

Victoria Mateos de Manuel:
Bailar en hombre: una ortopedia del cuerpo nacional

[Texto de la intervención de Victoria Mateos de Manuel 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](#)]

BAILAR EN HOMBRE: UNA ORTOPEDIA DEL CUERPO NACIONAL¹

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

En el proceso de conformación de lo que hoy entendemos como baile flamenco encontramos una monotonía latente en la mirada erotizada de muchísimas menciones que nos han llegado sobre los bailes españoles desde el siglo XVI hasta principios del siglo XX. Los movimientos y gestos flamencos nos han llegado bajo una mirada de lo libidinal y voluptuoso, no siendo ésta una mirada construida desde un erotismo a secas, sino aquella que se despliega, descubre y nos abre la arquitectura escénica del cuerpo que baila desde la bisagra de un erotismo heteropatriarcal y asimétrico, desde un exotismo colonial que otorga un rol de poder a la mirada del comentarista del baile, principalmente varón, comentando normalmente el baile de una mujer². El relato es siempre un potencial farsante que trata de convertir nuestra mirada en la mirada de un varón heteronormativo, un fetichista, un cura conmocionado o un viajero europeo que ve en los bailes españoles la puerta a un Oriente misterioso o una suerte de viaje iniciático hacia la voluptuosidad y el exotismo más placenteros. Y, en tales relatos, si nuestra mirada se ha transformado en la de un varón de tales características, nuestro cuerpo comúnmente también se transustancia, mas ahora en el cuerpo de una bailaora desbordante de sensualidad o al límite de la catarsis extática.

En el caso de los bailaores, sus cuerpos nos devuelven más que una mirada erótica y heteropatriarcal una mirada principalmente ausente, una indiferencia testimonial, un vacío. El cuerpo del bailaor se acaba diluyendo y encubriendo tras los relatos sobre la voluptuosidad del cuerpo de la bailaora y, cuando sí hay un desarrollo discursivo más destacable sobre el bailaor, nos encontramos normalmente con una asimetría radical en la puesta en discurso de ambos cuerpos.³

En esta búsqueda testimonial sobre el baile de hombres desde el baile en parejas al baile en solitario se produce en los años cincuenta del siglo XX un emergencia epistémica crucial: ya no son otros los que desde la mirada espectadora tratan de narrar el baile, sino que es el propio sujeto que baila el que trata de dar cuenta de sí y

¹Este texto es un resumen del capítulo que aparecerá en el libro "Comunidad, alteridad, diferencia" de próxima publicación en 2014 en Biblioteca Nueva y editado por Carolina Meloni y Julio Díaz Galán.

²Para observar múltiples ejemplos de estos relatos erotizados sobre el baile flamenco y su conformación véase Navarro García 2008.

³Véase la "descripción" de Estébanez Calderón en 1853 sobre la pareja de baile El Xerezano y La Perla o la de Gautier en 1845 sobre Dolores Serrall y Mariano Camprubí en Navarro García 2008: 226s, 201s.

ponerse en discurso, convirtiéndose con ello el bailarín en teórico de la danza. En ese paso de independencia discursiva del baile, de creación de una masculinidad en el ámbito de la danza, es relevante que entre en juego la puesta en discurso del propio sujeto que danza. Éste no sólo está tratando de crear una nueva estética del cuerpo, sino también una nueva estética de la mirada: el bailarín se convierte en su propio espectador en un tránsito que buscaría redefinir esa mirada que objetivaba el baile de mujeres hacia una mirada donde ojo y cuerpo coinciden, una mirada soberana del propio bailarín sobre su danza. Éste es el caso de Vicente Escudero.

La estilización del baile masculino en Escudero va a estar delimitada por una diferenciación del baile femenino: sí, moveremos también los brazos pero de manera que “el baile conserve el nervio y la fuerza de su abolengo español, y luego que no se resienta la masculinidad del que baila” (García Redondo 1988: 47). La estética del baile masculino vendrá dada por una estética de la recta frente a la curva, bajo la que habría quedado supeditado el baile femenino. Esto puede observarse a través de diferentes fragmentos de sus libros “Mi baile” (1947) y “Pintura que baila” (1950), algunos de cuyos extractos nos ayudan a comprender qué se está caracterizando bajo la denominación de baile en hombre: “preocupación por la línea”; “farruca geométrica”; “muy sobrio en mis bailes y odiaba los movimientos de cadera, por encontrarlos ridículos y afeminados”; “un palo bailando”; la “grasia” como “pretexto para cubrir lo blando convirtiéndolo en grotesco”; “un baile <<grande>>, recio, elegante y majestuoso”; “el baile no admite frivolidades ni florituras”, ni “<<monerías>> retorciéndose” ni “muecas con la cara”; “el arte <<jondo>> es una cosa muy seria”; “mover las caderas [...] esas florecitas para las mujeres”; “la dureza masculina”; “pureza de líneas”; “ser casi un héroe para cortar por lo sano”; “¡Baile de hierro! ¡baile de bronce! ¡Así bailarí yo!”.

Con ello se está presentando la configuración de un baile de líneas, sobrio, serio, podría decirse incluso que un flamenco castellano donde sobre el movimiento va a primar la recta y además la actitud estática a través del predominio de la figura del toreo y también del flamenco que se llama desplante (véase Escudero 1947: 85). Esta celebración de la recta, de la parada, del gesto monumental o del guiño escultórico en el flamenco masculino, la resonancia a Castilla y a las figuras de Berruguete frente a la fluidez del movimiento podría leerse en contraposición a la asociación entre movimiento frenético y locura que va a aparecer en las resonancias del flamenco como desbordamiento y exceso que había quedado asociado a las mujeres.

En esta necesidad de parar el movimiento y reconfigurarlo en líneas resuenan diferentes motivos, latiendo persistentemente a la base la histeria asociada a las mujeres y un temor a la feminización de los cuerpos de los varones: el movimiento frenético que es “plaga, contagio, infección, fuego” en las Bacantes de Eurípides (véase García Hernández 2006); los giros inintermitentes de la Esmeralda de Victor Hugo en *Nuestra Señora de París*; los espectros del antiflamencismo en la generación del 98 con sentencias como las de Pío Baroja en *Las inquietudes de ShantiAndía* que se estremecía al ver en el flamenco “un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas”; el reflejo de las patologías de España y su retraso en el baile de Pastora Imperio según Eugenio Noel en *Escenas y andanzas de la campaña antiflamencade* 1913; o el “tripoteo epiléptico de las bailaoras” según González Climent en 1922 (véase Grande 1999: 343ss.).

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

¿Hasta qué punto la construcción de un cuerpo masculino de baile no implica también la de un cuerpo nacional que trata de desvincularse de ese flamenco calificado como frenético, desbordante y al borde de la histeria de las bailaoras? El baile femenino es leído en tales términos, como una epilepsia con pérdida de vista y audición, como semianestesia que acaba en un paroxismo histórico, momento extático u orgasmo que casi conduce al desfallecimiento (véase la cita sobre Petra Cámara en 1853 en Navarro García 2010: 279-280). La crítica de danza es antes diagnóstico que placer estético, el crítico antes médico que espectador, la bailarina antes paciente y metonimia del movimiento del cuerpo nacional español que un sujeto se limita a bailar. Estamos ante el baile no como una mera cuestión lúdica, sino que el baile representa el movimiento del cuerpo nacional, un movimiento que no puede permitirse ser desintegrado, descompuesto, histórico, un cuerpo de gestos enfermos y obscenos, un cuerpo anormal y en femenino.

En Escudero encontramos un discurso de recomposición del cuerpo nacional donde las partes del cuerpos buscan armonizar en un todo, donde todo elemento circense habrá sido eliminado, donde la sobriedad, la línea recta, la matemática corporal son eje de vertebración del gesto corporal, donde el concepto de parada prima sobre el del movimiento, tratando de producir con ello un cuerpo nacional sano. Es decir, la creación y corrección de un tipo de baile, que tras siglos de enfrentamiento con la sacristía por su obscenidad y desmadre, hasta los santos bailan y de hecho encuentra su antecedente en esas figuras de Berruguete donde bulerías, alegrías, seguiriyas no son ya cosa diabólica, sino gracia divina que a través de ese flamenco en hombre nos toca y bendice (véase Castro 1953).

Frente a una Andalucía pecaminosa, escrita en cuerpo de mujer, se encuentra el discurso de un flamenco castellano, religioso y virtuoso que va a devolver al flamenco el lugar que tanta juerga y puterío han desplazado. Cuando hablamos de masculinidad en el baile flamenco estamos hablando de una ortopedia del cuerpo nacional.

BIBLIOGRAFÍA

García Hernández, Miguel Ángel: Conferencia "Fantasías Sonambulescas". Seminario "La Noche Española: Flamenco, Vanguardia y Cultura Popular", Sevilla, UNIA Arte y Pensamiento, 24-30 noviembre, 2006.

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

Escudero, Vicente: *Mi baile*, Montaner y Simón, Barcelona, 1947.

Escudero, Vicente: *Pintura que baile*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950.

García Redondo, Francisca: *El círculo mágico: Antonia Mercé, Vicente Escudero y Pastora Imperio*, Institución Cultural "El Brocense", Valladolid, 1988.

Grande, Félix: *Memoria del flamenco*, Alianza, Madrid, 1999.

Navarro García, José Luis: *Historia del baile flamenco. Volumen I*, Signatura, Sevilla, 2008.

Steingress, Gerhard: *... y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Almuzara, Córdoba, 2006.