

Performance de la danza: el flamenco

Adriana Guzmán*

Resumen

En este artículo se habla sobre el flamenco y se recuperan algunos de los planteamientos desarrollados en torno a la noción de *performance* que permiten destacar algunas cualidades de la danza.

Palabras clave: *performance*, danza, flamenco, presencia.

Abstract

In this article, I look at flamenco, showing how certain concepts associated with the notion of performance are a useful means of highlighting the dance's qualities.

Keywords: *performance, dance, flamenco, presence.*

El Señor de la corte de Tillai baila una danza mística.

¿De qué trata, amor mío?

TIRUVÀSHAGAM

*Si viera perdí mi centro
Si viera, ay, perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y a fuerza de mucho tiempo
ay, mi centro vine a encontrar
Cante flamenco*

Pensar la danza como *performance*¹ se ha vuelto casi una obviedad en tanto que se remite a uno de los significados de este polifacético término, aquel que la conceptualiza como “ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización o puesta en acto” (Tylor, 2012: 36), lo cual es un excelente punto de partida. Afortunadamente, la polisemia del término y los distintos usos que se le han dado posibilita destacar más cualidades de la danza.

Con la consideración del *performance* en las ciencias sociales se han elaborado jugosas propuestas entre las cuales este trabajo destaca² el interés por centrarse en “flujos, interconexiones, experiencias, y procesos [lo que] provee de nuevas posibilidades para el pensamiento y la acción” (Díaz, 2014: 69), así como la búsqueda por “mirar más allá de lo que [las palabras] directamente dicen; no detenerse en la realidad a la que, de entrada, nos remiten” (*ibidem*: 189); es decir, rom-

*Bailarina, profesora-investigadora, Escuela Nacional de Antropología e Historia (ariatnamun@hotmail.com).

¹ Cabe señalar que lo que aquí se comenta no trata –o no solamente– de aquellas manifestaciones conocidas como *performance art*, sino de la danza, cualquier danza, toda danza, como es el caso del flamenco, cuya singularidad posibilitará destacar la riqueza de pensar a la danza como *performance*.

² Aquí se recupera el valiosísimo análisis de la obra de Turner realizado por Díaz (2014).

per con el modelo criptológico de interpretación,³ el cual asume que “los símbolos tiene significaciones intrínsecas, inamovibles, fijadas por la tradición, que apelan a una suerte de reiteración u operación mecánica por parte de sus usuarios [por lo que se] debe eliminar la voz de los usuarios de los símbolos” (*ibidem*: 216) y mostrar que “los símbolos no se agotan con sus contenidos proposicionales” (*ibidem*: 278). Asimismo se valoran las propuestas que sostienen que “sin agentes humanos, sin lugares, momentos y acciones especificados, las realidades no se realizan, nada toma lugar, el presente no tiene presencia” (*ibidem*: 69), lo cual implica la incorporación del sujeto activo, esto es, de la agencia humana. Así, esta propuesta “ha procurado establecer puentes entre el análisis de las estructuras, los procesos, y la agencia humana, entre la sociedad y la intención, entre la cultura y la subjetividad” (*ibidem*: 56), donde “establecer puentes supone asumir una premisa regulativa: atender la relación entre los datos, las categorías analíticas y enunciados teóricos en distintos horizontes” (*ibidem*: 57). Esta premisa hace posible asumir las propuestas teóricas derivadas de la reflexión en torno al *performance*, replantear las categorías analíticas y acercarse, desde una mirada renovada, a la danza en general y, en esta ocasión, al flamenco en particular.

Ciertamente la danza es acción, puesta en acto, ejecución,⁴ cuyo valor radica en la acción misma; es decir, no es una puesta en acto de un mito, significado o símbolo que la antecede o que está detrás de la ejecución; lo que la danza construye es *in situ*, y aquello que genera o provoca no debe buscarse en ningún otro lado. Asimismo, lo que crea la danza no siempre ni necesariamente es un entramado de símbolos, por lo que su investigación no puede –ni debe– contentarse con leer o descifrar sus códigos ocultos. La danza no se agota en los significados que tenga –si es que tiene alguno–, en la historia platicada, en el concepto manifiesto, en la idea revelada. Ya lo decía Lévi-Strauss (1977: 168-185) a propósito de los rituales:⁵ lo impor-

³ Propio de la perspectiva hermenéutica o metafísica (Gumbrecht, 2005) o textualista (Díaz, 2008 y 2014).

⁴ Como ejemplo del desarrollo de la danza, véase Preston-Dunlop y Sánchez-Colberg (2002).

⁵ Y en contra de la idea de que el ritual es en acciones lo que el mito es en palabras y, agrega el autor, si hay coincidencias en aquello de lo que los mitos y los rituales hablan, se debe a que los seres humanos, las culturas, dicen lo que necesitan decir de muy variadas maneras, y en muchas ocasiones no son ideas, conceptos o símbolos lo que se comparte, sino que se busca el contacto, la empatía o incrementar la sensorialidad, lo cual en ocasiones, como en los rituales, determina incluso los procesos de significación, como se observa en la “eficacia simbólica” (Lévi-Strauss, 1977: 168-185). Aquí también puede encontrarse la idea de Turner (1980) en cuanto a que los símbolos tienen un “polo ideológico” y un “polo

tante no es lo que se dice, sino “cómo se dice”. Así, hablar de la danza como *performance* implica asumir que “no es una mera representación, sin mediaciones, de lo que se dice, de lo que está cristalizado en un texto o en un guión preestablecido, consiste más bien en una traducción, una transformación y, por lo tanto, un desplazamiento, una reelaboración, recreación e interpretación de lo relatado o de lo fijado por medio de la escritura” (Díaz, 2008: 34), en caso de que exista.

La danza elabora su universo⁶ con acciones; el momento en que se realiza crea también a los bailarines que, en tanto agentes, no sólo repiten una coreografía, sino que la construyen; de hecho, el bailarín y la danza son lo mismo, la misma cosa, pues no hay posibilidad de que existan lo uno sin lo otro. La danza se crea a sí misma, a quienes la construyen y a la sociedad en que ésta se realiza, todo lo cual permite sostener que, a diferencia de lo que suele señalarse, la danza, el flamenco –de hecho todo el arte– no es un reflejo de la sociedad que lo practica, sino parte constitutiva de la misma: el arte como agente y con sus agentes también construye a las sociedades. Lo anterior hace eco en otra de las propuestas de los estudios sobre *performance*, que es la procedente de Austin (1991), quien señala que a los actos performativos es inútil evaluarlos en términos de su función o de su validez, sino de su adecuación y relevancia; punto fundamental en el flamenco –en todo el arte– que, entonces, se deja de asumir como reflejo de la sociedad y de estar atrapado en la función que debería cumplir.

Como se observa en el singular arte flamenco,⁷ que es cante, música y danza, y que ha tenido una trayectoria peculiar que se inicia en las entrañables fogatas de la vida tanto cotidiana como ritual de culturas ancestrales, éste transita hacia el bullicio de los barrios de ciudades, desde donde brinca hacia los ámbitos académicos y de educación formal y, a partir de allí, a los grandes escenarios del mundo. Una trayectoria peculiar porque su consolidación, pervivencia y expansión ha sido posible gracias a que, no sin jaleos, ha sabido combinar dos mundos en apariencia irreconciliables: la más ferviente tradición y la renovación permanente.

sensorial”; por ende, no todo el sentido recae en las significaciones, sino también en las afecciones y, en ocasiones, como muchas veces sucede en el arte, la primacía está puesta en la sensorialidad.

⁶ En otro lugar (Guzmán, 2014) se ha tenido oportunidad de comentar que la danza es la creación de un universo constituido por tres espacio-tiempos singulares, condición que incluso posibilita la experiencia estética con la danza.

⁷ Declarado en 2010 Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

Hay, pues, dentro del flamenco, influencia gitana, sefardí, árabe musulmana, del folclore y del clásico español así como de lo que suele llamarse “occidental”; asimismo se pueden establecer hipótesis sobre la desvanecida presencia de danzas hindúes o balinesas en el floreo de las manos, cuyo antecedente son los códigos de habla manual de estas culturas. También podría decirse que de estas culturas provendría el impulso hacia una de las características más sobresalientes de la danza flamenca, que es el zapateado.

Estos saberes y sabores se anidaron en la fascinante amalgama cultural que fue la península ibérica en aquellos tiempos en que, sin duda, fue “el ombligo del mundo” y que se puede observar de un solo golpe, fascinante por ejemplo en La Giralda de Sevilla, esa iglesia que fue mezquita y en cuyo interior hay textiles de Oriente, maderas de América, instrumentos de Europa y cuanto caracterizaba al arte más refinado de cada cultura en aquella época.

Crecido en espacios populares, el flamenco solía aparecer en las calles, en las casas, en medios familiares; es cuando buscó su profesionalización, que empezó a mezclarse con otras formas de hacer música y danza. Así, durante su efervescencia en los cafés cantantes de la década de 1920, paulatinamente se mezcló con el baile y la música de los llamados “clásico español” (la jota o la zarzuela) y folclore español (las sevillanas), así como con música de diversas regiones y temporalidades y con el ballet y la danza contemporánea, a la vez que se formalizó su enseñanza. Tal mezcla dio como resultado, en términos generales, dos modos de hacer flamenco: por un lado el llamado “tradicional”, que se caracteriza –dicen– por desgarrarse en cada ocasión, y por el otro, el “académico”, al que se le demanda una formación cada vez más completa de dominio técnico dancístico y musical. El flamenco como se conoce hoy en día es una construcción del siglo XIX.

Lo que suele reconocerse como música flamenca constaba, en principio, del cante; posteriormente se agregó la guitarra y, gracias a la influencia de Paco de Lucía, el cajón; de hecho, los flamencólogos más apasionados establecen que el cante lleva la batuta por ser la base de todo lo demás, cosa que argumentan tanto en términos históricos como musicales. Fuertemente inclinadas hacia el ritmo y la percusión, las palmas se han convertido en parte integrante de la música y, por supuesto, el zapateado, que al ser danza se convierte a la vez en un instrumento más.

Del cante suele mencionarse que es una mezcla que se rastrea tanto por regiones como por oficios. Por un lado se encuentran, por ejemplo, las cantiñas propias de las zonas serranas y de los valles de España, que se asocian con actividades como el pastoreo, la ganadería y la agricultura, así como su comercialización; también aparecen los lamentos procedentes de las regiones mineras, así como las melodías de los puertos. Igualmente se dice que hay influencia de los cantos sefardíes y las formas musicales reconocidas como de la España antigua, al igual que de los melismas árabes y de los “gritos”, convertidos en “ayeos” propios de culturas africanas y asiáticas (Marruecos, Turquía, India), sin olvidar, por supuesto, al afamado cante “jondo”, que suele reconocerse como propiamente gitano. Con la exploración de la guitarra se han explotado todavía más las posibilidades armónicas y melódicas del flamenco, aun cuando cada cante debe estar, por tradición, acompañado de determinadas composiciones de la guitarra que no pueden cruzarse fácilmente unas con otras.

En la actualidad, entre las distintas exploraciones que se realizan dentro del flamenco o con base en éste, hay ocasiones en las que el cante o su melodía se sustituye por otros instrumentos, ya sea el violín, el chelo o el piano, o bien se incrementa la dotación instrumental que acompaña al cante y a la guitarra. Por ser un arte tan joven, se ha enriquecido muchísimo con aportaciones y combinaciones de todo tipo, hoy llamadas fusiones. Dentro de la música hay mezclas con jazz, rock, rap, bolero, y actualmente suele escucharse con variados instrumentos: flauta, guitarra eléctrica, violín, chelo, piano, laúd, sitar y otros. Con las posibilidades de las percusiones, de por sí enriquecidas con las palmas y el zapateado, se han introducido también, además del cajón, la batería o metales. Por su parte, la danza se ha mezclado, por ejemplo, con la contemporánea, para dar como resultado propuestas, dirían algunos, poco ortodoxas.

Aunque es fácil perderse en el vasto, casi diríase infinito mundo del flamenco –pues las variantes son rítmicas, melódicas, armónicas, de estilos regionales y hasta personales–, una buena manera para encontrar caminos es a partir del llamado compás, del que hay de doce, de cinco –ocasionalmente también contado en siete– y de cuatro, explotando a su vez, por supuesto, variantes en cada uno de ellos.

El compás de doce tiempos –que así debe ser entendido, pues no admite otra formulación como de tres compases de cuatro o cuatro de tres– se reconoce

por la combinación entre los acentos rítmicos, la melodía y la armonía de la guitarra y, por supuesto, del cante. Dentro de este compás aparecen por lo general, aunque no únicamente, los cantes procedentes de las serranías y los valles españoles relacionados con actividades agrícolas y ganaderas, así como los vinculados con los puertos y las actividades del mar. En cantes para este compás se han relacionado formas literarias propias de la tradición sefardí. Aquí es donde los famosos “tiritis” y los “ayeos” se desenvuelven a placer. De doce tiempos son las alegrías, la soleá, la bulería o la petenera.

En el compás de cinco suelen encontrarse los lamentos de las zonas mineras, así como “ayeos” pero que, gustan decir, son más desgarradores. Aquí es donde el cante “jondo”⁸ se desenvuelve con mayor comodidad, pues lo que se reconoce como el aporte gitano es la estructura emocional en que el cante es “más gritado” y “menos melódico”, pues se trata de un cante libre sobre una cama rítmica; también aquí aparecen los cantes bitonales que se saben muy árabes. De aquí son la seguriya,⁹ las serranas, la liviana o el martinete.

El compás de cuatro se ha enriquecido principalmente a partir de los llamados cantes o bailes “de ida y vuelta”, es decir, aquéllos desarrollados con una fuerte influencia de la música del continente americano. Alegóricos y “sabrosos”, aparecen aquí los tangos, la rumba, la colombiana, las habaneras, o un poco más dolosos, la milonga o la vidalita.

Así, sobre los ritmos, se asienta el flamenco. De hecho, el flamenco es ante todo ritmo, melodías, armonías, letras que le dan galanura, pero siempre supeditadas al compás, que no se limita a ser una cuenta, sino que es un modo de ser; los acentos del compás no se cuentan: se pulsan en la respiración, en el flujo de movimiento – en mayor o menor tensión y excitación–. El espacio mismo es construido por el ritmo: la longitud del paso, la circunvalación del brazo, el floreo de la mano, deberán ser de la medida del compás para llegar justo al tiempo del acento, del cierre, del silencio.

Son entonces los modos de vivir el ritmo los que se convierten en estilos, los cuales, si se degradan, se vuelven líneas –la mano aquí, el brazo allá–, aunque el estilo es un modo de vivir y el flamenco tiene su modo de nombrarlo: aire. El aire flamenco es una forma de

atrapar el ritmo en que cada pellizco de movimiento es una interpretación emocional. El aire flamenco es, entonces, una elección o, acaso mejor dicho, una decisión. El flamenco es ante todo ritmo: un modo de ritmar la vida.

Los breves comentarios precedentes sobre el flamenco permiten observar la complejidad de su conformación, que se recupera gracias a la experiencia de quienes lo aprenden y lo realizan, si bien no se trata de cualquier experiencia, sino, como se destaca en los estudios del *performance*, de una experiencia.¹⁰ En esa medida, en tanto que arte –y también razón por la cual puede ser pensado como tal– es una totalidad que presenta: “1) significado o sentido, valor o fin; 2) pasado, presente y futuro; y 3) cognición, afecto o sentimiento y volición [donde] la noción de significado o sentido surge en la memoria y es condición del pasado autorreflexivo; la noción de valor surge del sentimiento y es inherente al disfrute del presente; y la noción de propósito o fin surge de la volición, del poder, de la facultad de usar la voluntad, y alude al futuro” (Díaz, 1997: 14).

Así, pensar el flamenco como *performance* y, por ende, la experiencia de hacer flamenco, “el significado que le atribuimos, los valores que le asignamos, los efectos que nos provoca, las expresiones con las que la organizamos –siempre cambiantes y reconstituidas en el tiempo– constituyen un todo, un todo en movimiento” (*ibidem*: 13) que se crea y recrea cada vez; pues, a decir verdad, el flamenco no se baila: se vive, se vive al toque, se vive al cante, se vive al baile; entonces, el ritmo es el hilo conductor sobre el que se tejen melodías, armonías, letras, brazos y gestos, pero lo importante es vivir el ritmo.¹¹ Y entonces el ritmo se convierte en un riesgo; el ritmo es un riesgo, riesgo de vivir siempre al filo de perderse, siempre a punto cerrar, siempre haciendo una llamada, un cierre, o aventurar un guiño cuya gracia no sólo será coincidir con el ritmo, sino hacer el ritmo. Vivir el flamenco es pulsar cadencias, respirar compases, transpirar ritmos, vivir en el acento, el tiempo, el contratiempo, la anacrusa, la síncopa; el tiempo, doblar el tiempo, triplicar el tiempo, crear al tiempo.

Pensar al flamenco como *performance* permite, también, profundizar en otra característica sustantiva de la danza, particularmente del flamenco, que es

⁸ Se dice que el cante “jondo” es “el grito domado” propiamente gitano; asimismo, en ocasiones se señala que “aflamencar” una letra musical quiere decir que se canta con “jondura”.

⁹ Que también se encuentra escrita como “siguirilla o seguidilla”.

¹⁰ Diferencia establecida por Dewey (2008: 41-66) y recuperada por Turner.

¹¹ Y tal vez por eso el flamenco cautiva, puesto que “somos seres rítmicos”; el ritmo es un modo de estar en el mundo, un modo profundo de conocimiento.

su cualidad de ser forma; sin embargo, la forma no es simplemente líneas vacías, sino que en la danza, en el flamenco –como dice Díaz (2008: 35) acerca de los rituales–, “son ante todo una *forma* donde se vierten *contenidos*, esto es, principios, valores, realidades, fines y significados constituidos de otro modo y en otro lugar, pero que los rituales expresan, para las miradas atentas, con relativa transparencia”. El flamenco presenta en sus formas, de golpe, todos los avatares de su conformación, pues la danza es forma; más aún, la danza es y hace figura pues, a diferencia de lo que suele pensarse:

El término *figura* proviene de una relación analógica entre cuerpo y palabra [pero no se refiere a] un cuerpo sin especificación [pues tampoco se trata del] cuerpo humano en sentido general¹² sino con un cuerpo moldeado por la gimnasia o por la danza que, por decirlo así, quiere dejar de serlo para mostrarse como resultado de una disciplina artística. La “figura” sería originalmente, entonces, la que hace el gimnasta o el bailarín cuando [...] tensa su cuerpo y lo ofrece a la mirada [...] Así, el cuerpo *hace figura* en el momento en que trasciende su densidad somática y adquiere la propiedad de ser pura forma [y cuando se aprecia, se es] sensible, más que al contenido del mensaje, a la forma que lo manifiesta (Dorra, 2002: 18).¹³

En el acto de realización de la danza, del flamenco, “figura y visión o visión y figura no son sino la *performance* del cuerpo” (*ibidem*: 25), donde “la mirada figurativiza al cuerpo, lo pone de pie y en tensión” (*ibidem*: 24). En el hacer flamenco se construyen los cuerpos, la música, la danza, cargados de tradición que se renueva y de saberes que han de haberse asimilado al momento de bailar, pues no es posible estar “cuidando la forma y contando el compás” al momento de realizar un febril zapateado. Aprender flamenco implica, pues, hacerlo un saber del cuerpo.

Así, el flamenco es un arte del cuerpo, lo cual se destaca desde la perspectiva del *performance*, ya que éste remite fundamentalmente “a hábitos y técnicas corporales” (Díaz, 2008: 39), pues demanda cuerpos

instruidos bajo disciplinas corporales que posibilitan experiencias.¹⁴ Por eso no es casual que “–en contraste con la perspectiva textual– tome como uno de sus objetos privilegiados, como uno de sus ámbitos centrales de operación, el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos” (*ibidem*: 34).

Hay que aclarar que el cuerpo no es, como suele decirse, la herramienta primordial de la danza, ya que, para empezar, el cuerpo no es una herramienta.¹⁵ El cuerpo es la posibilidad de la existencia; “somos cuerpo” y esta certeza crea la oportunidad de adentrarse a la exploración de lo que es el cuerpo y sus potencialidades. “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”,¹⁶ por lo que se sabrá más de la danza, mientras más se conozca al cuerpo. Así, pensar a la danza, al flamenco, como *performance* permite destacar el papel y valor del cuerpo, la percepción, la sensación, lo pasional, los impulsos, las técnicas; permite poner de relieve los aspectos no discursivos y apelar a las pulsiones, los afectos y el contacto cuerpo a cuerpo, que siempre contiene y revela más de lo que las palabras pueden decir y nombrar.

La danza como *performance* implica que no hay cuerpos que estén separados de todos los saberes que construyen al individuo y a la sociedad –el flamenco y su devenir–, así como tampoco hay personas ni culturas que no sean, también, cuerpo; en esta medida, cuando aparecen cuerpos en movimiento, no es sólo la coreografía la que está ante la mirada, sino todo el entramado que constituye a los cuerpos –que incluye los modos de conceptualizarlos y vivirlos– de una sociedad, a la vez que todo aquello –las técnicas principalmente, mas no únicamente– que moldea a esos cuerpos que bailan esas danzas en particular –figura del cuerpo flamenco.

¹⁴ Díaz (2008: 39) añade que “la posibilidad de tener ciertas experiencias –místicas, sublimes, performativas– depende menos de la capacidad de interpretar símbolos y más de la adquisición de ciertas habilidades: lograr un estado de excepcionalidad corporal”, y esta última idea la retoma de la danza; para mayor exactitud, de una investigadora de la danza que establece que eso es lo que se construye con la danza: una excepcionalidad corporal (Ferreiro, 2005).

¹⁵ En la actualidad, los cada vez más numerosos estudios sobre el cuerpo han señalado que la visión construida sobre el cuerpo bajo la epistemología occidental ha impedido observarlo en su grandeza y complejidad. Entre los numerosos trabajos que se pueden mencionar, véanse Corbin, Courtine y Vigarello (2006); Féher, Naddaf y Tazi (1991); Guzmán, (2014).

¹⁶ Frase de Nietzsche recuperada en varias ocasiones en el actual auge de estudios sobre el cuerpo.

Entendido así el cuerpo, se evidencia que el flamenco es un arte de la presencia, lo cual también es destacado por el *performance*, que “puede crear y hacer presentes realidades y experiencias suficientemente vividas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar [...] Y a través de esas presencias se refuerzan o alteran las disposiciones, los hábitos corporales, las relaciones sociales, los estados mentales” (*ibidem*: 40). Lo dicho: el arte también construye a la sociedad.

El cuerpo –con su volumen, su materialidad, su espacio– es presencia que “no se refiere (al menos no principalmente) a una relación temporal con el mundo de los objetos, sino a una relación espacial con el mismo. Algo que está ‘presente’ se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos” (Gumbrecht, 2005: 11). Los efectos de presencia apelan en exclusiva a los sentidos y la “producción¹⁷ de presencia apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (*ibidem*: 11). Hablar de producción de presencia enfatiza “que el efecto de tangibilidad [...] está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menor intensidad. Que cualquier forma de comunicación implicará tal producción de presencia, que cualquier forma de comunicación, a través de sus elementos materiales, ‘tocará’ los cuerpos de las personas que se estén comunicando de formas específicas y variadas” (*ibidem*: 31).¹⁸

Cuerpos que se tocan con la mirada, cuerpos que hacen danza, acto de presencia que se hace flamenco y dentro del cual –llama la atención– los momentos de gran intensidad son reconocidos por la presencia de un personaje particular: “el duende”, siempre anhelado, que de súbito se hace presente para desaparecer, como todo contundente acto de presencia que “no

¹⁷ “Producción” es usada “de acuerdo con el significado de su raíz etimológica (*i. e.* el latín *producere*) que refiere al acto de ‘traer hacia delante’ un objeto en el espacio” (Gumbrecht, 2005: 11), o bien “sacar a primer plano (*ibidem*: 31).

¹⁸ Vale la pena continuar la cita del autor: “Que cualquier forma de comunicación implicará tal producción de presencia, que cualquier forma de comunicación, a través de sus elementos materiales, ‘tocará’ los cuerpos de las personas que se estén comunicando de formas específicas y variadas, puede ser una expresión relativamente trivial. Sin embargo, es cierto que este hecho ha sido puesto entre paréntesis (si es que no progresivamente olvidado) por la teoría occidental que se viene construyendo desde que el *cogito* cartesiano hizo a la ontología de la existencia humana depender exclusivamente de los movimientos de la mente humana” (Gumbrecht, 2005: 31).

puede entrar a formar parte de una situación permanente, no puede nunca ser algo a lo cual, para decirlo así, podamos detener [...] la presencia es nacimiento, ‘el advenimiento que se borra a sí mismo y se retira’” (*ibidem*: 69).

El flamenco es un saber sólo posible a través del largo conocimiento de las “reglas del juego”, el cual no sólo debe ser comprendido, sino asimilado en la sangre, en el cuerpo, en la piel. “No es posible bailar contando”; no es posible contar y dejarse llevar por la música, dejarse llevar por el baile; para eso, la cuenta, la melodía, debe “estar en la sangre”. Hay que conocer, hay que sentir, hay que saber, y es en ese momento cuando es posible fluir con el flamenco, cuando “el duende” puede llegar, pues “el duende” es una singular presencia que sólo aparece cuando se ha “cerrado” bien, cuando se ha “rematado” con elegancia al cante, cuando se ha “cortado” con destreza,¹⁹ cuando se han fusionado cante, toque y baile: saberes hechos emoción en un acto de presencia; totalidades que se encuentran y hacen posible comprender, entonces, a “la experiencia estética como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y ‘efectos de significado’” (*ibidem*: 18).²⁰

“El duende” es conocimiento preñado de la larga trayectoria del flamenco; por eso menciono algunas de sus fuentes, por eso digo brevemente en qué consiste. “El duende” llega cargado de los versos desgarrados de allende el mar, de las melodías que recuerdan su cuna: las minas, las campiñas, los mares. Inquieto, “el duende” espera a que el compás, el cante, la guitarra y el baile lleguen al punto en que la tradición, el saber, la fuerza y la combinación de todos en una sola energía se fusionen para crear la atmósfera en que aparezca momentáneamente, tal vez en una letra, tal vez en un zapateado, tal vez en el contundente cierre: “el duende”

¹⁹ Éstos son juegos que implican el conocimiento de las reglas del flamenco y, para ejecutarlos, es necesario haberlos asimilado en el cuerpo a profundidad, pues, una vez más, es imposible bailar y contar, pero si se está fuera de compás, no se podrán realizar, y menos aún hacerlos en sintonía con la música y el cante: “cerrar” es cuando, en el momento preciso, toque, cante y baile cierran, terminan una melodía o un compás, lo cual puede suceder en medio de una pieza o al final de la misma. “Rematar” es adornar o contestar el final de un cante con algún gesto –de manos, cuerpo, pies– de manera notoria. “Cortar” es cuando se termina el compás antes de lo que dura.

²⁰ Donde, nuevamente para hacer alusión a que en el arte no todo tiene que ver con significados y representación: “El ‘placer de la presencia’ es la fórmula mística *par excellence*, y tal presencia que escapa a la dimensión del significado tiene que estar en tensión con el principio de representación: ‘La presencia no adviene sin borrar la presencia que a la representación le gustaría designar (su fundamento, su origen, su tema)’” (Gumbrecht, 2005: 68).

llega con todas sus presencias, golpea, desgarrar. Bailar con “duende” quiere decir estar al mismo tiempo en la profundidad y en la superficie, estar solo y ser múltiple a la vez, solo dentro de la multiplicidad y múltiple sin necesitar nada más.

Ésta es la peculiaridad de la madre del cante: la soleá, que al ser bailada quiere decir no un solo o estar en soledad, sino verse danzando con las distintas soledades que pueblan a todo el flamenco y a cada bailaor, a cada músico, a cada cantaor. Así lo dice el flamenco mismo, que paradójicamente tiene un plural para la soledad: soleares, que se convierte entonces en no muchos en conjunto, sino todas las soledades a la vez; de ahí su pujanza, de ahí su fuerza, de ahí su dolor, tal vez. Así, se entiende que el ritmo es un riesgo, o quizá el riesgo tome la forma del ritmo: el riesgo de estar con todas las soledades a la vez.²¹

El flamenco es, pues, por antonomasia, un arte de la presencia, “puesta en abismo”²² de la presencia, pues solamente cuando están en vivo los músicos y los bailaores es cuando, en momentos excepcionales, aparece “el duende”, que trae consigo todos los saberes y las presencias del mundo del flamenco. “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso” (García Lorca, 2013: 5-6).

Así, el flamenco es un arte del cuerpo, acto de presencia que, para poder ser, debe contener los saberes del flamenco y todas las presencias que lo han hecho ser lo que es, pues no hay “duende” sin conocimiento, pero siempre se necesita algo más. La presencia del “duende” es la manera flamenca de hablar de la experiencia estética. Ya lo dice García Lorca (*ibidem*: 4): “Al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre, los grandes artistas [...] saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende”.

La experiencia estética en el flamenco es una presencia que se apodera, con su larga trayectoria, con sus mundos vividos, de los presentes. Presencia que

se adueña de los presentes. “Duende” que juega con todos: “Naturalmente, cuando [llega ‘el duende’], todos sienten sus efectos: el iniciado, viendo cómo el estilo vence a una materia pobre, y el ignorante, en el no sé qué de una auténtica emoción” (*ibidem*: 6). Se enfatiza así que la aparición del duende demanda la presencia del que vive el flamenco, pues no es algo que dependa de los posibles significados, representaciones o simbolismos que llegue a tener, sino de la contundente vivencia, carnal, en presencia, del acto flamenco.

El flamenco como acto de presencia muestra que

[...] la experiencia es capaz de estructurar la vida sin fijarla. Se produce una tensión, para cualquier experiencia, entre el carácter determinado de lo que se sostiene como pasado –en tanto fuente de la realidad del presente– y la indeterminación del futuro, que mantiene abiertas las posibilidades en relación a las cuales el significado de la experiencia cambiará y estará sujeto a la reinterpretación. Ni estable ni inmediata, a la experiencia tampoco le precede un esquema conceptual que la ordene u organice (Díaz, 1997: 13).

De tal suerte que en el flamenco, máxime cuando aparece “el duende”, se evidencia que lo que se establece como fin para el futuro condiciona la determinación del significado de lo pasado.²³

Pensar a la danza, al flamenco, como *performance* hace posible observar que saberes y sabores se hacen presentes provocando una relación “con el mundo de un modo más complejo que la sola interpretación, que es más complejo que meramente atribuirle significado al mundo” (Gumbrecht, 2005: 64), puesto que hacer presente al flamenco, presenciarlo, es también, como se señala en los estudios de *performance*, poner “en circulación la vivencia” (Díaz, 1997); es decir, flujos, procesos y transiciones (*ibidem*: 12), mudanzas de presencias que movilizan razones, deseos, fantasías, emociones, intereses y voluntades, creando un momento en el que todo es posible;²⁴ verbigracia, crear una relación con las cosas del mundo que oscile “entre los efectos de presencia y los efectos de significado”

²¹ Como lo hace ver Didi-Huberman (2006) en el extraordinario libro *Le danseur des solitudes*, que escribió tras ver a Israel Galván, uno de los mejores bailaores actuales de flamenco.

²² Imbricar una narración en otra. Repetir una figura dentro de otra y otra creando un infinito. Creación de personajes que se crean a sí mismos en otros personajes que hacen lo mismo, como “el duende”, personaje que es, a la vez, todos los personajes de la historia del flamenco.

²³ Es decir, lo que Schechner (2008: 31-50) establece como “restauración de la conducta” o “conducta dos veces actuada” y que suele destacarse en los estudios del *performance*, como en Díaz (1997: 13).

²⁴ Con lo cual se destaca la potencia subjuntiva propia de los momentos liminales, de experiencia estética, que han sido ampliamente trabajados por los estudios de la experiencia y del *performance*, como lo señala Díaz (1997: 11).

(Gumbrecht, 2005: 13); es decir, abrir la posibilidad a la experiencia estética, a que aparezca “el duende” con todas sus presencias.

Así, pensar la danza como *performance* hace posible destacar que el mundo es más que significados, pues el cuerpo y sus potencialidades –percepciones, sensaciones, pulsiones, afectos– son una forma contundente de decir y estar; sustantiva presencia que, al hacerse forma y figura, se torna conducta restaurada hecha danza, flamenco, puesta en abismo de las presencias gracias “al duende” que hace eco de la experiencia estética, momento en el cual la emotividad, los impulsos, las afecciones ponen en juego saberes, reglas, técnicas y geografías, pero en un fluir de constantes transiciones que adecúan la tradición y el cambio, crean continuidad; pues el flamenco es como el ajedrez: las reglas están puestas, pero el número de jugadas es potencialmente infinito; “su ejecución ilustra el orden convencional al que se ajustan –celebran la forma– pero también su ejecución establece un orden, que puede ser *otro* orden, del cual es un ejemplo –abren la posibilidad de la contingencia–” (Díaz, 2008: 42). La fuerza del flamenco proviene de la tradición, pero también, gracias a que sabe cambiar, se mantiene con vida. De la fogata al escenario, la vida del flamenco parece guiada por la “jondura” de una certeza que nadie dice pero todos saben, el *performance* de la danza: renovarse o morir.

*Ni contigo ni sin ti
tienen mis penas remedio;
contigo porque me matas
y sin ti porque me muero.
Cante flamenco*

Bibliografía

Aranda Torres, Cayetano, “El duende: una aportación de Lorca a la estética contemporánea”, *Actas del XXX Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, en línea [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_13.pdf], consultado el 26 de noviembre de 2013.

Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1991.

Cimorra, Clemente, *El cante jondo*, Schapire, Buenos Aires, 1943.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, *Histoire du corps*, París, Seuil, 2006.

Dewey, John, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008.

Díaz Cruz, Rodrigo, *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner*, México, UAM/Gedisa, 2014.

_____, “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance*”, en *Nueva Antropología*, vol. XXI, núm. 69, julio-diciembre de 2008, pp. 33-59.

_____, “La vivencia en circulación”, en *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 5-15.

Didi-Huberman, Georges, *Le danseur des solitudes*, París, Minituit, 2006.

Dorra, Raúl, *La retórica como arte de la mirada*, Puebla, BUAP/Plaza y Valdés, 2002.

Féher, Michel, Ramona Naddaf y Nadia Tazi, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 3 vols., Madrid, Taurus, 1991.

Ferreiro, Alejandra, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, México, Cenidi/INBA, 2005.

García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende*, Biblioteca Virtual Universal, 2013, en línea [http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf], consultado el 26 de noviembre de 2013.

González, Antonio, *Guía antológica del flamenco de Huelva*, archivo sonoro.

Grande, Félix, *Memoria del flamenco*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1995.

Gumbrecht, Hans Ulrich, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, México, UIA, 2005.

Guzmán, Adriana, “Danza: creación de tiempos”, en *Alteridades*, año 24, núm. 48, *Antropología y performance*, México, UAM, 2014, pp. 35-45.

Lévi-Strauss, Claude, “La eficacia simbólica”, en C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.

_____, “La ciencia de lo concreto”, en C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1975.

Preston-Dunlop, Valerie y Ana Sánchez-Colberg, *Dance and the Performative. A Choreological Perspective*, Londres, Verve, 2002.

Schechner, Richard, “Restauración de la conducta”, en Tylor y Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, FCE, 2008.

_____, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2006.

Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Signatura, Sevilla, 1991.

Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, Nueva York, PAJ, 1987.

_____, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI, 1980.

_____ y Edward B. Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1986.

Tylor, Diana, *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.

Valderrama, Juanito, *Historia del cante flamenco*, archivo sonoro.