



La expresividad del cuerpo y la comunicación gestual en el baile flamenco: apuntes para iniciar un debate

Víctor Amar
Universidad de Cádiz

Tania Ferreira
Universidad Kennedy (Buenos Aires)

Enviado: 17-11-2020
Aceptado: 23-12-2020

Resumen

El arte flamenco se escribe con mayúscula. De una tradición anclada al pasado podríamos encontrar su explicación actual a través de pasajes de la mitología antigua, al igual que de la herencia de árabes y sefardíes. El presente artículo pretende poner en valor el potencial expresivo del cuerpo y la comunicación gestual en el baile flamenco. Con ello, pies y manos, cara y cabello dibujan el compás en el escenario y permiten diseñar siluetas con el cuerpo como si de un pincel se tratase. Mientras que la expresividad eclosiona con tonos cromáticos que facilita el deleite y la belleza. Un baile que se nutre de objetos para significarlo y el bailar o bailaora se vale del zapateo para hacerse, también, en música que lleva el compás, comunicando según su intensidad o velocidad de ejecución. El cuerpo en el baile flamenco y la comunicación gestual es un pretexto para iniciar un debate que no concluye sino que se nutre de la herencia y camina, evolucionando, hacia un presente con futuro.

Palabras clave: flamenco, baile flamenco, mitología, música, comunicación.

Abstract

Flamenco art is written with a capital letter. From a tradition anchored in the past we could find its current explanation through passages from ancient mythology, as well as from the heritage of Arabs and Sephardim. Everything gives us to understand the expressive value of the body and the gestual communication in the flamenco dance. Body and face, hair and hands draw the compass on stage. They allow to draw silhouettes that take the compass taking

as a brush the body and its expressiveness hatches with chromatic tones that facilitate the delight and the beauty. A dance that is nourished by objects to signify it and the dancer uses the zapateo to become, also, a musician who carries the compás and communicates according to its intensity or speed of execution. The body in flamenco dance and gestural communication is a pretext to start a debate that does not end, but is nourished by heritage and walks, evolving, towards a present with a future.

«Para disfrutar el flamenco
solo hay que dejarse llevar»

(Sara Baras, bailaora)

1. Introducción

El arte y baile flamenco se ha analizado desde la mayoría de las perspectivas posibles. Ha experimentado un abordaje poliédrico que ha beneficiado su conocimiento y puesta en valor. El aporte de antropólogos o sociólogos, así como de musicólogos o historiadores, sin soslayar la visión de pedagogos o lingüistas, entre otros, han sumado con y a su conocimiento y desarrollo (Aix, 2014; Calado, 2007; Cenizo & Gallardo, 2015; Vargas, 2009; Washabaug, 2005). De igual manera, son disciplinas que han aportado su reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional. Es más, ha salido reforzado, una vez abandona el localismo, y ha sido considerado patrimonio inmaterial de la humanidad. Su reconocimiento viene avalado una vez supera la unicidad de una mirada unilateral. Desde hace tiempo, se refuerza con el análisis y la comprensión, superando un flamenco franqueado en lo espacial y en lo relativo, en exclusividad, con su identidad. Lo que Steingress (2002: 45) llamó la construcción de la artificialidad andaluza, dentro del «patrimonio cultural como objeto de la política identitaria».

El flamenco se hace adulto y no, precisamente, por estar adulterado (en clara alusión al origen etimológico del término) sino en relación con su grado de madurez y criterio. Sale de sus casillas e innova. Se hace renovador y mejora.



Además de pensar en la cohabitación del ayer con el presente, proyectándose en el futuro (Navarro 2006). Pues tiene claro que debe dar respuesta a las demandas de sus narratorios y artífices. Hoy en día se encuentra enmarcado en una red de receptores que se ha hecho global y que se ha visto beneficiada por las tecnologías de la información y la comunicación (World Wide Web Foundation, 2019).

Un flamenco que se escucha, ve o baila en la red, ya sea en una sala de fiesta, en una corrala o en un teatro al aire libre. Un flamenco, anclado en el siglo XXI que sin renunciar necesariamente al pasado, ha roto la presencialidad y se ha hecho un foco de conectividad y un referente de la ubicuidad (Amar, 2019), también en la vertiente de y para la educación y el aprendizaje (Pablo, 2013). Los dispositivos inalámbricos electrónicos se alían con él y la ferocidad del consumidor alienta para que el flamenco se disfrute aquí y ahora, en soledad o en conjunto... Incluso con la posibilidad de compartirlo, de valorarlo, de establecer redes sociales o foros de debate... En definitiva, el flamenco se hace adulto con la contemporaneidad. Ha marcado su singladura. Ha establecido su itinerario que cabalga entre una red de redes con un destino alentador; al menos, fiel a sus nuevos tiempos.

Lejos de caer en la presunción y el debate si lo viejo ha de permanecer frente al nuevo flamenco (Berlanga, 1997; Hutchinson, 2018). Superado, al menos en parte, la discusión de la necesidad de fusionar sin olvidar el aporte del pretérito, el foco se pone sobre el requisito de intentar exponer pautas para comprender la necesidad de continuar abordándolo, igualmente, desde otras perspectivas de análisis y conocimiento. En este caso, con el título "La expresividad del cuerpo y la comunicación gestual en el baile flamenco: apuntes para iniciar un debate", lo que se pretende es establecer un marco conceptual para iniciar o proseguir con su discusión, que se encuentra en continua construcción. Renovándose y exigiéndonos sensibilidad ante una realidad que va más allá de lo, meramente, musical o artístico.

El flamenco lo abordaremos como un objeto y producto cultural que atesora valor; es un arte y una manifestación comunicativa. Lejos de establecer una sola interpretación que lo haga predecible y prematuro. Este abordaje se inspira en lo gestual por ser una forma de expresión y en la comunicación por todo lo que conlleva de participación, empecinada por dar a comprender, compartir o infundir (Knapp, 1982; Amar, 2014) Y ambos aspectos, la expresividad del cuerpo y la comunicación gestual, pretende confluir en un espacio para descubrir, continuar comprendiendo y proseguir estimando su valor y relevancia. Pues el flamenco tiene alma y se arma de iniciativas para continuar su andanada por entre las emociones y los sentimientos, los valores y las anomalías propias de un arte vivo y que vive, que hace vivir y que invita a convivir. Y todo porque, quizás, sea bello y «no hace falta ir en busca del concepto de belleza, porque más bien parece salir él mismo a nuestro encuentro» (Quintana, 1993: 32).

Y en el centro de este entramado que iremos a construir se erige un flamenco que se renueva, que mira a la globalización (Beck, 2000), que estima su futuro pues tiene los pies sobre su pasado y presente. En alusión a la locución latina *alea iacta est*, adentrémonos en este discurrir.

2. De lo más profundo del gesto

Sísifo, perteneciente a la tradición homérica, osó por desafiar a Zeus. Mentiroso y embaucador, por su engaño fue condenado por ello. Y la pena se expresó prolongada en el tiempo en un doble sentido: el dolor físico de cargar una gran piedra cuesta arriba y la humillación de ser descubierto y expuesto públicamente. Algo que se traducía en una insensatez que se perpetuaba en el tiempo y sin tregua. Pese a su musculatura la piedra no era lo pesado en su castigo, sino la continua pregunta que le perseguía: ¿hasta cuándo?

El arte flamenco es, en relación con este mito, lo contrario y lo similar al mismo tiempo. El flamenco es expresión que no necesita una precisa



explicación. A nuestro entender es el arte de la implicación que precisa contemplación. Dejarse conmover por el mito de Sísifo es lo mismo que mirar o admirar un cuerpo, sea en masculino o en femenino, que se contornea empujando una piedra en un camino infinito sin que la piedra o el camino existan. Es parte de la representación, está en el sentido de la obra de arte.

El mito griego de Sísifo tuvo una interpretación existencialista. El propio Albert Camus le puso letra a esta explicación de lo inexplicable. El arte flamenco (hablemos del baile) le pone gesto, cuerpo y alma. Es cuando cobra sentido, explicando el sentimiento, la expresión corporal. El gesto adquiere vida en un cuerpo y se desprende de la pesada piedra. El alma se dice materia y de lo material surge la obra de arte. Y lo que Camus (1995: 24) señala como los muros absurdos, nosotros lo interpretamos como los resortes necesarios:

Como las grandes obras, los sentimientos profundos declaran siempre más de lo que dicen conscientemente. La constancia de un movimiento o de una repulsión en un alma se vuelve a encontrar en los hábitos de hacer o de pensar y tiene consecuencias que el alma misma ignora. Los grandes sentimientos pasean consigo su universo, espléndido o miserable. Iluminan con su pasión un mundo exclusivo en el que vuelven a encontrar su clima. Hay un universo de envidia, de la ambición, del egoísmo o de la generosidad.

El cuerpo en toda su dimensión adquiere impulsión, amparado entre zapateos y palmas. Para Carrillo (2015: 136), «es en el flamenco donde la técnica del palmeo ha experimentado un desarrollo más espectacular, hasta el punto de convertirse, junto al baile y los taconeos, la voz y la guitarra, en un elemento imprescindible de este género musical».

Un arte que vitaliza la percepción ciega del que no quiere ver. Humilde la mirada no sabe qué priorizar y se aturde en un abanico de manos, pelos y caras que empujan a unas piernas retroceder a la vez que avanzar; del mismo modo que, hace que una cadera siente apoyo en un bastón o el sudor que se derrama moje la cara del bailar y llegue a gotear el suelo del escenario. Y a eso es lo que llamamos arte flamenco. Tal vez, seguido de la puntualización realizada por

Cruces (2020: 168) al respecto, que lo designa, como «una expresión sociocultural completa».

Pero el gesto es expresión. Un principio de comunicación inspirada en la cara y en el cuerpo, su expresión y modo de proceder. En este sentido, principalmente, las manos pueden llegar a evidenciar el estado anímico; que nos transportan al universo de las emociones, que te hacen apretar el puño y la boca, de abrir las pupilas o sudar por la espalda ante un baile que lo sensual se torna amoroso y lo lírico puede llegar a hacerse trivial. Las emociones profundas se hacen baladíes mientras que las más efímeras y fugaces permanecen en las entrañas. No es patrimonio sino patrimonial. No es tuyo o mío sino nuestro. No se puede expresar solo, o en soledad, sino que necesita de los otros. Tal como señala Cruces (2014: 823), el flamenco se trata de «un espacio de expresión de conflictos».

Sísifo, como mito griego, trasciende para hacerse hombre y su musa puede que sea, por ejemplo, Mérope. Aquella ninfa o helíade de un arte inspirado en lo que trasciende a la naturaleza humana, desde el amor como valor universal a los celos como réplica incomprensible; desde la caricia a un rostro como hecho previo antes de ser besado a la tortura de una mirada que se sabe que no va a ser correspondida. Y todo se articula sobre el deseo y lo corporal. Probablemente, pasemos del sosiego de una voz jonda que desgarrar a las tornas de abanicos o mantones que se contornan sobre cuerpos hechos de mujeres.

3. La representación invisible del flamenco

El flamenco es mucho más que brazos que abren el paso a unos pies que se desplazan, o viceversa. Desde el momento en que alguien baila flamenco, el círculo se torna como espacio de protección. La diferencia entre la escena y el más allá se hace evidente. Lo femenino de la circunferencia se simboliza hacia la protección maternal. Saliéndose de este espacio prefijado en el entendimiento de quien baila, cabría decirse que no existe otro lugar. Es su mundo corpóreo,



sensual y evidente y no, precisamente, hay correspondencia con el inframundo de Sísifo. Pues se trata de una configuración espacial que no trasciende a los trazos de un escenario convencional. El flamenco se dibuja sobre la geografía espacial del que baila, hacedor de su poderío, frente al que mira llevado de la admiración. Es lo que Arranz (1998: 21) describe, con su tono ancestral, del siguiente modo:

Obedece al esquema ritual mágico representado por el círculo, el maestro de ceremonias y los participantes. Así parece que algunos bailes flamencos han llegado hasta nuestros días, al menos en lo que concierne a su elemento colectivo y ceremonial. Aparecen, sin duda, en el Flamenco todos los elementos del primitivo ritual: grupo reducido, construcción instintiva del círculo y afirmación simbólica del ser en posición central.

Igualmente esta feminidad a la que estamos haciendo alusión, a modo de deidad tartésica, la representamos en Astarté, madre de la tierra y la fertilidad, progenitora de los seres vivos y diosa de la fecundidad. Una versión que hicieron suyas los griegos, con el nombre de Afrodita, o los romanos como Venus, siendo sinónimo de tres aspectos indisoluble: la belleza (como noción abstracta), la sensualidad (sinónimo de atracción) y el amor (en la versión erotizada). Lo que Ríos (2002: 63) refleja así:

El crítico André Levinson tenía trazada una línea divisoria imaginaria entre el baile flamenco y las demás danzas, consistente en que en el flamenco los brazos y las piernas dibujan curvas concéntricas hacia adentro, mientras que en otras danzas, estas mismas curvas son excéntricas y hacia fuera. Estas curvas tan diametralmente opuestas eran las que marcaban la diferencia.

Lo invisible es aquello que dicese ser casi imperceptible; que, tal vez, no puede distinguirse tan solo con la vista. Hace falta luz y atención. Por ello, apenas se puede llegar a percibir con la mirada. Hagamos del baile flamenco una necesidad. No verlo, en exclusiva, con un solo sentido, combinémoslo con los otros que tenemos, para alzarlo como un modo de disfrute. Es la única manera que encontramos para compartirlo y darlo a comprender. El disfrute

sensitivo es la manera de hacerlo nuestro y extensible. Genera placer, es gratificante y, además, otorga beneficio para el espíritu del que lo contempla.

Y de los cinco sentidos como instrumento para analizar, llegamos a los sentimientos como aquello más allá que una simple predisposición emocional. Se trata de un estado anímico provocado por las sensaciones invisibles y visibles de este arte de arraigo y expresividad. Un baile cargado de magia, un baile que hechiza (Lafuente, 2006).

Con todo, la parte invisible no son, solo, los sonidos o los pasos que no se escuchan o ven en este baile. Lo invisible es la actitud iniciática ante el arte flamenco. Es el disfrute hecho con manos y pies, con pelos sueltos o húmedos, con miradas perdidas o cegadas; con el celo propio del que siente y disfruta con el baile flamenco.

4. La impresión visible del flamenco

La comunicación gestual es imprescindible en el baile flamenco. No se entiende sin cuerpos que se llegan a retorcer ante la música, el cante o frente a otro cuerpo para, luego, adquirir una postura desafiante o, posiblemente, ante una aparente pausa. Una intencionalidad comunicativa que ancla su pasado en la antropología. El ser humano desde el umbral de su evolución tuvo y mantuvo el baile como modelo de inspiración y de convención comunicativa (Tomasello, 2008), representando y transmitiendo estados anímicos o afectivos.

En una lectura apriorística del cuerpo comunicativo en el baile flamenco, la cabeza en pocos momentos permanece completamente erguida. En ocasiones, su verticalidad quiere simbolizar soberbia, arrogancia o desafío. La tensión y el compromiso con lo oprobio le lleva a que la tendencia sea de un cuello que se desplaza hacia delante o hacia detrás, para un lado o para el otro. Mientras que el cabello puede permanecer libre conformando parte móvil del baile o recogido en un moño que es propio del saber atesorado de las mujeres, a modo de corona



que permite un acabamiento que embellece el semblante, despejado y en abierta comunicación. Una corona simbólica de arraigo antiguo que se remonta a las deidades del mediterráneo como Astarté, Ishtar, Hera, Cibeles o Tanit, entre otras. O bien, atendemos al parecido con la corona cónica de la diosa Beth-Shan (Blázquez, 1999: 144); vinculada al amor, la armonía y la maternidad.

La cara del bailaor o la bailaora es un cúmulo de información. Diferenciada en tres partes. La primera se centra en los ojos, tanto en su parte interior como exterior. El ojo en su demarcación interna denota una pupila que se dilata según el estado anímico, mientras que la expresión no solo está en la conjetura formal sino, también, en el lagrimar que puede llegar a humedecerse. Y todo con un resultado: la mirada (Davis, 2010: 77 y ss.). La segunda parte sería la nariz que abre sus orificios según la tensión acumulada en el baile. Y la tercera parte estaría centrada en la boca, que igual que tiene una lectura a raíz de la interpretación de la comisura denotando tristeza o alegría, atendamos a su zona interna, donde la lengua y dientes, connotan información de cómo va evolucionando el baile. Por ello, cabría describir el sentir reflejado en el rostro como un claro hecho comunicativo (Gaussín, 1981) y elocuente (Urpí, 2004).

Las manos son parte imprescindible del sentir expresivo. Las manos son un ejemplo simplificador para crear «un significado reconocido universalmente, los humanos intentamos aclarar, enfatizar o ilustrar nuestro discurso» (Pont, 2008: 73). Pero las manos, pueden llegar a ser la carta de presentación y de identificador de cualquier bailaor flamenco. Su manera de colocarlas, de mantenerlas en el espacio o de ocultarlas en su baile lo hace exclusivo y lo caracteriza, llegando a facilitarnos su identificación anímica. Pues las formas de moverlas son únicas.

Ahora bien, los pies son otro apartado exclusivo de la comunicación. Al igual que el uso de las manos, el moverse por el escenario o caminar es algo único. Podemos advertir desde un estado anímico a una situación que se va a

promover. Los pies nunca están quietos. Incluso sentados sobre una silla, los pies comunican, hablan con su propio lenguaje; llevando el ritmo. Pero los pies no acaban en la rodilla o en las piernas, pues nos interesa apreciar un pie que es extenso y se atornilla en la zona inguinal, verdadero tesoro comunicativo en base a la separación que ofrecen las piernas. Según se abren las piernas desplazando el centro de gravedad, se interpreta una sensación, una actitud y, en ocasiones, una calidad en las relaciones con los bailaores y, en definitiva, con el baile flamenco. En relación con la anatomía, el ángulo inguinal es algo más que una aparente división precoz entre la pierna y la pelvis; es movimiento. Sin embargo, no se puede prescindir de las enseñanzas de Patterson (2011: 129) en cuanto a la mímica gestual que, también, se inicia y continúa con los pies:

El efecto del mimetismo en la atracción no se limita solo a la copia de expresiones faciales positivas de los interlocutores. El mimetismo conductual también se encuentra en la forma de sentarse, en los ajustes posturales y en los movimientos sutiles de las manos y los pies.

Igualmente, no es pertinente eludir en el arte flamenco las relaciones con la vestimenta y los artefactos. Es decir, la forma de estar vestido, tanto el hombre como la mujer, posee un valor singular. Se podría interpretar como un acicate que lo realza; inspirado en la ancestral creencia que se proyecta sobre las tradiciones y memorias de un pueblo que según el dicho popular, canta y baila para espantar sus males... Y es aquí donde aflora desde el colorido a la sobriedad del riguroso negro, o se hacen galas de las batas de andar por casa, o bien se utilizan desde los trajes de cola a los pantalones ceñidos, sin soslayarse los que hacen alusión a la ropa propia en una fragua o los utilizados por las vendedoras ambulantes. Probablemente, la explicación del uso del color imperante en el arte flamenco la otorga Cristina Hoyos (2004):

Negro para mostrar el dramatismo, la hondura, la solemnidad que el flamenco tiene, en rojo porque en flamenco impera la pasión en todos sus extremos, pasión por amor y por desamor, por alegría y por tristeza, por vida y por muerte... pero siempre pasión y en gris



para que con un color neutral lo importante fuera el baile, un baile con el que siempre hemos intentado dignificar este arte que se ha convertido en nuestra vida.

Y todo ello, conforma parte del ritual que impulsa el significado simbólico de este baile que puede darse en la espontaneidad, alrededor de una lumbre o en un lugar preestablecido para ello. Asimismo, no se puede soslayar el calzado, desde la babucha de paño al zapato cerrado para taconear, pasando por el más enfático descalzado. Curiosamente, el calzado es un elemento que determina una acción; de la misma forma, que el no utilizarlo connota un apartado de solemnidad del baile. El bailar descalzo, en el flamenco, es algo que le otorga un rango elevado y de propia ceremonia. Asimismo, el zapateo se vuelve en un instrumento musical, convirtiendo al bailarín en músico a la vez. Con el dominio del pie el zapateo se lleva a cabo con la planta, la punta y el tacón, agudizado con la intensidad y la velocidad de la ejecución. Estamos ante una contribución, de gran valor, al hecho comunicativo.

Pero la magia del baile flamenco no se puede entender sin los artefactos que se usan en su expresión. El garrote o bastón, el mantón o toquilla, el gorro o la bufanda, el abanico o la peineta, los palillos o castañuelas... Son objetos que se incluyen en este baile que hechiza, que componen imágenes en el aire, que retumban en el alma. A la postre, su buena utilización terminarían coronando a una reina o dignificando el paso de un patriarca.

En otro ámbito de cosas, repleto de complicidades, cabría hacer alusión a las pausas y los silencios (Vaudagna, 2019); como artesonado de la paralingüística y forma para declamar o reclamar su protagonismo. Una manera de proceder ante señales, más o menos evidentes, que ayudan a contextualizar, incentivar o insinuar una acción o sentimiento en el baile flamenco. Y, por último, hagamos referencia al modo de respirar como claro reflejo del latir emotivo del artífice de este arte, que puede terminar en el jadeo propio de un esfuerzo extremo.

5. Trazos de un baile

Aparece en escena. En cualquier escenario posible. El bailaor o bailaora se arranca caminando. Sus pies parecen deslizarse hasta tomar la posición deseada. Levanta la cara, se pone serio, aprovecha un segundo para soltarse el pelo y su mirada deja de ser como de este mundo. Hasta el momento, en esta sutil representación inexistente, todo es comunicación gestual, todo está a punto de eclosionar. La tensión se respira y existe un componente que se va haciendo presente: el compás.

El compás, como aquella base musical reconocible según sus palos y propia del flamenco, se apodera del cuerpo del que baila. Las palmas empiezan a sonar, leves pues la voz humana está a punto de hacerse presente, mientras que el toque de la guitarra se insinúa y armoniza la escena. Ante la mirada de otros, el baile, junto con el cante y el toque, se apoderan del encuentro. A partir de este momento, el gesto se hace fuerte y emerge como de la nada una emoción que lo envuelve todo y a todos (Caballero, 1988; Navarro y Pablo, 2005). Los sentimientos afloran cual cálida primavera. Se podría decir que ha nacido Afrodita. Y dos componentes parecen brotar con su llegada: la belleza y la sensualidad.

Afrodita, fiel a su principio y origen mitológico, se manifiesta contorneada con y entre varios amantes e invitados. Según la tradición su marido fue Hefesto, pero ella prefirió como amante a Ares. Y, con todo, ocupó un lugar privilegiado en el panteón de los doce dioses del monte Olimpo. Y la pasión en el baile aparece. El zapateo lleva el ritmo, las palmas el compás y los que la siguen jalean. Alentada Afrodita deja que su cuerpo se exprese y el quejío resopla redoblando en alma. Mientras que los dedos femeninos alertan de un estado anímico.



El baile flamenco se hace heredero de su gran sensualidad y se apodera de las enseñanzas de un cuerpo zigzagueante que comunica, que se expresa con jadeos y sudor, con manos y pies, con sonrisas y lágrimas...

La excitación afrodisiaca de apodera de la creación flamenca. El aumento de emociones se incrementa con el breve avanzar del cuerpo que baila. Y lo afrodisiaco incrementa el deseo, inspirada en la energía que desprende el arte de bailar flamenco (López, 2018). Y el milagro de difícil explicación se torna una evidencia que se ve, constatable, ahora bien, que se muestra y que no hay que demostrar.

La leyenda de Afrodita, la Venus romana, se corporiza desde las antiguas tradiciones, con el baile y el deleite. Las danzas en su honor ya eran evidencias, pero su hijo sería Eros, el Cupido romano, símbolo del amor, fruto de su relación con Ares (el Marte romano), el dios de la guerra. Las dos caras de un baile flamenco, las dos posibles manifestaciones de una expresión que se rezuma por los poros. Con un resultado muy específico: la pasión. Marte fue un dios romano que no solo inspiró el día de la semana o el planeta sino, también y ahí queremos llegar, todo un repertorio de fiestas; las conocidas como *feriae Martis*.

De la sensualidad a la guerra, del amor a la feria, del baile al compás. Todo queda reducido a la expresividad de un baile que se siente. Una manifestación más allá de lo corporal pues lo emotivo se apodera del proceso. Y cuando acaba su representación se vuelve al estado de reposo, tras un trance. Es decir, de la alteración al sosiego. Estamos ante la evolución del baile que nos lleva a reconocer la belleza, de un hombre o mujer, que se ha comunicado con cuerpo y alma, con el más delirante y deleitante baile. Un cuerpo que da la impresión de haber permanecido en tensión o en estado de reposo pero siempre llevando el compás, sin perderlo y sin perderse, que comunica insistentemente.

Quien baila se recoge el pelo, deja abierto el escote de su camisa, seca su sudor, se siente en el filo o confortablemente en una silla. Y la comunicación

gestual permanece. El bailar está en alerta, dispuesto a salir de nuevo a bailar. La mirada no está perdida ni ausente. La sonrisa es enigmática y las manos mantienen el compás ahora sobre una de sus rodillas; se encuentra en estado de espera.

Estamos proponiendo la descripción y comprensión de un baile con toques, no solo a través de seguiriyas o martinets, sino de mitos y leyendas de la antigua Grecia y Roma. A lo que le faltaría añadir el complemento de la herencia árabe. Y, en este sentido, cuatro serán los elementos heredados para empezar el debate: la pasión, la tristeza, la rabia y la alegría. Anclada a tres soportes: la música, el canto y la letra. Un baile que está feminizado y que se inspira en el lucimiento de la bailaora que, a su vez, marca la diferencia con sus caderas, brazos y pies. Un baile ancestral con versiones que han evolucionado, con el paso del tiempo, del *raqs baladi* (o danza del pueblo) a la danza moderna oriental del *raqs sharqi* (danza del vientre).

En el intento de encontrar la otra pata de la tradición hemos de encontrarla en los ocho siglos de “convivencia” en Al-Ándalus, donde el baile popular de la *dabka* dejó su semilla, en la cual el zapateo (*dabke*), las palmas y la gestualidad en el baile, junto con jaleo y su fuerza expresiva son algunos de los aspectos heredados. Un baile energético y coral, donde se permite el protagonismo de un participante, el conocido como *Al-lawah*. Aquí hombres y mujeres lo bailan en semicírculos, alternándose y sin perder la componente emotiva. Mientras que *el Kawil* canta, se anima la danza, para una vez concluida la parte vocal, el baile se apodera del proceso. Un baile de arraigo popular, con reivindicación y con identidad, con sueños y con aspiraciones, con poesía y con ritmo.

En otro ámbito del pasado, y apoyado sobre la tradición sefardí, la petenera se hace fuerte. Una fuerte enseñanza de la música sinagoga a la herencia vocal del canto de salmos y cánticos se hacen, también, basamento en



la construcción del flamenco. El *jalel* (que significa en hebreo animar) transmite y proyecta su sensibilidad sobre el bailaror; donde el compás es la antesala del baile, inspirándose en la improvisación y en la exaltación de las emociones del alma, interpretadas como expresiones espontáneas. El sentir sefardí contagia al jasan (cantaor) y a su vez al bailaror. El topónimo *Sefarad* es más que una alusión a la península ibérica, pues es raíz a un baile que se nutre de tradiciones arraigadas en la estela de los siglos. En este sentido, el flamenco se fusiona y genera su arte.

Estamos ante un crisol de culturas y tradiciones, civilizaciones y enseñanzas que giran para definir un itinerario: el arte y baile flamenco. A la que habría que incluir la africanidad (Navarro, 1998) y la herencia de los pueblos de España. Y como un mosaico se conforma a partir de pequeñas piezas que se han de mirar con cierta distancia, no distantes, para percibir su singularidad dentro de un marco de bellas aportaciones. En este sentido, Bernal (2013: 6) apunta lo siguiente:

Este ocultismo o esta forma clandestina de ir desarrollándose no quiere decir que el flamenco brote de improvisto, espontáneamente, por suerte o azar, sino que se va cristalizando con distintos elementos culturales o (como dicen los estudiosos) se va fraguando con culturas que se van asentando en la baja Andalucía hasta que se forja lo que desde hace dos siglos conocemos como flamenco o cante gitano-andaluz

Con todo, la expresión corporal y gestual suscribe el contenido del baile y la letra, tal vez, a tenor de lo escrito por Manuel Machado (1874-1947) y publicado en su libro *Cante hondo* (1912/2008), ante la dualidad se hace presente entre el querer y la pena:

*Tengo un querer y una pena:
la pena quiere que viva,
el querer quiere que muera.*

Un devenir del baile flamenco que retorna a las bailarinas de Hispania (*puellae gaditanae*) o la tradición gitana del pueblo egipcio (*Ghawazi*), de cargado

matiz sensual y expresivo. Castañuelas de las gaditanas o ropajes airosos de las gitanas fueron gestando, con decoro, lo actual.

Un baile flamenco que se empapa de la sensualidad y sentir de aquellos bailes de marcada concepción espiritual y social (Grimaldos, 2013). Un baile flamenco que es un sumatorio de gestos y movimientos, de oriente y occidente, de lo antiguo y lo nuevo, de gitanos y payos, de hombres y mujeres.

6. Consideraciones finales

Lejos de llegar a conclusiones o establecer el final a este trabajo, la propuesta se ciñe sobre la posibilidad de contribuir a un discurso en continua construcción. No se acaba, sino todo lo contrario... Permanece. Pues la comunicación gestual y el flamenco todavía tienen mucho que decirnos. Nosotros tan solo hemos colocado algunas pinceladas para iniciar un debate. Apuntes que no dejan de ser un balbuceo, o bien unos primeros pasos en esto del baile flamenco.

El lenguaje secreto del cuerpo (Padrini, 1995) se ha intentado visualizar en sus dos vertientes. Una visible y la otra invisible, o viceversa, pues no están estancas sino que se enriquecen desde el momento en que el artista toma la iniciativa y baila.

El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, según la UNESCO desde el 16 de noviembre de 2010 fue algo que lo erigió como tótem cultural y, ese día, se celebra como su Día Internacional. Al igual nos sigue brindando enseñanzas de innovación, como una propuesta de mejora, y de adaptación a su tiempo, como un ejercicio de sabiduría. Armónico y mesurado mira, tal como lo hiciera el filósofo griego, Diógenes de Sinope, a los demás; pues sabe que lo están observando. Él necesitaba de poco, tan solo el candil que lo alumbrara o de una tinaja que lo cobijara, además de sus perros o el bastón que lo acompaña. Un saber que dignificó al sabio ateniense, el que fuera



discípulo de Antístenes, conocido por ser el más antiguo pupilo del maestro Sócrates.

Ahora bien, el flamenco para hacer arte no se ha de engalanar con sofisticados paños y telas, el mejor atuendo es la honestidad, renovarse para no quedar obsoleto y no olvidar su pasado. Palmea con entusiasmo, se contornea con brío... Pues el flamenco es alma y cuerpo. Es, en definitiva, arte. Es lo que Batista (2008) resume en el título de su libro *Arte flamenco: toque, cante y baile* o lo que Ferreira (2007) denominó «cuerpo y espectáculo». Pero siempre es arte con arte... Ya que abraza a lo ritual, en masculino o en femenino; seduce y conmueve, es sentimiento y puro estado anímico, representa la tragedia como la alegría, es sincero y conciso... Usa las manos, los pies, el cabello, el cuerpo, la mirada, la ropa o los objetos haciéndolos suyos... Es, en definitiva, una lección magistral de la expresión del cuerpo y de comunicación gestual.

7. Referencias

- AIX, Francisco (2014). *Flamenco y poder: un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- AMAR, Víctor (2014). *Didáctica y comunicación no verbal*. Sevilla-Salamanca: Comunicación social.
- AMAR, Víctor (2019). Ubiquidade ou ubiquidades. Uma brincadeira com palavras na educação contemporânea. En Edmea Santos y Cristina Porto (Orgs). *App-education fundamentos, contextos e práticas educativas luso-brasileiras na cibercultura*. Salvador: Universidad Federal de Bahia, pp. 133-148.
- ARRANZ, Ángeles (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- BATISTA, Andrés (2008). *Arte flamenco: toque, cante y baile*. Madrid: Alpuerto.
- BECK, Ulrich (2000). *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- BERLANGA, Miguel Ángel (1997). Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. *TRANS Iberia* (recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>).

- BERNAL, Andrés (2013). *Origen y evolución del flamenco*. Morrisville: Lulu.
- BLÁZQUEZ, José María (1999). *Mitos, dioses, héroes, en el Mediterráneo antiguo*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- CABALLERO, José (1988). *Luces y sombras del flamenco*. Sevilla: Algaída.
- CALADO, Silvia (2007). *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura.
- CAMUS, Albert (1995). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
- CARRILLO, Juan Francisco (2015). Las palmas en el flamenco. *Revista de investigación sobre flamenco "La madrugada"*, n.º 12, 107-138. (recuperado de <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/246021/189211>).
- CENIZO, José y GALLARDO, Emilio (2015) (Eds.). *Presumes que eres la ciencia: estudios sobre flamenco*. Sevilla: Libros con Duende.
- CRUCES, Cristina (2002). *Más allá de la música: antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- CRUCES, Cristina (2014). El flamenco como constructo patrimonial: representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 12(4), 819-835. (recuperado de <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2014.12.060>).
- DAVIS, Flora (2010). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- FERREIRA, Tânia (2007). *Dança flamenca: expressividade e cotidiano*. São Paulo: Editora Mackenzie.
- GAUSSÍN, Jean (1981). *El rostro*. Bilbao: Mensajero.
- GRIMALDOS, Alfredo (2013). *Historia social del flamenco*. Barcelona: Península.
- HUTCHINSON, Kate (2018). Rosalía: flamenco para una nueva generación. *The New York Times*, 14 de noviembre de 2018. (recuperado de <https://www.nytimes.com/es/2018/11/14/espanol/cultura/rosalia-mal-querer-flamenco.html>).
- HOYOS, Cristina (2004). A tiempo y a compás (recuperado de <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/tiempo-y-comp%C3%A1s>).
- KNAPP, Mark (1982). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- LAFUENTE, Rafael (2006). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- LÓPEZ, Luis (2018). *Guía del flamenco*. Madrid: Akal.
- MACHADO, Manuel (1912/2008). *Cante hondo*. Barcelona: Nortésur.
- NAVARRO, José Luis (2006). *Tradición y vanguardia: el baile de hoy, el baile de mañana*. Murcia: Nausícaa.



- NAVARRO, José Luis y PABLO, Eulalia (2005). *El baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- PABLO, Eulalia (2013). *Las didácticas del flamenco*. Sevilla: Libros con duende.
- PADRINI, Francesco (1995). *El lenguaje secreto del cuerpo*. Madrid: De Vecchi.
- PATTERSON, Milles (2011). *Más que palabras: el poder de la comunicación no verbal*. Barcelona: UOC.
- PONT, Teresa (2008). *La comunicación no verbal*. Barcelona: UOC.
- QUINTANA, José (1993). *Pedagogía estética*. Madrid: Dykinson.
- RÍOS, Manuel (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.
- STEINGRESS, Gerhard (2002). El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. *Anduli: Revista andaluza de ciencias sociales*, 1, 43-64. (en http://institucional.us.es/revistas/anduli/1/art_3.pdf).
- TOMASELLO, Michael (2008). *Origins of human communication*. Mit: Massachusetts Institute of Technology.
- URPÍ, Montse (2004). *Aprender comunicación no verbal: la elocuencia del silencio*. Barcelona: Barcelona: Paidós.
- VARGAS, Alfonso (2009). *El baile flamenco: estudio descriptivo, biomecánico, y condición física*. Cádiz: Centro de investigación flamenco - Telethusa.
- VAUDAGNA, Gabriel (2019). Silencio, cuerpo y baile: el lugar que ocupa un signo en el baile flamenco. *Revista de investigación sobre flamenco "La madrugá"*, 1(16), 39-55. (recuperado de <https://doi.org/10.6018/flamenco.378231>).
- WASHABAUG, William (2005). *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.
- WORLD WIDE WEB FOUNDATION (2019). *Contract for the Web: a global plan of action to make our online world safe and empowering for everyone* (recuperado de <https://contractfortheweb.org>).