

Cristina Cruces: "De cintura para arriba". Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco

Cristina Cruces, profesora titular de Antropología Social de la Universidad de Sevilla y autora de libros como *La Bibliografía Flamenca a debate* (1998) o *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón* (2007) considera que es necesario "desnaturalizar" el concepto de cuerpo ("algo que solo muy recientemente han empezado a hacer las ciencias sociales") y concebirlo no solo como un conjunto de órganos y de procesos fisiológicos y bioquímicos, sino también como una categoría simbólica y cultural que juega un papel clave en las dinámicas de construcción de lo social y de configuración de las identidades (tanto individuales como colectivas), como un "mapa de representaciones etnográficas e históricas" que podemos "leer" siempre y cuando los significados que dichas representaciones contienen y transmiten sean compartidos por una comunidad, resulten inteligibles para quienes tratan de examinarlos y permanezcan relativamente estables en el tiempo.

En este sentido, en la línea del sociólogo francés Pierre Bourdieu, Cristina Cruces piensa que el cuerpo refleja y, a la vez, produce significados simbólicos de muy diversa índole. "De hecho", subrayó, "estamos continuamente incorporando en nuestra dimensión más física contenidos culturales, y por eso de forma inconsciente sabemos en qué contextos y momentos podemos abrir las piernas, -o meternos un dedo en la nariz o rascarnos la cabeza- y en qué contextos y momentos no". A juicio de Cruces, estos procesos de "hexis corporal", utilizando la terminología propuesta por Bourdieu, también pueden ser una fuente de generación de situaciones de resistencia y contestación.

Si nos centramos en el ámbito específico del flamenco, podemos decir que dentro del mismo existe una "hexis corporal" (esto es, una serie de convenciones naturalizadas que marcan qué se puede y qué no se puede hacer con el cuerpo) que es la que nos permite que de manera inmediata reconozcamos determinadas imágenes y representaciones como símbolos universales del flamenco. Imágenes y representaciones en las que, con frecuencia, el flamenco/lo flamenco se encarna en la figura de una mujer y, más en concreto, en la figura de una mujer que baila. Un ejemplo paradigmático de esto serían los carteles de las dos películas en torno al flamenco que ha realizado el cineasta oscense Carlos Saura.

Partiendo de la premisa de que en el flamenco el cuerpo tiene unas funcionalidades muy visibles -es, por un lado, un instrumento de trabajo (especialmente para los bailaores, aunque también para cantaores y tocaores) y, por otro lado, un locus de representaciones simbólicas -un objeto semiótico- que ha servido tanto para reproducir y perpetuar estructuras de dominación como para generar heterodoxias y resistencias-, en su intervención Cristina Cruces analizó cómo se construyen, modelan y desbordan los códigos sobre los que se asienta lo que hoy reconocemos de forma automática como la estética propia del (baile) flamenco. Una estética muy definida que tiene una fecha más o menos precisa de nacimiento: las décadas de 1840 y 1850.

Hay que tener en cuenta que como nos muestran numerosos grabados e ilustraciones del siglo XVIII y de la primera mitad del siglo XIX, en los bailes que podemos considerar como "pre-flamencos", las marcas identitarias de lo masculino y lo femenino estaban mucho más desdibujadas. En ellos, según Cristina Cruces, hombres y mujeres son figuras muy parecidas ("a veces, incluso cuesta trabajo distinguirlas"): cuerpos redondos que realizan movimientos circulares y se anclan sobre la tierra, buscando un efecto gravitacional que el flamenco convertirá en una de sus principales señas de identidad. Las manos de las figuras femeninas, por ejemplo, no hacían arabescos, una característica que se mantendrá en las primeras etapas de desarrollo de lo que hoy conocemos como flamenco y que, curiosamente, aún persiste en el baile por sevillanas de Lebrija, donde las mujeres bailan con las manos cerradas y sin rotar las muñecas.

Cuando el flamenco emerge a mediados del siglo XIX crea sus propias reglas, y eso lo hace rompiendo con la tradición, con la "verdad" por aquel entonces vigente ("por eso", indicó Cristina Cruces, "no parece que tenga demasiado sentido reivindicar valores como la autenticidad o la pureza"). Una ruptura que resulta especialmente visible en el baile y que se realiza en clave sexuada, articulándose en torno a la oposición/complementariedad entre lo masculino y lo femenino. Oposición/complementariedad que, además, tiene un carácter excluyente: lo que hace el hombre no lo puede hacer la mujer y lo que hace la mujer no lo puede hacer el hombre. Se establece, por ejemplo, que el baile masculino es de cintura para abajo y el femenino de cintura para arriba. O que determinados cantos (las cartageneras, las malagueñas...) son propios de las mujeres, y otros (las seguiriyas...) de los hombres.

A juicio de la autora de *La Niña de los Peines*. El mundo flamenco de Pastora Pavón, para comprender por qué el flamenco generó estas reglas y se construyó como un arte sexuada, dual y esencialista en el que la mujer -y, en particular, la bailaora- se convierte en un objeto de deseo, es necesario tener en cuenta el marco sociocultural e histórico en el que aparece: la Andalucía de mediados del siglo XIX (una sociedad fuertemente segmentada por sexos) y el momento de surgimiento y expansión del movimiento romántico que, en su contradictoria búsqueda y exaltación de lo exótico, empieza a ver a las mujeres que bailan como una representación metonímica de las mujeres andaluzas y españolas, y a las mujeres gitanas como una representación metonímica de las mujeres que bailan.

Es este contexto histórico el que propicia la aparición de la imagen estereotipada de la mujer flamenca como una mujer seductora, apasionada, sensual e imprevisible, siendo el mito de Carmen -una figura a la vez deseada y temida, admirada y despreciada- su encarnación simbólica más emblemática. Este estereotipo construido por la mirada masculina deseante de los viajeros románticos centroeuropeos que buscaban en Andalucía una suerte de autenticidad pre-civilizatoria, se aplica genéricamente sobre las mujeres andaluzas. Para dichos viajeros, estas mujeres, “que cuando andan parece que están bailando” y “que desprenden una sexualidad desbordante”, representan el pecado y la “mala vida”. Una “mala vida” que tiene como espacio principal el café cantante, el sitio en el que, en palabras de Cristina Cruces, “nace eso que hoy conocemos como flamenco”. “Porque el flamenco”, subrayó, “ha sido desde sus inicios un negocio. Y es el escenario -y no la cueva- el lugar en el que se gesta y adquiere sus rasgos distintivos”.

En estos cafés cantantes nos encontramos una clara división sexual del trabajo: las mujeres son, sobre todo, bailaoras, mientras que los hombres son cantaores, tocaores y quienes gestionan y administran el espacio y los espectáculos que en ellos se llevan a cabo. Según la autora de *La Bibliografía Flamenca* a debate este dato no es ni anecdótico ni casual. Hay que tener en cuenta que en las tradiciones con las que rompe el flamenco, esa “especialización artística” no existía o, en todo caso, estaba mucho menos marcada. “Además”, añadió Cruces, “la división sexual del trabajo también conllevaba lo que podemos describir como una división sexual del prestigio”. Y algo que ilustra de forma muy elocuente esto es que, como recuerda el cantaor Rafael Pareja en el libro biográfico en torno a su figura que realizó Juan Rondón Rodríguez, la mítica e influyente bailaora jerezana Juana la Macarrona no solo ganaba bastante menos dinero que la mayoría de los cantaores con los que compartía escenario (ella cobraba 10-12 pesetas, mientras que, por ejemplo, Antonio Chacón cobraba 30, Juan Brea unas 25 y El Perote o el propio Rafael Pareja, 18), sino también que muchos tocaores (el Maestro Pérez, por ejemplo, ganaba 17 pesetas).

Respecto a estos últimos, la discriminación salarial se debía a un motivo que, a menudo, se pasa por alto: en los primeros cafés cantantes, los guitarristas solían ser también los “jefes de cuadro”, es decir, tenían el “poder de la gestión”, una posición de la que las mujeres quedaban sistemáticamente excluidas. “Esta era la principal razón”, subrayó Cristina Cruces, “de que apenas hubiera mujeres tocaoras1 y no las motivaciones corporales más o menos peregrinas que, a menudo, se han esgrimido (como que [las mujeres] no pueden ser buenas guitarristas porque tienen las manos pequeñas o porque sus características anatómicas hacen que les

resulte mucho más difícil adaptarse a las posiciones que exige la ejecución de este instrumento)". Motivaciones que parecen ignorar que en las tradiciones populares y folclóricas de las que bebe y contra las que, a la vez, se rebela el flamenco había muchas mujeres guitarristas. De hecho, en las etapas más tempranas de este arte, aún encontramos casos más o menos conocidos de mujeres tocaoras -María Valencia 'la Serrana', Anilla la de Ronda, Tía Marina Habichuela…;-, algo que, conforme se avanza en la profesionalización del género, se fue haciendo cada vez más excepcional.

Los cafés cantantes juegan, por tanto, un papel fundamental en la configuración de la diferenciación formal y estructural entre el baile flamenco femenino y el baile flamenco masculino (una diferenciación que, como ya hemos venido comentado, desde muy pronto fue naturalizada y que, en gran medida, aún hoy continúa estando vigente). El primero se caracterizaría, entre otras cosas, por su lateralidad y flexibilidad, por su textura plástica y su carácter circular e insinuante. El segundo, por su linealidad y verticalidad, por su apuesta por la sobriedad y su mayor libertad de movimiento (al hombre se le permite dar saltos, hacer acrobacias o exhibir la musculatura, mientras que la mujer debe dejar quietos los pies y si da vueltas, estas deben ser solo de pecho o quebradas). El baile femenino es más íntimo y decorativo -aspira a adornar y no a impactar, a seducir y no a subyugar- y, según Cristina Cruces, sus balanceos, los vaivenes que se realizan con la cadera, están claramente anclados en el foco genital. Para describir su efecto gravitacional, su reiterada búsqueda de la curvatura, los viajeros románticos centroeuropeos del siglo XIX decían que estas bailaoras –y, por extensión, las mujeres andaluzas- eran como culebras o serpientes.

En pies y piernas, la diferenciación principal entre el baile flamenco femenino y masculino clásico estriba en que en las mujeres, los zapateados son menos complejos y mucho más suaves, ocasionales y cortos que en los hombres (de hecho, el zapateado de las mujeres se concibe solo como un complemento o detalle de su baile que, como se suele decir, es un “baile de cintura para arriba”). En los hombres, el baile con pies y piernas es más acelerado y vigoroso y se caracteriza por el empleo rítmico y narrativo de los contratiempos, de las paradas y desplantas.

En relación al uso de brazos y manos, el baile femenino tiene entre sus principales rasgos distintivos el arqueado y el redondeo (el masculino es mucho más simétrico y anguloso), la búsqueda continua de juegos de oposición que contribuyan a generar esas curvaturas y figuras quebradas a las que ya hemos hecho referencia. En el mismo, la rotación de los brazos es siempre incompleta y se propicia un forzamiento continuo de las articulaciones. Hay, además, una gran movilidad de muñecas y dedos y, con frecuencia, las bailaoras utilizan las manos, a las que dotan de una gran carga expresiva, para remangarse la falda o decorarse con los volantes (los hombres, por su parte, las suelen usar como un instrumento de percusión o para recogerse los chalequillos y/o fijar un punto de equilibrio durante el zapateado). De este modo, las manos en arabescos y el enrollamiento constante de los brazos que caracterizan el baile femenino contrastan con la búsqueda de simetría, la evitación del redondeo y la rigidez dactilar que encontramos en el baile masculino.

En cuanto a la indumentaria -“que en el flamenco ha sido siempre una fiel aliada del sexismo”;, subrayó Cristina Cruces -, la de la mujer es vistosa, colorista y muy ornamental. Sus vestidos son exuberantes (fleclos, volantes en faldas, enaguas y mangas…); y es muy habitual el uso de accesorios como los abanicos, los mantones o las castañuelas que funcionan como una extensión de las articulaciones de las bailaoras. Eso sí, las partes más sexuadas del cuerpo femenino (busto, caderas, piernas…;, incluso los brazos) se ocultan, porque, como ya hemos apuntado, lo que se pretende es insinuar, no mostrar, es activar y potenciar el deseo, no satisfacerlo. La indumentaria masculina, por el contrario, es sobria y solemne -carece de elementos decorativos² y en ella el uso de accesorios es mínimo (a veces un sombrero o una capa)- aunque, curiosamente, juega mucho más con la exhibición corporal: ropas ajustadas que remarcan la musculatura y la zona genital, chaquetas con hombreras que ensanchan la espalda...

Ya en la fase final de su intervención, Cristina Cruces aseguró que históricamente ha habido dos modalidades de bailes

flamencos que se han desmarcado de esta normatividad que se articula en torno a una oposición/complementariedad entre lo masculino y lo femenino de carácter excluyente. Por un lado, los bailes gitanos en los que se acepta que las bailaoras adopten e incorporen comportamientos, indumentarias, gestualidades y movimientos que se consideran masculinos: zapateados largos y vigorosos, actitud desafiante, profundidad expresiva... Por otro lado, ciertos bailes festeros (“no en vano la fiesta es el espacio de la transgresión”) que surgen como adaptaciones directas de bailes populares y en los que los hombres pueden contonearse y usar con libertad manos, dedos y brazos, mientras que las mujeres pueden zapatear o dar golpes y cerrar las manos. Un ejemplo paradigmático de esto sería el baile por tangos de Triana donde, como muestra el documental Triana pura y pura (Ricardo Pachón, 2013), hombres y mujeres hacen prácticamente lo mismo. Cristina Cruces no quiso concluir su charla sin antes señalar que también ha habido muchas y muy variadas rupturas de esta normatividad en la contemporaneidad (propuestas que, por ejemplo, cuestionan de forma consciente los conceptos radicalmente sexuados del baile flamenco o que incorporan citas y referencias de diferentes tradiciones y culturas), pero por motivos de tiempo, no pudo profundizar en ellas.

1.- Una tendencia que, en realidad, todavía no se ha revertido, si bien en los últimos años sí que ha aumentado significativamente el número de mujeres que tocan otros instrumentos (casi siempre vinculados a la música clásica, aunque también, en menor medida, de percusión). [^]

2.- En este sentido, Cristina Cruces señaló que, como ha investigado y documentado Rosa María Martínez Moreno, en los bailes que podemos considerar como pre-flamencos, la indumentaria del hombre era mucho más vistosa y ornamental y, por ejemplo, no era raro que sus trajes tuvieran encajes y lentejuelas. “El flamenco”, aseguró Cruces, “en su intento de marcar y resaltar la diferenciación por sexos, rompe con eso y obliga a los hombres a renunciar a todo lo que tiene que ver con lo decorativo”. [^]

