeres y muchachos, porque “*tenia que ganar y ganó aquel duende moribundo, que arrastraba sus alas de cuchillos oxidados por el suelo.*”, y es que lo único que rige la autoridad de autorías en el flamenco, es la presencia o la ausencia del duende. Así que estos “anormales” que constituyen sujetos plenos de integración en el flamenco, se alzaron como cuerpos “libres” contra el poder que los constituía como tal.

Pero esta genealogía sexopolítica del cuerpo no se completaría sin la fase actual, en la que encontramos un cuerpo para el capital que nos lleva en esta cartografía visual contemporánea a la idea del cuerpo como *Cyborg*, cuerpo ensamblado con prótesis - provisionales o permanentes- en él que se introducen las prácticas trans y *queer*, aunque éstas prótesis sean “meros adornos” llevan consigo una potencia de necesidad identitaria y modificación clara de la sexuación política del cuerpo, en otras palabras; mujeres, transexuales o *queers* que reclaman su derecho a habitar como agentes políticos el espacio público/ profesional. Y que dan como respuesta a ese poder y al modelo de sexualidad que rige, geniales contestaciones por medio de su arte. Recordemos a las acciones, actuaciones activistas de José Pérez Ocaña, la “gitana andaluza” más famosa de la Rambla de Barcelona. Acciones públicas que se contraponen al “espacio doméstico”. No podemos, ni debemos, olvidar la importancia del proceso de deconstrucción y re-politización que llevaron a cabo artistas flamencas en los años sesenta, setenta u ochenta del pasado siglo; como la genial Carmen Amaya. Sin duda la serie *Rito y geografía del cante* (1970) es un ejemplo perfecto de resistencia (o contra-ficción políticoestéticas), al tiempo que representa la escena social del cante flamenco de la época y su fuerte articulación tanatopolítica/ soberana y estatal/ nacional franquista, siendo este caso un mismo “estatuto” ya que la gestión estatal poseía un fuerte cariz no sólo disciplinario, sino tanatopolítico al estar enraizado en un fuerte, estricto y profundo catolicismo. Escenas domésticas, que como expone Washabaugh en *Pasión, política y cultura popular* (1996)¹⁹, oponían resistencia con sus mensajes re-politizados encubiertos y rara vez explícitos. Un doble mensaje subversivo que podría haberse negado por la propia naturaleza velada del mensaje y lo sutil del código de resistencia. Así encontramos, en la serie *Rito y geografía del cante*, a Cristobalina Suárez como esposa, madre y cantaora, es decir, muestra a esta cantaora como un agente activo, al mismo tiempo, que la retrata como

¹⁹ WASHABAUGH, William. *Pasión, política y cultura popular*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

madre amorosa y comprensiva cuando en el capítulo 51 su hijo se queda dormido en su regazo mientras canta. Movimientos de contestación somatopolíticas entorno a las relaciones establecidas entre cuerpo, poder y verdad. Necesarias contra-ficciones politicosestéticas. (-Me gustaría terminar con esta imagen de-) *Los Tarantos* (1963) de Rovira Beleta, Carmen Amaya nos saluda con un sombrero masculino. Un hito revolucionario y gitano del arte flamenco nace ese día.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*, Nueva York, 1981.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, Buenos Aires, 2004

BATAILLE, Georges. "El erotismo de la experiencia interior", *El erotismo*, Barcelona, Ensayo Tusquest, 2005.

BUTLER, Judith. "Pohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual", *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós Studio 168, Madrid, 2011.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Notas descaradas y otras muecas infames*, (descargado del blog La Conspiración de la Plaza Dealy, 03/14/2010).

CRUZ SANCHEZ, P. A., *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*, Madrid, Siruela, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ciclo de conferencias La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 24- 30 de noviembre de 2006.

FELMAN, S., "Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History", *The Narrative Reader*, Londres y Nueva York, M. Mcquillan, 2000.

FOUCAULT, Michel. *La hermeneútica del sujeto*, Madrid, Akal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (selección e introducción de Miguel Morey), Alianza Editorial, Madrid, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Los anormales*, Traducción Horacio Pons, Fondo de cultura Económica, Argentina, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (selección e introducción de Miguel Morey), Alianza Editorial, Madrid, 2011.

FOSTER, H., *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.

GARCÍA, Miguel Ángel. "*Fantasías funambulescas*", *La Noche Española, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

GARCIA LORCA, Federico. *Juego y Teoría del duende* 1933, Barcelona, NorteSur, 2010.

GARCÍA LORCA, Federico. *Elogio de Antonia Mercé, "La Argentina"*, 1930.

GRIFFIHT, G., "The Myth of Autenticity", *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, B. Ashcroft, G. Griffijs y H. Tiffin, 1999.

CRUCES ROLDÁN, Cristina. Ciclo de conferencias *La mujer en el flamenco: arte y género*, Málaga, Universidad Internacional de Andalucía, 7-11 julio de 2008.

HARAWAY, Donna. *Manifiesto para cyborgs*, Editorial Episteme S.L., 2006.

HIPONA, S. A., "Libros I-XIII", Confesiones, 400 d.C.
(descargado el 3/02/2010 en http://www.agustinus.it/spagnolo/confesión/conf_11_libro.htm).

LACAN, Jacques. "El estadio del espejo", Escritos (tomo I), México, 1984.

LACAN, Jacques. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. El Seminario 11, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987.

MÁCHADO, Antonio (*Demófilo*). "*Cantes flamencos y cantares*", 1887.

MITCHELL, Timothy. *Flamenco Deep Song*, Yale University Press, New Haven, 1994.

NOEL, Eugenio. *Escenas y Andanzas de la Campaña Antiflamenca*, F. Sempare y Cía., Valencia, 1915.

PRECIADO, Beatriz. *Ready-made políticos*, Periódico La Vanguardia, 6 de Septiembre de 2006.

PRECIADO, Beatriz. *Género y performance, 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans*, Revista Zehar nº 54 (La repolitización del espacio sexual), Arteleku, Donostia, 2004.

PRECIADO, Beatriz. Ciclo de conferencias *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2- 4 de noviembre de 2011.

WASHABAUGH, William. *Pasión, política y cultura popular*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005.

ZIZEK, S., *Amor sin piedad. Hacia una política de la verdad*, Madrid, 2004, Síntesis.

VV/AA, Catálogo de la exposición: Prohibido el cante. Flamenco y Fotografía, Junta de Andalucía, 2009.

VV/AA, Catálogo de la exposición: La Noche Española, vanguardia y cultura popular 1865-1936, Madrid, MNCARS, 2008.

Ciclo de conferencias completo, La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 24- 30 de Noviembre 2006.

Ciclo de conferencias-seminario, *Cuerpo Impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2- 4 de noviembre de 2011.

* *Rito y geografía del cante* (1970)

Datos de la producción:

Programador en TVE: Romualdo Molina.

Dirigido: Caballero Bonald.

Producción : Epifanio Rojas.

Dirección : Mario Gómez.

Guión : Pedro Turbica | Jose María Velázquez Gaztelu.

Fotografía: Pedro Sevilla

Montaje : Alberto Beato