ICONOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN COMUNICACIÓN Y CULTURA

# LA TRANSFORMACIÓN INDIVIDUAL–COLECTIVA HACIA UN CUERPO BAILAOR EN LAS MUJERES MEXICANAS APRENDICES DE FLAMENCO EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UNA VISIÓN DESDE EL FEMINISMO NÓMADE.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y ESTUDIOS DE LA CULTURA

PRESENTA:

ALEXANDRA MARTÍNEZ MEDINA

ASESOR: DR. JOSÉ RAFAEL MAULEÓN RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO FEBRERO 2024

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005627 DE FECHA 22 DE SEPTIEMBRE DE 2005. CLAVE 2015

Agradecimientos:

Llegar hasta este punto en el que por fin se vea materializado el esfuerzo y el sueño de tantos años implica agradecer a muchas personas por su apoyo, su aliento, sus palabras, enseñanzas, acompañamiento, acuerpamiento (también), y por supuesto, su confianza en mí, esa que muchas veces no tuve. Así que a ti que me lees, gracias porque fuiste parte esencial en esta historia… o lo serás.

Gracias…

… a mi cuerpo, mi mente y mi alma por dejarse transformar a través del flamenco, por mirarse y encontrarse en el espejo, por no dejar de moverse.

… a mis papás, Lourdes y Rodolfo, por todo y tanto, por estar siempre y apoyarme.

… a Andre por tu presencia y tu luz.

… a Miguel Ángel, por tu infinita paciencia, tu complicidad, por mirarme, por no dejarme vencer y por ser oído y espejo para encontrar caminos.

… a AVER, AC por ser mi hermano menor y apoyo para que esto se lograra.

… a Mi Queta adorada, maestra, por mostrarme un mundo; a mis hermanas flamencas de quien tanto aprendo y a quienes admiro: María, Malú, Marce, Lau, Bere, Valentina, Majo, Maia, Ruth, Ericka; Harmony (a quien además agradezco la ilustración que enmarca esta tesis); a todas las aprendices con las que he coincidido y coincidiré en el Centro Cultural Flamenco México, somos comunidad.

… a Maleni, gracias por tu generosidad, tiempo y pasión compartida.

… a mis amigas, todas, mujeres inspiradoras.

… a ustedes, mis guías en este proceso y mi paso por ICONOS, Rafa, Adriana, Ileana, gracias por compartir saberes, por su generosidad, por invitarme a pensar diferente; reconozco y celebro su entrega y vocación.

… al flamenco, gracias por cambiarme la vida.

# Índice

*Introducción ..... 5*

*Capítulo I. Flamenco: antecedentes para comprenderlo como una expresión cultural puente ..... 12*

Introducción ..... 12

1.1. Antecedentes del flamenco ..... 13

1.1.1. El flamenco en España ..... 21

1.1.2. El flamenco en México ..... 28

1.2. Flamenco como expresión cultural híbrida, ritual e identitaria–simbólica ..... 35

1.2.1. Flamenco como cultura ..... 36

1.2.1.1. Flamenco y su carga ritual ..... 41

1.2.1.2. Flamenco y su carga identitaria–simbólica ..... 42

1.2.1.3. Flamenco, expresión puente ..... 44

Preliminares ..... 46

*Capítulo 2. Feminismo y lo nómade ..... 49*

Introducción ..... 49

2.1. Feminismo y lo nómade ..... 50

2.1.1. Introducción a los estudios feministas: el nosotras político–social ..... 51

2.1.2. Lo nómade en Braidotti ..... 68

2.2. La apropiación corporal ..... 74

2.3. El baile flamenco femenino como una expresión nómade ..... 75

Preliminares ..... 76

*Capítulo 3. Flamencas nómades: metodología, análisis y resultados ..... 79*

Introducción ..... 79

3.1. Metodología de trabajo ..... 80

3.2. Análisis ..... 82

3.2.1. Resultados ..... 86

3.2.2. Flamencas nómades, el recorrido hacia la transformación hacia un cuerpo bailaor y una conciencia colectiva ..... 95
Preliminares ..... 102
*Conclusiones ..... 105*
*Fuentes de consulta ..... 113*
*Anexos ..... 119*
Anexo 1. Transcripción de entrevista a Enriqueta Santiago ..... 120
Anexo 2. Transcripción de entrevista a informante 1 ..... 130
Anexo 3. Transcripción de entrevista a informante 2 ..... 143
Anexo 4. Transcripción de entrevista a informante 3 ..... 154
Anexo 5. Trasncripción de entrevista a informante 4 ..... 172
Anexo 6. Folleto de CCFM ..... 188

## Introducción

Una serie de eventos fueron los que llevaron a definir el tema de esta investigación: La transformación individual–colectiva de un cuerpo bailaor en las mujeres mexicanas aprendices de flamenco en la Ciudad de México: una visión desde el feminismo nómade.

Al inicio de agosto de 2020, en la mitad del encierro pandémico, y mientras quien suscribe este trabajo de investigación escuchaba la versión de *La Saeta* cantada por Joan Manuel Serrat y Carmen Linares[1], sentí la necesidad imperiosa de aprender a bailar flamenco. Algo dentro de mi cuerpo quiso saber cómo es que se podía hacer esa danza que desde muy pequeña me hace vibrar y nunca la estudié. Aunque la danza siempre ha formado parte de mi vida, en la infancia fue más el ballet, en la adolescencia el jazz, hacia la adultez temprana la danza contemporánea; pero de flamenco, dirían en andaluz: "na'a". Así que me acerqué al Centro Cultural Flamenco México (CCFM)[2], en donde sabía que la enseñanza era amable, profesional y, sobre todo, flexible para con quienes buscábamos un espacio de aprendizaje no formal. Para el 10 de agosto inicié las clases en línea y en septiembre comenzamos a ir una vez al mes para que Enriqueta Santiago, la fundadora y creadora del sistema pedagógico del Centro Cultural Flamenco México, pudiera revisar la colocación del cuerpo y la manera en la que nos desenvolvíamos frente al espejo.

Por otro lado, desde 2016 comenzó una inquietud por el feminismo derivada de ciertos acontecimientos que me afectaron en lo individual y lo colectivo. Empero, no había reparado en profundizar sobre las teorías feministas si no

[1] *La saeta* cantada por Joan Manuel Serrat y Carmen Linares puede consultarse aquí: https://youtu.be/u2Tlcb0w1LY

[2] La información sobre el Centro Cultural Flamenco México pude consultarse en: https://www.lamencomexico.com/

hasta el 10 de marzo de 2018 que conocí a Silvia Federici en la Conferencia Magistral "Violencia contra las mujeres y acumulación capitalista", en Centro Vlady–UACM[3] y luego la volví a escuchar en la Feria del Libro del Zócalo. Además de mi acercamiento con mujeres feministas y escritoras, como Valeria Matos, con quien fui a la marcha del 8 de marzo de 2020 y sentí en el cuerpo la potencia de las voces femeninas buscando caminos para erradicar las violencias y encontrar–nos. Al entrar a la Maestría en ICONOS, en el verano de 2020, conocí a compañeras y profesoras con las que coincidía en las búsquedas y me presentaron a otras autoras. En las mismas clases de flamenco y en otros espacios académicos me fui encontrando con más hermanas. Así que se sembró el interés por indagar más en estas teorías.

Ambos temas se atraviesan por uno fundamental: el cuerpo, ese que se mueve, que es movido, que es vehículo, que puede ser entrenado, pero que también puede ser reprimido, controlado. ¿Cómo comprenderlo, desde dónde mirarlo para su estudio?

Las posibilidades del enfoque transdisciplinar en ICONOS fueron herramienta clave para unir estos puntos y llegar a la definición del tema. Había que buscar alguna categoría o noción que, de entre los muchos feminismos y sus amplios abordajes, pudiera relacionarse con el flamenco, con el cuerpo que danza y se transforma en lo individual y colectivo. Esto permitiría establecer un piso conceptual, un tablao propicio para ejecutar este baile de la investigación. Gracias a la recomendación del Dr. Rafael Mauleón se revisaron algunos de los textos de Rosi Braidotti, para reconocer en su propuesta sobre lo **nómade,** un potente camino para explorar el tema.

[3] Conferencia magistral que puede consultarse en: https://es-la.facebook.com/Centro-Vlady-662942993843120/videos/conferencia-magistral-por-silvia-federiciviolencia-contra-las-mujeres-y-acumulac/1179491115521636/

Asimismo, resultó interesante la provocación de llegar a una definición de lo que podría ser un **cuerpo bailaor**, que no es sólo un cuerpo danzante o que baila, si no que se intuía que podría tener otras características o posibilidades de relación con otros cuerpos femeninos y su proyección hacia otros espacios.

A partir de la exploración realizada se identificó la escasez de estudios mexicanos en torno a la relación entre el flamenco y el feminismo, línea de investigación que ha empezado a tener cierto auge en España; incluso hay muy poca bibliografía de producción nacional en torno a la danza flamenca y su pedagogía formal, y no formal. De tal modo que en este territorio se encontró un campo fértil para realizar el presente trabajo y definir el corpus u objeto de estudio que es: **La subjetivación nómade en aprendices de danza flamenca.**

El **objetivo general** de este trabajo se centró en:

> Explicar la subjetividad nómade de las aprendices de danza flamenca, del Centro Cultural Flamenco México, a través de entrevistas, para reconocer al cuerpo bailaor en la transformación individual–colectiva.

De este objetivo se desprendieron tres objetivos específicos:

1. Exponer cuáles han sido los antecedentes de la danza flamenca en España y en México, para comprenderla como un fenómeno cultural, con una carga ritual y simbólica, a través de una investigación documental y con base en una entrevista a profundidad con la fundadora del CCFM, Enriqueta Santiago.
2. Exponer los principios de la subjetividad nómade, a partir de la investigación documental sobre la noción de Rosi Braidotti y la antropología corporal feminista, con el fin de entender la apropiación corporal en el trayecto hacia un cuerpo bailaor.

3. Estudiar el proceso de subjetivación nómade en las aprendices de danza flamenca, del Centro Cultural Flamenco México (CCFM), escuela ubicada en la Ciudad de México, para identificar su transformación individual–colectiva hacia un cuerpo femenino feminista bailaor.

Proponer, entonces, una investigación sobre danza flamenca y feminismo resultó un ejercicio pertinente para hacer el cruce entre temas que han sido poco abordados, o al menos difundidos por investigadoras mexicanas y, de esta manera, aportar posibles rutas que permitan hacer patente el poder transformador en lo individual–colectivo como resultado del trayecto de los cuerpos femeninos al aprender a ser bailaoras.

Dice Nuria Varela en la introducción de Feminismos 4.0:

> Nosotras, las de siempre, ya no somos las mismas, porque somos más, muchas más; porque tenemos un aprendizaje histórico que en los últimos años hemos tejido en una red tan fuerte como extensa por todo el mundo; porque nuestro cansancio y nuestro hartazgo son un capital político insobornable y porque hemos trabajado lo suficiente como para argumentar con contundencia que el modelo político, económico, social y cultural de la supremacía masculina, blanca y occidental no es sostenible. (Varela 2019 7)

Cada vez somos más las que recurrimos al feminismo como una forma de hacer y de decir en el mundo; el flamenco, como un arte a partir del cual hacemos y decimos con el cuerpo puede ser la provocación para sumarnos a esta búsqueda por romper con el sistema patriarcal, aquel que nos coarta el movimiento, la expresión y que reduce nuestros cuerpos a objetos. De ahí que este trabajo pretende ser también esa posibilidad hacia la apropiación de nuestros cuerpos, para, desde ahí, transformar. Y, una vez más afirmar que *el cuerpo importa*.

Existen algunas definiciones sobre el cuerpo que danza, pero ¿y si se pudieran encontrar algunas características para hablar de un cuerpo bailaor? ¿Qué nos diferencia, qué hace al cuerpo que danza flamenco distinto al que hace otras danzas? La apuesta en este trabajo fue la de lograr una aproximación a la noción de este cuerpo bailaor, que se pretende, desde lo nómade, como una metáfora performativa.

La didáctica del CCFM está basada en un aprendizaje integral, en un recorrido individual y colectivo para llegar a despertar, en el mejor de los casos "el duende", en cada estudiante; en su mayoría son mujeres, de edades, cuerpos, formas de ser distintas y que, frente al espejo, son (somos) testigos de las transformaciones. Enriqueta Santiago, bailaora y fundadora del CCFM, funciona en este trabajo como un ejemplo de cómo su didáctica podría ser una vía para la apropiación corporal y para el empoderamiento–emancipación de sus alumnas.

Varela hace referencia a la propuesta de Braidotti como *Feminismo puente*:

> «Desdibujar las fronteras sin quemar los puentes», propone Rosi Braidotti. No se me ocurre idea más poderosa que esa, la construcción de un «feminismo puente», un feminismo que abra caminos e invite a pasar de un lugar inhóspito a otro que realmente queramos habitar, un lugar en el que sea posible respirar. (Varela 2019 103)

La intención de este trabajo fue justamente la propuesta de tender ese puente entre cuerpos bailaores que con el taconeo poderoso sea posible romper con las violencias, las de nosotras, las de todas; y con el torso mirando al cielo, el pecho abierto y las manos suaves logremos acariciar la libertad.

Fue el interés de este trabajo responder a: ¿Cómo se manifiesta y se vive la subjetividad nómade en la transformación hacia un cuerpo bailaor durante el

aprendizaje de la danza flamenca? Partiendo de la hipótesis de que aprender la danza flamenca es un trayecto de un cuerpo femenino no reconocido o apropiado hacia uno que se modifica y que permite la comprensión del recorrido desde otros campos. Para validar esta hipótesis se trabajaron tres capítulos.

En el primer capítulo se buscó responder ¿por qué, para el aprendizaje de danza flamenca por mexicanas resulta importante comprenderla como un fenómeno cultural híbrido que ha creado su propia expresión en nuestro país?, partiendo de la hipótesis de que aprender a bailar flamenco, y por ello su didáctica, se basa, no sólo en transmitir la estructura rítmica y la técnica del movimiento, sino que se trata de compartir una cultura, con su carácter ritual, identitario, híbrido. Para validar dicha hipótesis se hizo un breve recorrido por los antecedentes de la danza flamenca en España y en México, para luego abordar el tema del flamenco como fenómeno cultural, que incluye lo ritual y lo identitario.

El segundo capítulo respondió a: ¿cómo explicar el proceso de transformación corporal femenina en la danza flamenca? La hipótesis es que la subjetividad nómade es un proceso que permite comprender la apropiación del cuerpo en lo individual y la creación de una conciencia nómade en lo colectivo. Así que para establecer la relación entre feminismo y cuerpos femeninos que bailan flamenco fue indispensable hacer un recorrido por la teoría feminista, para después abordar lo nómade en Braidotti, lo que permitió definir al flamenco como una expresión nómade.

En el tercer y último capítulo la pregunta fue: ¿cómo se identifica la transformación individual–colectiva en las aprendices de flamenco? La hipótesis planteada fue que la noción de lo nómade es la que guía a las aprendices de danza flamenca para habitar un cuerpo femenino feminista y bailaor, que una vez apropiado genera una expresión única y cuyo impacto se

genera en otros ámbitos, más allá del salón de baile. Para validarla se convocó a las informantes desde una postura cualitativa, para aplicar una entrevista a profundidad a cuatro alumnas aprendices de flamenco del CCFM. La estructura del capítulo presenta la metodología de trabajo, el análisis de resultados y la interpretación de estos confrontados con los universos teóricos. Finalmente se traza la construcción de la noción de cuerpo bailaor y la propuesta de mujeres flamencas nómades como un recorrido hacia la transformación.

## Capítulo I. Flamenco: antecedentes para comprenderlo como una expresión cultural puente

### Introducción

Para hablar de flamenco, en específico de la danza flamenca, resulta necesario establecer un territorio conceptual, un lenguaje común que permita comprender ¿por qué, para el aprendizaje de danza flamenca por mexicanas resulta importante comprenderla como un fenómeno cultural híbrido que ha creado su propia expresión en nuestro país? La hipótesis que responde a este cuestionamiento es que aprender a bailar flamenco, y por ello su didáctica, se basa, no sólo en transmitir la estructura rítmica y la técnica del movimiento, sino que se trata de compartir una cultura, con su carácter ritual, identitario, híbrido.

La finalidad de este capítulo es exponer cuáles han sido los antecedentes de la danza flamenca en España y en México, para comprenderla como un fenómeno cultural, con una carga ritual y simbólica, a través de una investigación documental y con base en una entrevista a profundidad con la fundadora del CCFM, Enriqueta Santiago.

En un primer momento se aborda lo que se ha denominado *El baile es para el cante y El baile y su estructura,* en donde se propone un ejercicio teórico sobre los conceptos del baile (compás, palos, formas básicas…), con la finalidad de establecer un lenguaje común, que es la base para la didáctica en cuanto a la comprensión de la estructura rítmica y el aprendizaje de la técnica de movimiento.

Siendo un fenómeno cultural que nace en España se revisan sus antecedentes. *En Etimología y fragua del flamenco*, se hace un recorrido por las investigaciones que tanto Cristina Cruces Roldán (2012) como José Manuel

Caballero Bonald (1975) han realizado para trazar una retrospectiva sobre el nacimiento del término 'flamenco', para después revisar las influencias culturales que impactaron en la creación de un arte flamenco, en específico, la danza. Ambos autores coinciden en diferentes momentos por los que pasó el flamenco para llegar a ser lo que hoy en día se conoce, por ello se explicarán algunos de los aspectos clave de cada una de estas etapas (*Preflamenco, Cafés Cantantes, Festivales flamencos y El flamenco hoy*).

En el siguiente apartado, dentro de los antecedentes, se revisa la historia del *Flamenco en México,* y como primer punto se destacan las *Figuras femeninas flamencas en México*, con la finalidad de proyectar la importancia del papel de las mujeres españolas que trajeron este arte a nuestro país. Para comprender la trayectoria de quienes fueran los maestros y maestras de las *Mujeres flamencas mexicanas* se refieren las investigaciones de Bárbara de las Heras (2014 y 2018), Magdalena Jiménez (2008 y 2023) y del periodista de danza, Luis Bruno Ruíz (1991).

El segundo momento, o letra, si hablamos en términos del cante flamenco, establece las bases para decir que el flamenco es un fenómeno de expresión no sólo artístico, sino cultural en donde se incluye lo ritual y lo simbólico. Partimos de la definición de cultura de algunos autores para concluir que el aprendizaje del flamenco debe ser también una transmisión de la carga ritual y simbólica que este contiene. Y que, a partir de ello, es posible hacer un flamenco mexicano, local; porque, como se verá en los siguientes apartados, el flamenco ha sido resultado de una hibridación cultural desde su nacimiento.

## 1.1. Antecedentes del flamenco

El flamenco es un arte complejo porque parte de lo cotidiano y de la hibridación cultural, es más que una expresión únicamente artística, es un fenómeno que se puede analizar desde distintas perspectivas, sociológicas,

antropológicas, performativas, historiográficas, filosóficas, culturales, musicológicas, coreográficas; incluso, desde los feminismos, campo de estudio que resultó detonador para esta investigación. Cristina Cruces Roldán dice del flamenco:

> El flamenco es un patrimonio donde lo expresivo y lo técnico, lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, lo histórico y lo presente, se funden en un repertorio tangible e intangible de música, baile, toque e instrumentación, jaleos, coplas y contenidos líricos, bienes materiales, formas de interrelación y sociabilidad, espacios y entornos, prácticas rituales y profesionales, técnicas interpretativas, códigos de transmisión, y hasta una comprensión de la realidad, un modo de vida que trasciende al propio arte y define experiencias, actitudes y comportamientos. (Cruces 2012 221)

Son tres las expresiones del flamenco: el cante, el toque y el baile y cada una de ellas conforman el arte completo. Sea en España, en México, Argentina o Rusia, por poner ejemplos, la figura de la mujer siempre ha estado más en el baile que en el cante, por supuesto con excepciones importantísimas como las de La Niña de los Peines —todo un hito en la literatura de Lorca— Fernanda Utrera, Carmen Linares, Estrella Morente, Lola Flores o Encarna Anillo[4], por mencionar algunas. Sin embargo, en el toque, hay muy pocas mujeres por lo que se reconoce que esto aún es una asignatura pendiente[5]. Ambos temas (el

[4] En el blog *Flamencas por derecho* es posible encontrar artículos referentes a estas cantaoras. Consulta en: https://www.flamencasporderecho.com/

[5] Sobre este tema se pueden consultar los siguientes artículos de María Jesús Castro (2022): "Las mujeres guitarristas flamencas". Consulta en: https://zocoflamenco.com/flamenco-en-vivo/actuaciones/las-mujeres-guitarristas-flamencas/. Josemi Lorenzo Arribas (2011) titulado: "¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el flamenco". Consulta en: https://www.sibetrans.com/trans/articulo/353/donde-estan-las-tocaoras-las-mujeres-y-la-guitarra-una-omision-sospechosa-en-los-estudios-sobre-el-flamenco. También se

toque y el cante) no serán desarrollados en este trabajo, pero resulta importante mencionarlos.

*El baile es para el cante*

Existen diversos estilos o familias de cantes se llaman palos[6], cuya base se encuentra en las métricas, es decir, en el compás y, aunque no será un tema a profundizar en esta investigación, resulta importante destacar algunas de sus características o, como menciona Cristina Cruces (2012) en referencia a Norberto Torres, las culturas rítmicas (imagen 1): compás ternario o ¾, el

puede consultar el blog *Flamencas por derecho* en la sección de *Guitarristas,* consulta en: https://www.flamencasporderecho.com/category/guitarrista/

[6] Para comprender a profundidad cada uno de los palos del flamenco en su estructura y sus derivaciones se recomienda la revisión de los estudios realizados por Faustino Núñez, los cuales están publicados en Flamencópolis.com (https://www.flamencopolis.com/)
A continuación se hace una muy breve descripción de algunos de los palos que han sido mencionados, tomando en cuenta que son cuatro los complejos genéricos que distingue el flamencólogo citado y que Cristina Cruces, menciona como básicos: **a) Seguiriya:** también conocida en el siglo XIX como seguidillas gitanas o del sentimiento, hoy se puede referir a este palo como seguiriya, seguiriyas, siguiriya, seguirilla, siguerilla. Se reconocen por una melodía muy dramática con una gran cantidad de quejíos y 'ayes'. Son una derivación de los cantes primitivos, las tonás, que se hacían a capela o conocidos como a 'palo seco'; y estos a su vez de los romances. Se asemejan a cantos o pregones litúrgicos que pueden remontarse al periodo bizantino. La saeta es consecuencia de este cante. El baile tiene como característica un largo paseo para la salida, así como punteros y desplantes. Y en el cante se reconoce por el 'tiritirí'. El compás es de 12 tiempos amalgamado. **b) Tango:** también conocidos como habaneras es un estilo en compás de 4/4 cuyo origen son las danzas afroamericanas (afrocubanas). Los tangos flamencos nacen en Cádiz, pero los hay de Sevilla, Granada, Triana, Málaga o Extremadura. En su versión lenta se les conoce como tientos. También de aquí se derivan las farrucas y las rumbas, por mencionar algunos otros palos. **c) Soleá:** con su plural, soleáres, es uno de los palos más representativos del flamenco, con un compás de 12 tiempos amalgamado de 6/8 y ¾. Es consecuencia de la evolución del jaleo. De las soleares se derivan las bulerías, el fandango por soleá, la soleá petenera; las cantiñas, de las que se desprenderán, por ejemplo, caracoles y alegrías (que son evolución de las jotas; resultan la contraparte de la soleá y que se reconocen por el estribillo de salida 'tirititrán tran tran'). Esta familia de cantes resultará de las más características en el baile. **d) Fandango:** su base métrica es un compás ternario en ¾. Derivan del folclór y tienen tintes moriscos. Se hace la distinción entre fandangos locales y fandangos personales. Los primeros, como indica el nombre, dependen de la localidad, aunque se apunta que no todos los fandangos no deben considerarse como flamencos; de entre los fandangos locales encontramos los más conocidos, los de Huelva, Almería o Granada, pero también están los de Alosno, Valverde, Calañas, Encinasola, entre otros. Los personales han sido composición de los artistas flamencos y tienen mezclas de otros cantes básicos como la soleá o la seguiriya, por eso es que se consideran como de compás libre. Son los fandangos personales los que se utilizaron para hacer la divulgación del flamenco, de ahí que fueran despreciados por las élites. (Núñez 2011)

acento de la guitarra está generalmente en el primer tiempo, por ejemplo, en el fandango y derivaciones (*malagueñas, granaínas y cantes mineros*); en las danzas españolas este compás es el de las *sevillanas*; compás binario, que puede ser en 4/4, como en los *tangos* y adaptaciones (*rumba, tientos, farruca, garrotín y mariana*), o en 2/4, que corresponde a la *zambra y el taranto*; y el compás de amalgama, en total son 12 golpes que se alternan los compases binario y terciario con sus respectivos acentos, ejemplo de ello son la *soleá, bulerías, alegrías, caña, polo o la seguiriya*, esta útlima usa una forma invertida. También es posible hablar de un compás libre para algunos fandangos, malagueñas, jaberas o tarantos, por poner algunos ejemplos.

Algunas formas flamencas básicas desde lo gitano: *tonás, seguiriyas, soleáres, tangos*. Por su parte, las formas andaluzas están en las *seguidillas, boleros y fandangos*. Ambas conviven en bailes mixtos.

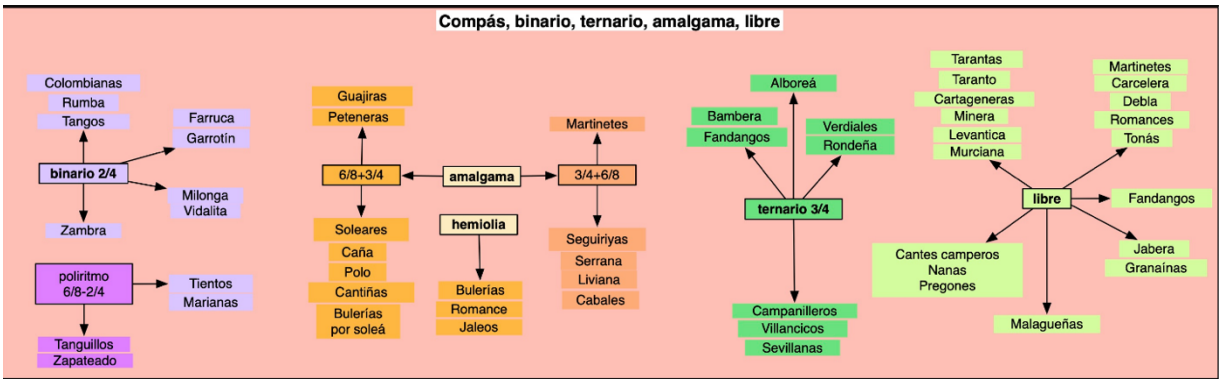


Imagen 1. Núñez, Faustino. *Compás*. s/f. Diagrama. Web. 2–12–2021.<URL>

En este punto habrá que apuntar la importancia de comprender el compás desde el cuerpo, desde la entraña y el corazón. Así, el compás se encarna.

*El baile y su estructura*

El baile flamenco se fundamenta en el sincretismo cultural y son evidentes las influencias de danzas rituales orientales identificables en los gestos, en los movimientos corporales, en las manos.

> La bayadera asiática coincide con la bailaora flamenca en muy concretas actitudes y estímulos. El drama interior que lucha por liberarse o los símbolos mágicos trazados por los dedos, el trance apasionado del júbilo o la imagen plástica de la tortura… (Caballero 15)

Esta evocación hacia lo oriental es identificada también por Cristina Cruces haciendo referencia a las zambras y leilas, y agrega que: "… se advierten en algunos estilos los modos afrocubanos y las formas interpretativas gitanas que, a su vez, han sido resultado de una fusión de las anteriores [las danzas orientales y africanas]." (Cruces 2012 233) Los tangos, por ejemplo, son una derivación de las zambras. Queda aquí nuevamente establecida la condición mestiza y de hibridación del flamenco.

Dependiendo del palo que se baile habrá una estructura o forma que tiene el cante, por lo tanto, el baile que se hace para este. Cruces Roldán comenta a este respecto que: "… se trata de una danza abstracta, no narrativa, carente de linealidad argumental excepto en una mínima plantilla coreográfica". (Cruces 2012 234)

La estructura del baile es algo que quienes nacen en cuna flamenca o gitana tienen introyectado, pero que no es tan común que lo puedan explicar, en entrevista con Enriqueta Santiago[7] comenta: "en algo tan complejo y tan diferente como es el flamenco, siento que debes de aprender muchas cosas

[7] La entrevista se realizó por Alexandra Martínez Medina a Enriqueta Santiago el 5 de agosto de 2022 y la transcripción puede consultarse en el Anexo 1.

que nadie te dice, como justamente la estructura de baile", y agrega: "… dificilísimo que un gitano te pueda explicar cuál es su estructura, porque es así como si te piden a ti que expliques cómo respiras". (2022) Por ejemplo, hay algunas claves para el compás de 12 tiempos y es que el baile se cierra en el diez, "porque si te sigues los músicos se siguen con otra ronda de compás, y eso nadie te lo explica". (2022) Esto que poco a poco fue "desenmarañando", como dice Enriqueta, ha sido un largo recorrido de investigación y análisis por tratar de entender la estructura del baile, por qué se hace algo para, como también comenta, no repetir, sino comprender". (2022) Quizá ahí está una de las claves de su didáctica.

Si quisiéramos ejemplificar, en una especie de ejercicio por explicar la manera en la que se podrían acomodar los momentos del baile —o 'vagones', como les llama Enriqueta Santiago (2022)—, tomaremos como base unas alegrías de Cádiz por bulería:

> Entramos con un rasgueo de guitarra que le llaman los guitarristas, si no me equivoco, un abanico. Ahí entras, pavoneándote, muy alegre, haces un pequeño cierre y puedes pedirle al cante, por ejemplo, cántame una letrita o canta el tiriti tran, tran, tran —que que esa es una letra muy peculiar y muy característica de las alegrías […] Entonces, puedes comenzar con el tirititrantrán que generalmente puedes bailarlo o puedes no bailarlo. A mí me gusta bailarlo, pero puedes comenzarlo sentadita sentadita en tu silla y esperar a que termine la entrada, que ese sería una bonita entrada, y justo después, la primera letra. Fíjate: Hiciste una entrada. Después una llamada para una primera letra. Te cantan la primera letra. Rematas. Te cantan la segunda letra. Rematas. En ese caso, de que tú quieras dos letras. Haces tu remate. Termina la letra. Remate. Subida y cierras. ¿Qué pasa después? El silencio. Si hay algo que caracteriza la alegría son los silencios. El silencio, que es

la guitarra, es una guitarra muy jonda que hace un despliegue de arte y tú la acompañas con un baile muy respirado, muy corporal. Tal vez puedes adornarlo con un acento de un golpe o un remate, pero no más. ¿Cuánto dura? Lo que tú quieras. Por ejemplo, a mí me gusta meter mantón en medio del silencio (de pies y de cante). Entonces, después del silencio generalmente viene la castellana. Que la castellana es una parte esencial de la alegría. Y es, digamos, una fusión de folclor con el flamenco. La castellana es parte esencial de las alegrías. Cierras tu castellana. Y a mí en lo personal me gusta seguir de la castellana. Hay un cierre, que ese es otro vagón, y comienzo con el otro vagón, que es mi escobilla […] Terminó mi escobilla, ¿cómo la terminó? Con una subida y después de que terminé esa subida hay una llamada y ahí viene la unión de otro otro vagón, que es la bulería con la que me voy, que es una bulería de Cádiz […] ¿Qué pasa dentro de la Bulería de Cádiz?, que también tiene una pequeña estructura dentro, que es muy parecida a la de la Bulería de Jerez: Vengo de la subida de la escobilla, hago un cierre y lo junto con la letra. El cierre le va a dar la el *quiu* al cante para que diga: ah, ya está cerrando, me va. Entra el cante de la primera letra de Bulería de Cádiz y bailo. Esa letra la remato. Pido otra letra y después llamo a coletilla y como es un baile más estructurado no me voy, no me salgo, sino que hago una subida al final y un cierre en el escenario. Vale, entonces ahí tienes toda la estructura de unas alegrías.

Como se explicó, en el baile hay momentos que se definen por cada bailaor o bailaora para ser 'acomodados' en la estructura musical: paseo[8],

[8] Se exponen aquí las definiciones tomadas de la sección *Terminología* de Flamencópolis.com:
**Paseo:** son las caminatas en el baile flamenco que sirven para enlazar dos secciones, es tan importante como saber bailar porque la calidad de interpretación y artística pueden significarse al momento del paseo.

marcaje[9], llamada[10], desplante[11], escobilla[12], taconeo[13], vivo de pies[14], silencio[15], falseta[16], pasada[17], remate[18], cierre[19], salida[20].

El baile flamenco no se trata, entonces, de aprender una coreografía, sino de, como se dijo antes, de encarnar el compás, de comprender la estructura y aplicar la técnica del zapateado y el movimiento para construir el baile, el cual, por supuesto, será único dependiendo del estilo de cada artista. El baile flamenco es consecuencia de las circunstancias de la interpretación, de lo individual

---

**Marcaje:** son los pasos y braceos que hace el bailaor o la bailaora y dependerá del estilo el marcaje. Generalmente se hacen en el mismo sitio una vez terminado el paseo o el desplante, aquí también se puede medir la calidad de la interpretación y su técnica. Si el marcaje se desplaza se le llama paseíllo.
**Llamada:** como su nombre lo indica, es una llamada de atención para la guitarra o al cante, se ejecuta antes de un desplante para comenzar, cerrar o hacer cambios de tercios.

**Desplante:** es una especie de remate de algún momento del baile que se hace frente al público; término que se comparte con la tauromaquia.

**Escobilla:** en esta sección domina el zapateado o taconeo; es el momento en el que el/la bailaor(a) da cuenta de su potencia técnica y no hay cante. Se lleva a cabo después de un silencio. Empieza en el tiempo 1 y varía dependiendo del palo.

**Vivo de pies:** es un zapateado específico que inicia en el segundo tiempo y tiene una duración de mínimo cuatro compases.

**Taconeo:** el flamenco se baila con los tacones, se hacen dibujos rítmicos o tablas de pies. Utiliza tres maneras de usar los zapatos o tres formas básicas: punta (metatarso o puntero), planta o tacón; las combinaciones generan distintos tipos de taconeo y el conjunto de estos se llama tabla de pies. Es común que se utilicen onomatopeyas para referirse a los distintos modos de golpear con el zapato en el piso.

**Silencio:** pausas necesarias para apreciar la interpretación musical y del baile.

**Falseta:** se llamó también variación. Es el momento de autonomía para la interpretación de la guitarra. En ocasiones no hay taconeo para permitir que la guitarra se 'luzca'.

**Pasada:** movimiento heredado de la danza bolera propio de las sevillanas; momento en el que el/la bailaor(a) pasa frente al otro(a) y pueden ser sencillas, con vueltas o medias vueltas.

**Remate:** se refiere a cadencias de ritmo, melodía o armonía; en el baile son estas cadencias distintas que se hace después de un desplante o baile. Como figura rítmica se hace con los pies y se ejecuta sobre el último tercio de la letra.

**Cierre:** su función, como cadencia rítmica o melódica, es la de concluir una sección o el número completo para hacer un reposo o el final.

**Salida:** en el flamenco se refiere tanto a las entradas como a las salidas de la escena. En otras palabras, es la introducción al baile (al cante o al toque de la guitarra).

### 1.1.1. El flamenco en España

Desde su origen etimológico y social es posible identificar la carga híbrida y de nómadas del flamenco, el trayecto y la marginalidad como características fundantes de este arte.

*Etimología y fragua del flamenco*

Cruces Roldán y Caballero Bonald revisan varias hipótesis en torno a la denominación. Advierten una línea que, si bien no es tan consistente, tendría que ver con significados y referencias que remiten a las expulsiones de judíos hacia tierras gitanas; por ejemplo, "… la propuesta de Blas Infante, para quien "flamenco" se produce por deformación fónica de la expresión *felah-mengu* ("labrador huido"). Esta traducción, no muy exacta, haría referencia al hecho de que, tras la expulsión de los moriscos […] donde se confundieron con el pueblo gitano, también perseguido pero no amenazado de expulsión." (Cruces 2012 222). Bonald insiste en lo peregrinas que son las conjeturas y afirma que:

> La opinión más coherente […] es la que sustenta que «flamenco» es una palabra jergal de la germania, derivada de la *flemancia* (flama=llama), que se usaba como sinónimo de fogosidad o presunción y que solía aplicarse a los gitanos de acuerdo con esos supuestos rasgos de su temperamento […] el uso común generalizó también el significado del término como equivalente a «valentón», «pendenciero». (Caballero 12)

Cierto es que existe una innegable asimilación entre lo flamenco y lo gitano, y que el primer término —como ya apunta Cruces al citar los estudios de Hugo Schuchardt, Antono Machado y Álvarez Demófilo, Mario Penna, Ángel Álvarez Caballero, George Borrow y Steingress— deviene de la confusión de gentilicios

para denominar a los andaluces, gitanos, como alemanes, flamencos, pero con connotaciones hacia la marginalidad y el `mal vivir´, en lo que también coincide Bonald y precisa que esta designación siempre estuvo "en relación con algún pueblo perseguido y errabundo, especialmente gitanos y moriscos." (Caballero 13) Lo que debemos tener claro es que los gitanos se refieren, en mucho, a todos aquellos que estaban deshauciados, exiliados de y por la sociedad. De ahí que Caballero hable de que:

> … el flamenco define algo no muy distinto a la liberación de una dramática experiencia, sumergida como en estado larvario en la desesperada penumbra de la memoria. El proceso expresivo del cante, su repentina acumulación de exploraciones en el vacío, se convierte así en el vehículo de una especie de catarsis [...] en una rudimentaria forma de exorcismo autobiográfico. (Caballero 58)

El dolor de la marginación y la experiencia de sentirse segregado es lo que se canta y se baila. Y es este carácter autobiográfico (lo individual), que se menciona arriba, y el peso cultural que lleva consigo (lo colectivo) lo que hace tan compleja la definición del arte flamenco. Por ello es que se coincide con Caballero cuando establece que hay que vivir el flamenco para poder definirlo, que el sentido de verdad que se experimente por el espectador ante el cante o en el baile dependerá de la verdad del bailaor(a) o cantaor(a). De tal modo que el flamenco tiene una carga individual–colectiva en cuanto a su poder de experiencia y transmisión.

*El preflamenco*

Podría, y así lo menciona Caballero Bonald, decirse que la etapa de nacimiento del flamenco fue 'familiar'/'doméstica', encumbrada en el seno de gitanos y

moriscos transformadores de tradiciones híbridas. Mientras habían sido sometidos y no podían 'prender la luz'.

Cierto es el intercambio entre lo gitano y lo andaluz. Caballero considera como parte de lo gitano las *tonás, romances y seguiriyas.* (Caballero 32) Sin duda, el flamenco se vio enriquecido por el intercambio entre viajeros de diversas procedencias. (Cruces 2012 226) Faustino Núñez[21] (2021), habla de una hibridación desde los inicios del flamenco. El flamenco es de 'ida y vuelta' y tiene mucho de América, pero también de oriente. Es producto del mestizaje, de ahí que sea universal.

Cruces y Caballero establecen que los registros del flamenco como hoy lo conocemos datan de hace no más de doscientos años.

> … el flamenco nace para el arte en unas coordenadas de espacio–tiempo muy determinadas, totalmente resueltas ya en la segunda mitad del XIX. Lo hace de la mano de los artistas, pero como resultado de un poso de tradiciones compartidas por ciertos sectores populares andaluces. (Cruces 2012 224)

Otra de las características que se apuntan en el desarrollo del flamenco es el carácter festivo, urbano y arrabalero, folclórico; que en el siglo XIX con el surgimiento de una profesionalización del arte pasando de los patios a los escenarios.

A finales del s. XVIII y principios del XIX la sensación de segregación de los pueblos parece disiparse. La independencia contra Francia y el Romanticismo,

[21] El artículo *Faustino Núñez: «Todo el género flamenco tiene algo de americano»* se puede consultar aquí: https://www.expoflamenco.com/entrevistas/musicologo-faustino-nunez-autor-libro-america-en-el-flamenco-todo-el-genero-tiene-algo-de-americano/

como movimiento literario (espiritual), influyeron en la divulgación del flamenco. Así, 'lo oscuro' del misterio tradicional gitano es que el flamenco 'se ilumina' y 'se mira', esto en los Cafés Cantantes.

*El Café Cantante*

A partir de 1842 y hasta los años 50 del siglo XX se establece el marco temporal de los llamados Cafés Cantantes. En esta etapa nacen cantaores y bailaores que no son gitanos. Una nueva etapa de transformación.

Para el baile:

> … el Café Cantante supuso el primer y más decisivo punto de partida para la creación y multiplicación de moldes expresivos… el primitivo baile flamenco —reducido tal vez a los ceremoniosos zapateados y a las incontrolables modalidades "festeras"— va a ensayar las más desembrarazadas y espontáneas innovaciones. (Caballero 37)

Magdalena Jiménez (2023) habla del café cantante como un "… espacio donde los cantes experimentaron una serie de cambios y lograron mayor visibilidad al público. Y si bien existen ciertas discrepancias en su valorización, lo indudable es que sirvió para que el flamenco se profesionalizara y se desarrollara como una forma de ganarse el sustento vital y paliar la pauperización en las familias andaluzas". (22) Según la investigadora, el primero de estos cafés fue llamado Café Los Lombardos (1987) y se encontraba en la calle del mismo nombre en Sevilla; poco a poco se expandieron por Cadiz, Jerez de la Frontera, cubrieron parte de Andalucía y otras ciudades para convertirse en un espacio de impulso de artistas. (Jiménez 2023 22)

En esta etapa se habla de una "descomposción" del flamenco cuando en 1925 aparece la 'ópera flamenca'. Se critica la espectacularización (pantomima y exageración escénica) del flamenco y se rechaza —de nueva cuenta— este arte. Sin embargo, en la época del Café Cantante el baile recibe influencias del ballet ruso.

En algunas 'familias' de Cádiz y Sevilla se 'resguardó' el flamenco gitano. Para la década de los 50 se enriquece, se dignifica y se enaltece el flamenco.

*Festivales flamencos*

Hay referencia a un Primer Concurso de Cante Flamenco en Granada, el cual estuvo promovido nada más y nada menos que por Federico García Lorca y Manuel de Falla en 1922, época aún de los Cafés Cantantes y el inicio de la espectacularización del flamenco. (Gúzman 2017 195) Sinn embargo, Cristina Cruces data la fundación de los concursos y festivales flamencos a finales de 1959 con la celebración del primer Concurso de Arte Flamenco y esto debe verse, por un lado, como consecuencia de la espectacularización de este arte y se convirtieron en la manera de 'lanzar' y 'hacer visibles' a los artistas; y, por otro lado, como respuesta al reconocimiento que en esta década le dio el Estado Español a este arte. Incluso es en los 50 cuando nace la flamencología, sobre todo para el estudio musical y antropológico.

En los años 60 del siglo XX el flamenco entra en el campo universitario y de la investigación, se fundan la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera y Congresos de Actividades Flamencas. Lo que le da un fundamento académico y de importancia como materia de estudio. (Cruces 201 260)

En la década de los 70, a través de los festivales, 'salieron a la luz' intérpretes gitanos, así como de algunas de las llamadas Familias flamencas. Incluso, los escenarios y las necesidades de creación escénica permiten el desarrollo de nuevas técnicas para el "ballet flamenco", además de recuperar historias

gitanas e incluir la obra de Lorca en lo presentado. También en este periodo surgen una gran cantidad de peñas y tablaos flamencos y en los que se defendía el flamenco más tradicional y también se hacían presentaciones de espectáculos. (Cruces 2012 258–261)

Aunque no se tocará a profundidad el tema del flamenco como modo de resistencia, cabe destacar aquí lo que comenta Cruces acerca del tema:

> En tiempos de agonía de la dictadura franquista y de previsible transición a la Democracia, de defensa de la justicia social y de emergencia de las nacionalidades, numerosos intelectuales y artistas (Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Moreno Galván) se acercaron al flamenco como una muestra defensora de los oprimidos digna de estudio, frente al desinterés, las agudas críticas o la exaltación sentimental anteriores. Los propios cantaores hicieron uso del flamenco como elemento de reivindicación… (Cruces 2012 260)

*Flamenco hoy*

En las últimas dos décadas del siglo XX el flamenco logra su consolidación no sólo como un arte escénico y de divulgación de la herencia gitana, sino también en otros ámbitos como el cine, la moda y la publicidad. Además, del ámbito educativo, ya que se extiende el interés por el estudio sobre la ejecución de este arte; así como en los modos de divulgación de la música y el espectáculo, gracias a las tecnologías para la reproducción. En cuanto al baile se desarrollan nueva técnicas, fusiones y experimentaciones corporales y escénicas que dan pie a montajes conceptuales. De entre los flamencos representativos de esta época se destacan: Sara Baras, Antonio Canales, Joaquín Cortés y José Mercé. (Cruces 2012 263–264)

Carlos Saura, gracias a su trilogía hecha en complicidad con Antonio Gades[22], provoca que el flamenco salga de España desde otra perspectiva y 'contagie' a más personas en todo el mundo, incluso jóvenes generaciones, que se interesan en el arte y en aprenderlo.

A continuación, se mencionan algunos nombres que destaca Cruces, no sólo para el baile, sino también en la docencia:

> En la actualidad, hombres y mujeres despuntan por igual como grandes figuras en el baile, con una generación de renombre que, siendo muy joven, sirve a la vez como anclaje y ruptura de los novísimos: Javier Latorre, Carmen Cortés, Javier Barón, María Pagés, María del Mar Moreno, Lola Greco […] Algunos de ellos, centrados en la docencia, como Inmaculada Aguilar. Bailaores y bailaoras plenamente activos son Israel Galván, Antonio el Pipa, Isabel Bayón, Belén Maya, Eva la Yerbabuena, Rafaela Carrasco, Fernando Romero, Andrés Marín, Alejandro Granados, Concha Calero, Adrián Galia, Rocío Molina y Joaquín Grilo, que acometen la coreografía y la formación de compañías propias que no suelen experimentar el cante y el toque, más dependientes de la eventual oferta dentro de otras convocatorias. (Cruces 2012 267)

En 2010 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, incluyó al flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, con ello se le dio un realce internacional, lo cual parece ser consecuencia del reconocimiento que se le hizo en 2007 en el Estatuto de Andalucía. (Cruces 2012 221)

Con la pandemia ocasionada por el virus del SARS–CoV–2 los modos de producción, difusión y didácticas para el flamenco se modificaron en España y

[22] La mencionada trilogía cinematográfica se compone por *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986).

en el mundo. En el caso de España muchos de los tablaos más antiguos y representativos fueron cerrados[23] y el gremio flamenco continua con la búsqueda de apoyos para salir a flote; incluyendo apoyos como pensiones para artistas retirados. En entrevista para Europa Press[24] al propietario del Corral de Moreira, Juan Manuel del Rey, en el marco del Día Internacional del Flamenco 2021 , comenta que:

> A[l] día de hoy, a consecuencia de esta pandemia, ha desaparecido el 40% de los tablaos flamencos de este país, y el resto sigue en riesgo muy alto de desaparición, por las deudas acumuladas durante la pandemia. No podemos perder un patrimonio cultural tan importante, no podemos perder un elemento tan importante de la identidad cultural de este país… (Del Rey 2021 4)

La Asociación Nacional de Tablaos Flamencos, El Museo del Prado se unieron en 2021 para conmemorar el Día Internacional del Flamenco (16 de noviembre) a través de la producción de un video con la coreografía de Antonio Najarro y la participación de bailaores y bailarines de danza española. Esto con el objetivo de reactivar las actividades culturales en España[25].

### 1.1.2. El flamenco en México

En México, el flamenco, como parte de las danzas españolas[26], comienza a cobrar relevancia después de la Revolución, sobre todo en los años 40 del siglo XX en donde existe la coyuntura con las migraciones de la Guerra Civil

[23] El tablao Villarosa era uno de los más importantes y legendarios en Madrid, así como el Café Chinitas y Casa Patas, son sólo algunos de los muchos tablaos que han cerrado.
[24] Nota disponible en: https://www.europapress.es/cultura/musica-00129/noticia-flamenco-celebra-dia-mundial-reivindicando-supervivencia-tablaos-pandemia-20211116175738.html
[25] La pieza audiovisual titulada "El arte abre las puertas. El Museo del Prado y El Flamenco" se puede consultar en: https://youtu.be/LuuDxrMazC0
[26] Son cuatro las disciplinas o géneros que componen la llamada danza española: la danza regional, folclórica española o danzas tradicionales; la escuela bolera, el baile flamenco y la danza clásica española o estilizada, que se le adjudica a Antonia Mercé, *La Argentina,* y luego desarrollada por Mariemma. (De las Heras 2014 156). Guzmán refiere a De Santiago al mencionar que en nuestro país fueron dos las direcciones que tomó la danza española, por un lado, la escénica, que primero se llevó a cabo por españoles y luego se invitaron a mexicanos, y, por otro lado, las danzas que se integraron al teatro de revista, cabarets, centros nocturnos y espectáculos de variedades. (Guzmán 2017 200)

Española y la Segunda Guerra Mundial. Más tarde entre 1980 y 1990 se vuelve a ver un enlatecimiento de este arte en nuestro país. A continuación, hacemos un breve recorrido por los antecedentes de la danza flamenca en nuestro país. Cabe destacar que no son muchos los registros que existen sobre el tema y que en este apartado de ninguna manera se pretende ser exhaustiva con la presentación de información, sino más bien se tiene como objetivo revisitar ciertos pasajes y trazar algunas líneas que permitan comprender de dónde vienen las bailaoras y hacia a dónde podríamos ir desde el aprendizaje de este arte mestizo, híbrido y vivo, en tanto se mantiene en transformación.

*Figuras femeninas flamencas en México*

Hay dos figuras que deben ser referidas antes de hablar del flamenco postrevolucionario y derivado del exilio español. José Luis Navarro y Alberto Rodríguez han registrado que, en 1887, Trinidad Huertas, *La Cuenca*, visitó de manera breve la Ciudad de México para presentarse en la Plaza de Toros y en el Teatro Principal; probablemente su número, *La corrida de toros* fue uno de los más populares y también de los más trasgresores por presentarse en traje corto de torero. (Jiménez 2023 54) La otra mujer flamenca, de linaje gitano, a quien se le atribuye la popularización de la bata de cola y los vestuarios populares, fue Pastora Imperio, cuya primera visita a México fue en 1908. Bailó en el Teatro Principal intercalando algunos cantes populares (tonadillas, cuplés y chotis) y danzas regionales como la jota. Su segunda presentación en el país fue en 1930, en los teatros Lírico y Arbeu. (Jiménez 2023 55 y 56)

Encarnación López, *La Argentinita* se presentó por primera vez en México en 1936 en el Teatro Fábregas, como parte de una gira que incluyó Cuba y Chile. Después hizo presentaciones en el teatro Ideal con algunos números de *El Amor Brujo.* En su segunda visita a México, en 1940, debutó en Bellas Artes junto con su hermana Pilar (al baile), Antonio de Triana y Rogelio Machado (al

piano) y Carlos Montoya (a la guitarra). Las enseñanzas de *La Argentinita*, encontraron continuidad por los bailarines mexicanos Manolo Vargas y Roberto Ximénez. (Jiménez 2023 55 56)

A las presentaciones referidas es importante agregar las de *La Argentina,* Antonia Mercé, quien se presentara por primera vez en 1917 dejando impactado al público y provocando que Ramón López Velarde le dedicara el poema: *La estrofa de la danza*[27]. En 1934 bailó para inaugurar el Palacio de Bellas Artes y Carlos Pellicer también le escribió *Lutos por Antonia Mercé,* poema *post mortem* escrito en 1936. A esta bailaora se le ha reconocido como legado la intrpretación con las castañulas, ya que las dotó de una sonoridad especial gracias a la manera virtuosa de tocarlas; herencia que dejó para la danza con palillos. (Jiménez 2023 54 55)

Carmen Amaya, es otra de las bailaoras de linaje gitano que fueron fundamentales al hablar de flamenco en México en la primera mitad del siglo XX. Igual que *La Pastora*, Carmen Amaya no tuvo una formación académica. Se presentó por primera vez en 1939 en el Teatro Fábregas acompañada por Sabicas a la guitarra, Antonio Triana y de su hermana Antonia[28] al baile. Para las siguientes presentaciones en El Patio, en 1940, y en el Teatro Alameda, en el 45, se unieron José y Paquito Amaya (a la guitarra), Leonor Amaya (al baile), además de Pepe Hurtado y *El Niño del Brillante* (al cante). Fue Lucero Tena, mexicana, quien suplió a Leonor luego de que esta enfermara. (Jiménez 2023 60 y 61, citado en Zatania 2013)

[27] Esta información, refiere la investigadora Magdalena Jiménez, apareció por primera vez en la tesis de De Santiago.
[28] Antonia Amaya es madre de *La Winy,* Mercedes Amaya, quien junto con su hija Karime continúan con la formación de flamenco en la Ciudad de México, en la academia que lleva su nombre.

Otros nombres que serán importantes de mencionar en esta primera etapa de fragua flamenca en México son el de la Mariemma, Asunción Granados, Tórtola Valencia, *Los Chavalitos Sevillanos,* Rosario y Antonio. (De las Heras 2014 156)

*El auge flamenco en México*

Como se dijo anteriormente, es en los años cuarenta del siglo XX el auge del flamenco en México. Lo anterior como una consecuencia del exilio español y de la Segunda Guerra Mundial, ya que artistas nómadas e intelectuales se asentaron, sobre todo en la capital. Comenzó a hacerse en centros nocturnos, luego en restaurantes de centros culturales españoles que buscaban el rescate de identidades y raíces.

En la década de 1950 nacen los tablaos como una emulación a los Cafés Cantantes del siglo XIX. Cabe destacar que no sólo se bailaba flamenco sino también otras danzas españolas (clásica y bolera). Magdalena Jiménez apunta que:

> La denominación de tablaos a este tipo de restaurantes de corte español se originó por el renacimiento del flamenco en España durante la década de 1950, en donde los tablaos se hacían a semejanza del antiguo café cantante del siglo XIX: pequeñas salas con un escenario compuesto por tarimas de madera, de ahí su nombre, en los que los artistas ejecutan sus números de baile. (Jiménez 2008 3)

En las décadas de 1980 y 1990 vino el auge del flamenco en nuestro país, ya que eran los tablaos escenario para que bailaoras y bailaores mexicanos pudieran darse a conocer. *Gitanerías*, inaugurado en 1947, y *El Corral de la Morería*, abierto en 1976, son los tablaos más destacados en la Ciudad de

México, pero también lo fueron *Bulerías, La terraza española, El Patriarca* (después llamado *El duende*) y el antiguo *Café Colón*, luego llamado *El Martinete*. (Jiménez 2008 4) Actualmente ninguno de estos espacios subsiste, sin embargo, existen otros tablaos como *Juncal Tablao Flamenco, El Rincón Flamenco en Casa Regia,* ambos recientemente inaugurados (2021), *Hojas de té* o *La Cueva Rociera.*

Magdalena Jiménez refiere la entrevista realizada a María Antonia, *La Morris*, la bailaora habló sobre las ventajas de los tablaos para darse a conocer:

> Antes finalmente los tablaos eran una forma de vida, de que pudieras vivir de la danza, porque en realidad de los teatros no se podía vivir, sólo ofrecían espacios un par de veces al año. La ventaja de los tablaos era que te daba trabajo a diario, y además era formativo. Bailar en tablao era difícil, sobre todo para mí, que venía de una disciplina de clásico, porque me era difícil lidiar con la gente… Trabajar en el tablao hay que verlo con el objetivo de que te va a servir de preparación y de bailar a diario para hacer lo que te gusta. El tablao también te da una enseñanza de profesionalismo y disciplina. (Jiménez 2008 4)

*Las mujeres mexicanas flamencas*

Bárbara de las Heras apunta que durante las décadas de 1920, 1930 y 1940 no hubo educación formal como tal para la profesionalización en la danza flamenca, que más bien: "… la demanda formativa fue en aumento, lo cual llevó a la fundación de academias privadas de forma lenta y progresiva." (De las Heras 2014 160) Los tablaos, durante la década de 1930, se consideraron un espacio para la profesionalización y de donde surgieron las primeras generaciones de los grandes flamencos mexicanos.

La Escuela de Danza, antes Escuela de Plástica Dinámica, enseñaba, entre otras danzas extranjeras, la danza española como materia obligatoria y cuyas líneas se centraban en la enseñanza de diferentes estilos en los que se incluía el flamenco. De esta escuela egresó el jalisciense José Aranda, conocido como Manolo Vargas, nombre artístico con el que lo bautizó *La Argentinita.* Debutó en 1942 en esta compañía bailando en el *Carnegie Hall* (hasta 1944). A la muerte de su mentora, Vargas se integró al Ballet Español de Pilar López; años después regresó a España y al finalizar la década de 1960 volvió a México para dedicarse a la docencia. Fue maestro de Pilar Rioja, María Elena Anaya y María Antonia *La Morris*, entre otras bailaoras mexicanas. (Jiménez 2023 66 y 67)

Según las investigaciones de Magdalena Jiménez (2008 y 2023) y Bárbara de las Heras (2014) en los que citan los trabajos de Valentina De Santiago, podría hablarse de tres generaciones de artistas mexicanas flamencas que destacaron en los tablaos. En la primera etapa, década de 1940 del siglo XX, y sobre el papel de las mujeres comenta:

> La mayoría de estos artistas eran varones, pues las mujeres artistas de esta época solían abandonar su profesión al contraer nupcias o por decisión familiar (era mal visto que la mujer ejerciera en el ámbito público) y por lo mismo la información que existe de ellas es muy difusa o nula, a comparación de los hombres, quienes pudieron dedicarse hasta el final y construir una carrera fructífera tanto en México como en el extranjero. (Jiménez 2008 2 y 2023 63)

Aquellos varones se convirtieron en los maestros de la segunda generación de bailaoras, entre los que podemos destacar a Manolo Vargas, Roberto Ximénez, estos dos últimos bailaron en la compañía de Pilar López y en 1955 fundaron

su propia compañía: el Ballet Español Ximénez–Vargas. Pareja de Dolores Mosley, *La Gitanilla,* José Torres, fue alumno de *La Argentinita*, y maestro de Raquel Rojas, austriaca cuyo nombre real era Janet Reisenfeld, con quien bailó en *El Patio* en 1938. Óscar Tarriba, aunque mexicano, se formó como bailarín en Estados Unidos y Cuba; en México fue alumno de José Torres y para 1950 abre su propia escuela: Ballet Español Tarriba. Luis Pérez Dávila, *Luisillo,* estudio en la Escuela Nacional de Danza, aunque no terminó ahí sus estudios; se acercó al flamenco luego de ver bailar a Carmen Amaya, con quien luego compartió escenario del Teatro Fábregas; fue alumno de Óscar Tarriba e hizo pareja con Teresa Viera. (De las Heras 2014)

En la segunda etapa se ubica a quienes fueran alumnas de Raquel Rojas, Óscar Tarriba, Manolo Vargas, Luisillo, por ejemplo, Pilar Rioja. (Jiménez 2023 77) De quien Luis Bruno Ruíz, en referencia a una nota publicada en el periódico El Excélsior en 1987, dice:

> Pilar Rioja, indudablemente es reina de la alta danza española […] Ella parece que recoge la herencia estética del flamenco de Carmen Amaya, las castañuelas de La Argentina, el donaire de Rosita Mauri, el estilo mágico de las manos y el braceo total de Fernanda Antúnez, y el "paseo" de Pastora Imperio […] Pilar Rioja es, sin duda, la más completa bailarina de los grandes estilos españoles, y la primera crotalista […] En el futuro se comprobó la genialidad de Pilar Rioja, en las castanuelas y en la danza de alta jerarquía. (Ruiz 1991 85 y 86)

Cabe mencionar también otros nombres de bailaoras que han sido citadas por De Santiago y Jiménez, como parte de esta segunda generación: Gisela Sotomayor, Rosita Romero, Elsa Rosario y Leticia Roo. (De Santiago 201 173;

Jiménez 2023 77) En cuanto a la tercera generación de mujeres mexicanas bailaoras, formadas en su mayoría por Tarriba y Vargas, se reconocen tanto por el importante papel artístico, como por sus aportaciones en el campo de la docencia, ellas son: María Antonia, *La Morris*; Patricia Linares, Cristina Aguirre y Carmen Blanco. (Jiménez 2023 77) Aunque las investigadoras citadas no la mencionan, destacamos también la labor creativa, de investigación y docencia que ha realizado Lourdes Lecona.

## 1.2. Flamenco como expresión cultural híbrida, ritual e identitaria–simbólica

Como se ha dicho antes, el flamenco se mira, se vive, se investiga como un fenómeno cultural, social, artístico… de expresión humana. De ahí que se refieren diversas ramas de la flamencología:

> … flamencología histórica (en los dos sentidos: como denominación de una etapa flamencológica o como la que aborda la historia del flamenco en alguna de sus formas), etimológica, sociológica, musicológica, biográfica, formal, pedagógica, poética, científica, divulgativa, académica, tradicional, etc. (Ruiz 2019 14)

Lo artístico del flamenco es una condición contemporánea (Cruces 2012 249), como se pudo revisar en el primer apartado de este capítulo. Esta condición es lo que le da al flamenco una perspectiva de arte vivo, cambiante, en gestación.

A continuación, se aborda de manera general este carácter cultural, que incluye lo ritual y lo simbólico que tiene este complejo fenómeno.

### 1.2.1. Flamenco como cultura

De entre la gran cantidad de enfoques desde los cuales se puede estudiar a la cultura, se han tomado algunas definiciones que resultan pertinentes para analizar al flamenco, en específico para comprender por qué aprender la danza flamenca implica más que el desarrollo de habilidades para la ejecución de una disciplina artística; partimos de la idea de que el flamenco se debe aprender y aprehender desde la comprensión de este como una cultura. Cabe aclarar que la pretensión de este apartado es generar un acercamiento sintético al flamenco como fenómeno cultural, sin embargo, queda claro que es un tema mucho más profundo y que podría dar pie para otra investigación únicamente centrada en ello. Dicho lo anterior, revisemos algunas de las visiones, desde la semiótica de la cultura, la antropología funcionalista, la concepción simbólica de la cultura y la escuela culturalista.

Para Lotman la cultura implica lo colectivo, una memoria compartida en la que se recuperan, transmiten y transforman textos o comunicados.

> Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de éstos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva, con toda la variancia de las interpretaciones, la cualidad de ser idéntico a sí mismo. Así pues, la memoria común para el espacio de una cultura dada es

> asegurada, en primer lugar, por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, o por la unidad de los códigos, o por su invariancia, o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación. (Lotman 1998 109)

De tal manera que en cuanto a la propuesta de cultura de Lotman se puede decir que en el flamenco los códigos, por ejemplo, sobre el compás, los distintos momentos de cada uno de los palos, la comprensión del flamenco como un arte vivo, implican que la memoria de la cultura parta de esto para conservarse, generarse nuevas propuestas y la posibilidad de la apropiación en lo local.

Del libro *Cultura, una revisión crítica de conceptos y definiciones*, de Kroeber y Kluckhohn (1952 50 y 51) se rescatan algunas propuestas sobre la cultura basada en la noción de la herencia, transmisión y tradición. Así se encuentran las perspectivas de Edward Sapir, desde la lingüística y la antropología, y de Malinowski, en la visión de la antropología cultural funcionalista y de Radcliffe-Brown. Para Sapir, "… cultura, es decir, […] el conjunto, socialmente heredado, de prácticas y creencias que determinan la textura de nuestras vidas."[29] "Esta herencia social es el concepto clave de la antropología cultural. Comunmente llamada cultura. […] La cultura comprende la herencia de artefactos, bienes, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores."[30], expone Malinoswki y agrega Radcliffe-Brown:

[29] Traducción de la autora al texto original: *…culture, that is, […] the socially inherited assemblage of practices and beliefs that determines the texture of our lives…*

[30] Traducción de la autora al texto original: *This social heritage is the key concept of cultural anthropology. It is usually called culture. […] Culture comprises inherited artifacts, goods, technical processes, ideas, habits, and values.*

> … la palabra "cultura" en su aplicación es el proceso de tradición cultural, el proceso por el cual en un grupo social o clase social determinado se transmiten el lenguaje, las creencias, las ideas, los gustos estéticos, el conocimiento, las habilidades y los usos de muchas tipos son entregados ("tradición" significa "transmisión") de persona a persona y de una generación a otra.[31] (Kroeber y Kluckhohn 1952 51)

En este sentido, hablar de la didáctica del flamenco implica, como ya se ha mencionado, transmitir lo que de lenguaje, creencias, prácticas y códigos han existido en torno al baile, el cante y el toque a fin de dar continuidad al proceso.

Giménez (2021), en su *Teoría y análisis de la cultura,* hace una revisión crítica por diversas definiciones que se han dado a este concepto para llegar a plantear una "concepción simbólica de la cultura" que, con base en Geertz y Thompson, plantea que:

> La cultura tendría que concebirse […] como la organización social del sentido, como pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias." (Giménez 70 y 71)

En este sentido, esas formas simbólicas son todo aquello que pueda ser expresado, hecho, dicho, reproducido, creado en las prácticas sociales. De tal manera que el flamenco en tanto cultura cuenta con esas pautas de

[31] Traducción de la autora al texto original: *…the word "culture" as applying is the process of cultural tradition, the process by which in a given social group or social class language, beliefs, ideas, aesthetic tastes, knowledge, skills and usages of many kinds are handed on ("tradition" means "handing on" ) from person to person and from one generation to another.*

significados (palos, compás, códigos…) que se encarnan en un cuerpo que baila y que logra comunicar no sólo la emoción en la ejecución, sino también lo que de carga simbólica e histórica hay en ello.

La escuela culturalista, por su parte, establece que la cultura se puede aprender a través y a partir de procesos de aculturación, que no son más que resultado del contacto intercultural. (Giménez 2021 41–43) Cuando se revisan los antecedentes del flamenco nos damos cuenta de que en todo momento este es resultado de procesos de aculturación. Procesos que Giménez, citando a Canclini, nombra como de hibridación.

El flamenco, entonces, es una cultura que cuenta con distintas formas simbólicas, con una memoria que se recupera y también se transforma a través del tiempo y según el colectivo que lo adopte como texto; el flamenco tiene un lenguaje, es un espacio en el que se producen significados comunes y que, en términos de Malinowski, 'se heredan'. Es tradición–transmisión que está en constante proceso de aculturación. El flamenco es un híbrido.

Las didácticas para el flamenco, que en pocos casos aquí en México son de carácter formal, se enfocan en compartir dichos códigos que permiten comprender el lenguaje flamenco y que, en su momento, darán a la bailaora el 'derecho' de mandar sobre un tablao; a lo que se le llama 'bailar por derecho'. Explica Enriqueta Santiago:

> Bailar por derecho es justamente entender la profundidad del cante y de la música flamenca y de responder con tu cuerpo ante eso, sin necesidad de haberlo ensayado antes. Porque muchísima gente solamente te enseña a repetir y no a comprender. Y bailar por derecho es comprender. Es la comprensión absoluta de lo que estás haciendo para que tengas el derecho de bailar. De pararte y de improvisar […] Las bulerías es lo que todo el mundo baila por derecho en el cotidiano […] Por alegrías es muy fácil bailar por

> derecho, porque es una estructura muy común que difícilmente se modifica. […] La soledad es de los palos más solemnes y más jondos que hay. Entonces, bailar por derecho una soledad, pues es como un buen vino, lo disfrutas cuando sabes disfrutar un buen vino y cuando eres como un buen vino con tus años de añejamiento y tus años de experiencia.

En cuanto al tema central de este trabajo: la transformación individual–colectiva en los cuerpos bailaores de las aprendices de flamenco, también hay ciertas pautas que podrían vislumbrarse a partir del análisis del fenómeno cultural que representa esta danza. Giménez, a partir de su re–definición de cultura dice:

> La cultura podría definirse, entonces, como el proceso de continua producción, actualización y transformación de modelos simbólicos (en su doble acepción de representación y de orientación para la acción) a través de la práctica individual y colectiva, en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. (Giménez 2021 76)

De tal modo que la transformación debe estar tanto en el cuerpo como en la mente; en intervenir de manera crítica los discursos sobre la dominación y el poder; en trastocar dichos modelos simbólicos y, a través de lo que ofrece la danza flamenca, buscar la manera de romper con la inercia de esa impronta de la historia social —de dominación— que se nos queda en el cuerpo.

Comenta Enriqueta Santiago en entrevista:

> Yo creo que el tema con el flamenco es que justamente no es el ritmo. La musicalidad del flamenco no es parte de tu naturaleza […] ni la colocación del cuerpo, ni cómo lo confrontas, ni cómo lo escuchas ni nada. Estás hablando de una cultura. Entonces tienes

> que aprender una. No es un baile nuevo, tienes que aprender una cultura nueva; una forma de vida distinta. (2022)

#### 1.2.1.1. Flamenco y su carga ritual

El flamenco tiene el carácter de cultura por estar construido a partir de formas simbólicas, una de ellas es la ritualidad y que debe estar integrada en el trayecto que implica su aprendizaje. Dicha ritualidad la encuentran algunos bailaores y bailaoras en la manera en la que interpretan cada palo y otros flamencólogos, como Blas Vega o Steingress, hablan de la ritualidad en la revisión de las fiestas o bailes de candil que pasaron después a los escenarios, o bien, en el peso que tiene lo ritual en la identidad colectiva del pueblo gitano. (Jiménez 2018)

Cristina Cruces Roldán, por su parte, asegura que la ritualidad se sustenta en lo colectivo y que la carga social del flamenco es lo que trasciende más allá de lo artístico. Esta ritualidad es entendida por la investigadora como:

> Rituales en el sentido antropológico del término, situaciones performativas con reglas de comunicación compartidas: el conocimiento mutuo que ocupa no sólo códigos musicales sino actitudinales, verbales, proxémicos, gestuales, expresivos y kinésicos, códigos paramusicales y paralingüísticos. El reconocimiento mutuo de los participantes, sustentado en nexos sociales extra o para–flamencos, y la fuerza y densidad que les otorga su carácter selectivo y en muchas ocasiones hasta hermético. (Cruces 2012 269)

De aquí que el aprendizaje del flamenco es un aprendizaje más allá de lo artístico, es la encarnación de la ritualidad. En este sentido el flamenco podría ser una posibilidad para el rescate de lo simbólico a través de la repetición: "Los rituales generan una comunidad de resonancia que es capaz de una

armonía, de un ritmo común…" (Han 2020 12); esta resonancia es la que creamos con el cuerpo–instrumento en el ritual flamenco que integra al cante, al baile y al toque. Más adelante Han hace mención de cómo es que el ritual se vuelve corpóreo, corporizado y se generan saberes, comunidades rituales con una identidad hecha cuerpo. (Han 2020 13) Esto es justamente lo que encanta, fascina y apasiona del flamenco: la profundidad que implica, el compromiso espiritual que provoca en quienes lo hacen y quienes lo presencian como espectadores. Se retoma el hecho de que el flamenco no se baila en soledad, se hace en comunidad, en comunión, en comunicación con uno mismo y con los demás (arriba y abajo del tablao; y en el caso del estudio de danza, con el grupo que está ahí y con la maestra o maestro que guía). Así, cada clase, cada presentación es motivo de conexión con la ritualidad.

Gadamer, por su parte, establece la metáfora de la fiesta para proponer el poder comunicativo para el arte. Fiesta y arte se convierten en sinónimos desde la perspectiva de lo colectivo, de la participación, de la comunicación. "La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa." (Gadamer en Oliveras 2004 362) Y la fiesta como ritual es repetición. Comunidad y fiesta, eso es flamenco. Lo festero en el flamenco es una condición para ciertos palos y como se verá en el capítulo siguiente, el tema de lo festivo en lo nómade también resulta necesario, por ello resulta una característica a tomar en cuenta al transmitir lo que de cultura es el flamenco.

#### 1.2.1.2. Flamenco y su carga identitaria–simbólica

En el proceso del aprendizaje de la danza flamenca hay, por consecuencia, una transmisión de la cultura, de tal modo que también hay una configuración de lo identitario.

> Hablar de identidad implica, para Gilberto Giménez, remitirnos a la teoría de la acción social y asumir a los seres humanos no como

> sujetos o individuos, sino como actores sociales. Y hablar de identidad nos conduce al universo de la cultura, que siempre es objetivada y subjetivada, que siempre remite al sentido que el ser humano dota en su actuar. (Giménez 2016 8)

Lo simbólico, desde los planteamientos de Clifford Geertz, "… es el mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles […] "formas simbólicas", y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación." (Giménez 2016 26) Así, el flamenco tiene una carga simbólica en tanto materializa en una expresión y una acción (cante, toque, baile) la representación de lo social.

Por otro lado, Cruces Roldán (2012) habla de la identidad en la danza flamenca porque logra definir sus códigos propios, maneras de ejecución del baile que lo hacen distinto de otras danzas; por ejemplo:

> … la abundancia de ejercicios en torno al eje, la evitación de saltos, la presencia de numerosos giros, la contracción de los desplazamientos frente los grandes movimientos, el serpenteo, su original estética en las figuras y evoluciones plásticas, el protagonismo de sus intérpretes individuales, o el valor de la inspiración y la repentización. Y, particularmente, la relevancia del compás, el soporte máximo del baile no profesional, también llamado "corto" precisamente por su tiempo de ejecución limitado, bien sea acompañando al baile, como remate o desplante espontáneo, bien en su ejecución no ensayada, sin formato fijo [...] el intercambio de licencias masculinas y femeninas y la escasa duración de cada intervención personal en base al "relevo", son algunas más de sus características […] se trata de una danza abstracta, no narrativa, carente de linealidad argumental excepto una mínima plantilla coreográfica. (Cruces 234)

Desde lo cultural, desde lo simbólico compartido, es posible que cada bailaor o bailaora puedan conformar su identidad, una expresión individual–colectiva que permite la creación en común.

#### 1.2.1.3. Flamenco, expresión puente

Si bien el nacimiento del flamenco puede localizarse en la región de Andalucía, ha quedado claro que no es sino una expresión cultural híbrida.

> En el debate sobre multiculturalismo, la hibridez es elevada como una fuerza que conecta culturas. Produce nuevas formas (mezcladas): «Híbrido es todo aquello que tiene lugar gracias a una mezcla de tradiciones o de cadena significantes que enlazan discursos y tecnologías diferentes […] (Han 2018 20)

En este sentido el flamenco se convierte en un puente, una posibilidad de conexión entre la herencia de lo simbólico y lo local de su interpretación. La carga ritual se transmite en la didáctica, pero la manera en la que se baila será resultado de esas fuerzas que se interconectan y crean.

Han refiere a Bhabha, quien, a su vez, hace referencia a Heidegger cuando habla de la figura del puente, el pasaje intersticial que se abre en la hibridez y que produce identidad, a partir del acontecimiento de la diferencia.

> El puente de Heidegger es, de hecho —en esto Bhabha seguramente tiene razón—, un pasaje intersticial que permite, justamente, conectar las orillas, es decir, el aquí y allí: «El puente se tiende "ligero y fuerte" por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yazga frente a la otra». (Han 2018 21)

Sin embargo, Han destaca que los planteamientos de Heidegger quizá no son del todo adecuados para hablar de los rasgos de la hiperculturalidad, ya que

el filósofo habla desde lo teológico, que impediría la hibridación. Aquí retomamos la definición como una metáfora que resultaría pertinente porque en el capítulo 2 se retoma esta figura del puente para hablar de un 'feminismo puente', el de Rosi Braidotti, a partir de sus planteamientos sobre lo nómade. De cómo lo identitario resulta de la diferencia, de la hibridación.

Con lo anterior queda más claro lo que menciona Faustino Núñez al afirmar que el flamenco es 'de ida y vuelta', es decir, que en realidad no hay un flamenco 'puro' porque es el resultado de muchas mezclas.

A continuación se esquematiza y sintetiza esta perspectiva del flamenco como expresión cultural.

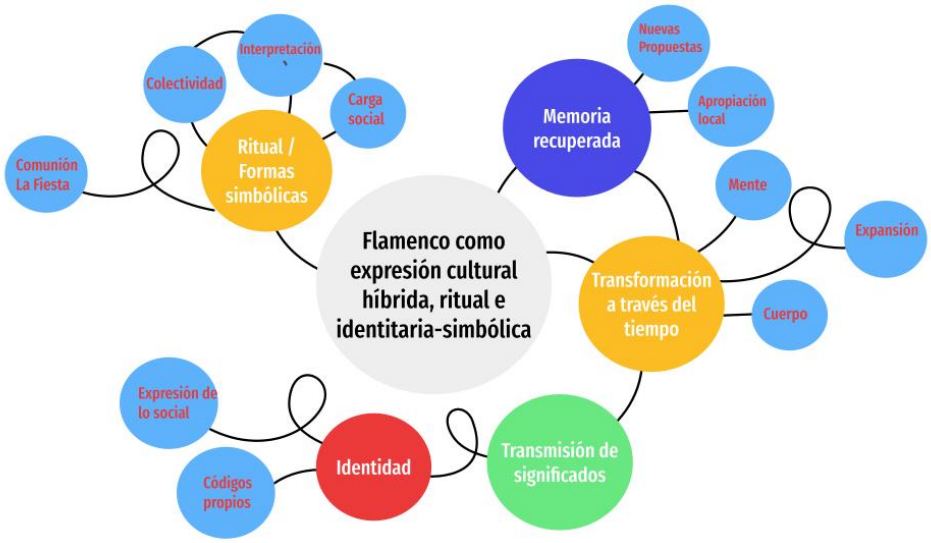


Imagen 2. *Flamenco como expresión cultural híbrida, ritual e identitaria-simbólica*. Elaboración propia.

## Preliminares

El recorrido por las raíces del flamenco, en específico de la danza, desde España hasta su llegada y desarrollo en México, permitió revisar aspectos que resultaron necesarios para comprender este fenómeno más allá de lo artístico y reconocerlo como cultural, híbrido e identitario, con una carga simbólica y ritual.

¿Por qué, para el aprendizaje de danza flamenca por mexicanas resulta importante comprenderla como un fenómeno cultural híbrido que ha creado su propia expresión en nuestro país? A partir de esta pregunta inicial se planteó como respuesta, y la cual validamos que aprender a bailar flamenco, y por ello su didáctica, se basa, no sólo en transmitir la estructura rítmica y la técnica del movimiento, sino que se trata de compartir una cultura, con su carácter ritual, identitario, híbrido. Esto para que cada aprendiz encarne y se apropie de esas "formas simbólicas" y pueda, a partir de estos lenguajes comunes, crear su propia expresión, en lo individual y en lo colectivo. A continuación, se aborda cada uno de los puntos clave para poder sustentar esta afirmación.

El baile flamenco es una expresión híbrida en tanto tiene influencias de danzas orientales (Caballero 1975) y africanas (Cruces 2012). En el recorrido que se realizó en este capítulo queda patente su condición mestiza y nómada. A partir de la definición sobre la hibridez de Han (2018) en la que propone que la condición implica que se mezclen las tradiciones y se entrelacen otros discursos o tecnologías, se propone definir al flamenco como una expresión puente en la que se conectan lo cultural (herencia, tradición, lo simbólico y ritual, la memoria) con lo local de la interpretación.

Como cultura, partiendo de la definición de Giménez (2021) la transformación individual-colectiva de los cuerpos que bailan flamenco también debe estar en

la mente para trastocar los modelos simbólicos y romper con las estructuras de dominación que quedan en el cuerpo, como veremos en el capítulo 3, las definiciones de belleza, por ejemplo. De tal modo que el aprendizaje del flamenco implica comprenderlo como un fenómeno cultural. Con una carga ritual en la que se podrían resignificar modelos simbólicos y rescatar lo ritualizado en el instante de la ejecución. Cuando la identidad se hace cuerpo y baila. En tanto identitario el baile flamenco implica la materialización en expresión y acción de la representación social, además de sus códigos propios que lo hacen único (Cruces 2012), pero que también permiten la transformación constante, ya que no se debe olvidar que, como arte, el flamenco tiene muy pocos siglos de existencia, por lo que debe estudiarse como un 'arte vivo', en transformación, en construcción; evolución.

Otra de las condiciones del flamenco es lo comunitario y festero, porque el flamenco se hace en comunidad, se generan conexiones e intercambios, además de ser gozoso; y en el aprendizaje también será importante provocar estas condiciones.

La didáctica del flamenco en México, desde la experiencia presentada en este capítulo con la entrevista a Enriqueta Santiago, implica la comprensión profunda del flamenco como cultura híbrida, con su carga identitaria, ritual y simbólica, que dé la posibilidad a las aprendices de 'bailar por derecho', porque el cuerpo encarna el compás y la mente entiende los códigos para luego transformarlos en su forma individual de ejecución. No se trata de repetir sino de comprender de manera integral y ejecutar desde el cuerpo propio. El flamenco tiene una carga individual, que parte del carácter autobiográfico de cada bailaor(a) y un peso colectivo (cultural) en cuanto a su poder de experiencia y transmisión.

Sería posible lanzar una nueva hipótesis a partir de lo anterior y es que el flamenco como el feminismo surgen de la necesidad de expresión de comunidades segregadas, reprimidas, minorías que buscan 'iluminarse', ser miradas y usarse, quizá como una herramienta de resistencia. (Cruces 2012 y Chuse 2005).

Por lo anterior se plantea que la danza flamenca se debe considerar como una expresión cultural puente, que permite que se construya una didáctica para hacer un baile flamenco que continúe en su hibridación. Si bien el flamenco tiene sus estructuras que lo identifican, no se limita a los códigos, sino que los expande. De tal modo que una de las rutas que resultaría adecuada y posibilita el aprender y aprehender la danza flamenca es la didáctica del CCFM, ya que se tienden esos puentes.

## Capítulo 2. Feminismo y lo nómade

### Introducción

Una vez que se ha revisado el fenómeno de la danza flamenca y se ha expuesto la importancia de su aprendizaje más allá de la técnica, en este capítulo se establece el universo teórico que permite responder: ¿cómo explicar el proceso de transformación corporal femenina en la danza flamenca?

Los planteamientos de la teoría feminista de Rosi Braidotti (2000 y 2004), específicamente de la metáfora de lo nómade, para comprender el trayecto hacia la subjetivación de lo femenino será el punto de partida para lograr la respuesta a este cuestionamiento. Además, se rescata la definición de María del Carmen García Aguilar acerca de la apropiación corporal. Ya que se propone como hipótesis que la subjetividad nómade es un proceso que permite comprender la apropiación del cuerpo en lo individual y la creación de una conciencia nómade en lo colectivo. De tal modo que el objetivo de esta segunda parte es exponer los principios de la subjetividad nómade, a partir de la investigación documental sobre la noción de Rosi Braidotti y la antropología corporal feminista, con el fin de entender la apropiación corporal en el trayecto hacia un cuerpo bailaor.

El presente capítulo, Feminismo y lo nómade, comprende una introducción sintética de los estudios feministas, con base en *Feminismos. La historia*, un libro coordinado por Rebeca Moreno Balaguer (2019), y en aquellos de Nuria Varela, *Feminismo para principiantes* (2021) y *Feminismo 4.0* (2019), en donde la autora define al feminismo de Braidotti como un "Feminismo puente". Después se aborda Lo nómade en Braidotti, ya que esta categoría será fundamental para el presente trabajo. Lo nómade implica un desplazamiento, en donde no es necesario un acto físico de viajar, sino una transformación creativa, "… una metáfora performativa que permite que

surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar.” (Braidotti 2000 32).

Una vez establecida la definición de lo nómade se define qué es la apropiación corporal a fin de pasar a la última parte de este capítulo en el que se hará un cruce teórico para establecer *El flamenco como una expresión nómade*, es decir, que el aprendizaje del flamenco es un devenir, es el proceso de transformación creativa, individual–colectiva que implica la apertura de posibilidades para las mujeres feministas.

De este modo, como se dijo en el inicio, se establece un universo teórico para trabajar sobre el objeto empírico de esta investigación: las aprendices de danza flamenca del Centro Cultural Flamenco México.

## 2.1. Feminismo y lo nómade

Feminismo, la palabra, el concepto, la enunciación ya implica una postura política, una forma de pensar, de hacer y de estar en el mundo. Irrumpe en los ojos de quienes leen, en las mentes de quienes se acercan; es imposible no escuchar que ahí están, igual que los tacones de una bailora haciendo un vivo de pies sobre un tablao. Por eso es que Nuria Varela (2008) se refiere al feminismo como un “impertinente” —que molesta y cuestiona—.

Cierto es que no hay un solo feminismo, que son muchos y que en este trabajo no se abordarán a profundidad ni la historia de los estudios feministas ni las diferencias entre cada una de las corrientes; sin embargo, y como se hizo en el primer capítulo con la revisión de la historia del flamenco, resulta pertinente el recorrido para comprender de dónde parte la teoría de la subjetividad nómade de Rosi Braidotti y por qué se relaciona con el cuerpo y, más aún, por qué apoya a entender las transformaciones de cuerpos de mujeres que aprenden a bailar flamenco. Así que se expondrán aquí algunas definiciones

de feminismo, cuáles son esas cuatro olas a las que se hace referencia cuando de la teoría feminista se habla y en dónde se ubican los planteamientos de Braidotti, para con ello trazar el mapa del recorrido nómada hacia el flamenco.

### 2.1.1. Introducción a los estudios feministas: el nosotras político–social

Dice Rosi Braidotti:

> El momento fundacional de la historia feminista es la afirmación de un lazo entre todas las mujeres, de una relación entre ellas que existe en la medida en la que comparten la misma categoría de diferencia entendida como negativa […] la categoría Mujer[32] como construcción patriarcal. (Braidotti 2004 14)

Este lazo relacional del que habla Braidotti es al "nosotras" al que se refiere Varela (2019 11). Cuando en lo colectivo se hace consciente la urgencia de llevar al terreno de lo político y lo social la liberación de las definiciones y subjetivaciones a partir de lo establecido (por ellos), surge el feminismo como teoría, como movimiento, más allá de como proyecto. En otras palabras, hablar de 'sujetos feministas femeninas' (De Laurentis en Braidotti 2004 14) implica que existan experiencias comunes, lo individual llevado al campo de lo colectivo para identificar cuáles son las demandas, los temas centrales de la lucha. Entonces… *¿Qué es el feminismo?*

Simone de Beauvoir explica: "El feminismo es una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente". (Moreno 2019 10)

[32] La categoría Mujer la propone Braidotti como "signada por supuestos comunes culturalmente impuestos", en donde Mujer no es Hombre; Mujer es diferente a Hombre y, por lo tanto, su subjetividad se niega. (Braidotti 2004 12)

Nuria Varela hace referencia a Amelia Valcárcel quien establece que es "una teoría crítica […] movimiento no dirigido y escasamente, por no decir, nada jerarquizado." (Varela 2019 21 y 22)

En la introducción de *Feminismos. La historia* (2019) se plantea la necesidad del feminismo por romper y trastocar los paradigmas establecidos por el patriarcado, entendido este como "un sistema de poder en manos masculinas". (Moreno 10) Así es que el feminismo implica tomar conciencia de la opresión estructural y como resultado la voluntad en lo individual y colectivo para lograr una transformación. (Moreno 2019 10)

Dice Varela en *Feminismo para principiantes:*

> El feminismo es un discurso político que se basa en la justicia. El feminismo es una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa realidad, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social […] el primer paso para entrar en el feminismo es la toma de conciencia… (Varela 2021 14 y 17)

Por su parte, Braidotti afirma:

> … el feminismo constituye la pregunta; la respuesta es el empoderamiento de la subjetividad femenina en el sentido político, epistemológico y experiencial. Por empoderamiento me refiero tanto a la afirmación positiva (teórica) como a la promulgación concreta (social, jurídica, política) […] la feminista es una pensadora crítica que desvela y somete a juicio las modalidades del poder y la dominación implícitas en todo discurso teórico, incluso el suyo.

> Empero, es también una pensadora creativa en la medida en que produce nuevas formas de representación y definición del sujeto femenino. (Braidotti 2004 15 y 39)

De esta manera quedaría claro que el feminismo, como teoría crítica, busca romper con los paradigmas establecidos por el patriarcado para lograr la justicia y la libertad de pensamiento y acción para las mujeres; como práctica es un movimiento social de transformación individual a partir de lo colectivo y viceversa, de ahí que se confirma lo dicho al inicio de este apartado, el feminismo es una forma de estar, de hacer, de pensar, de decir y de devenir mujeres en lo común. Implica, como dice Varela, una ética: "… porque lo que queremos es cambiar el mundo" (Varela 10:37–12:00), y el mundo no se cambia en soledad, por ello es tan necesaria la colectividad para crear proyectos emancipadores. Incluso, invita a nuevas formas de pensamiento, a la autorreflexión, a la creatividad, que permitan como cita Braidotti a De Laurentis (2004 39) a la definición del sujeto femenino feminista. Así pues, al feminismo se le encuentra, así, de cara y nos pone cara, después de eso ya no somos las mismas ni podremos serlo. Se toma conciencia y nos transforma.

Varela, en la conferencia "Historia del feminismo. Tenemos futuro porque tenemos pasado", dictada el 5 de julio de 2018 ante alumnas del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), establece que hay tres puntos clave en el feminismo que sustentan la necesidad de ir a buscar una genealogía y de abrirle más espacios: 1) que la propia palabra genera incomodidad; 2) que cuestiona el poder establecido (por el patriarcado); 3) su aparente falta de historia.  De aquí que este apartado ha comenzado hablando de lo impertinente que resulta el concepto y que ahora se plantée continuar con un recorrido sintético por su historia.

*Olas, temas y feminismos*

Es importante aclarar que aunque muchas mujeres antes de la Ilustración ya habían reclamado mejores condiciones de vida, no es hasta esta revolución del pensamiento occidental que se toma la conciencia —de la que se habló anteriormente— de la opresión de un sistema que las subordinaba por el hecho de ser diferentes a los varones. Y a partir de finales del siglo XVIII es que comienza a ponerse atención a los derechos que les habían sido negados por su condición de Mujer.

Cabe aclarar también que las olas del feminismo son una metáfora para comprender los movimientos y los temas que los motivaban, los cuales tenían relación intrínseca y directa con las revoluciones políticas, sociales, de pensamiento y de ideología que se suscitaban en cada etapa, por supuesto, desde la perspectiva masculina. Ahora bien, el debate sobre si son tres o cuatro olas tiene, en gran medida, su fundamento en que para muchos países de Latinoamérica, por ejemplo, no existió un periodo sufragista, como sucedió en Estados Unidos de Norteamérica o en Europa. Sin embargo, para fines de este trabajo y, debido a que se toma como punto de partida el texto de Nuria Varela, *Feminismo 4.0. La cuarta ola*, sí se definirá el recorrido por estos cuatro momentos.

*Primera ola: feminismo ilustrado*

Periodo de desarrollo científico y técnico, basado en el racionalismo, empirismo y utilitarismo. Los principios de Igualdad, Libertad y Fraternidad de la Ilustración los defendían, pero para los varones. Ante el concepto de ciudadanía, las mujeres entienden que no son ciudadanas porque no tenían derechos ni a la educación, ni a la actividad política ni a la propiedad. (Varela 2021 23).

Su texto fundacional fue la *Vindicación de los derechos de las mujeres*, publicado por Mary Wollstonecraft en 1870. (Varela 2021 23) Este texto siembra dos conceptos fundamentales para el feminismo, por un lado la idea de género y la consideración de mujer como construcción social, con lo que esto conllevaba, como natural, eso a lo que Simone de Beauvoir luego se referiría como: "No se nace mujer, se llega a serlo" (Varela 2005 40); idea que Rosi Braidotti retoma en la subjetividad nómade. Por otro lado, se conceptualiza la discriminación positiva.

El "gran pensador ilustrado", Jean Jaques Rousseau —considerado como un gran misógino— negó las posibilidades de educación para las mujeres, a menos de que dicha formación la llevara a ser dócil, sumisa y abnegada, siempre atendiendo a su 'naturaleza femenina', la cual, por supuesto, implicaba, saber sólo lo que conviniera a los hombres y para nunca destacar de entre ellos. A pesar de ello y contra estos pensamientos es que Wollstonecraft alzó su voz y el eco fue el de las mujeres que decidieron, juntas, luchar por sus derechos a la igualdad. Sin embargo, la defensa no sería tan sencilla y lo ganado a finales del llamado Siglo de las Luces parecía desvanecerse, como su libertad para reunirse, cuando en 1804 el Código de Napoleón (como derecho penal) les negara la autonomía y decisión sobre sus cuerpos. (Moreno 2019 82–83) La semilla se había sembrado y para mediados del siglo XIX comenzaría un nuevo movimiento.

*Segunda ola: el sufragismo*

Una de las características que Varela (2021) destaca del feminismo de la segunda ola, que nace a mediados del siglo XIX, es que lo reconoce como un movimiento de masas.

*Sufragismo en Norteamérica*

El texto fundacional del sufragismo norteamericano fue la *Declaración de Sentimientos* (1848) o *Declaración de Seneca Falls* y que se derivó del primer

foro público y colectivo de mujeres, la Convención sobre los Derechos de la Mujer, celebrado el 19 y 20 de julio de 1848. Dicha Declaración reclamaba derechos tanto civiles como jurídicos para las mujeres. Con esta acción, dice Varela: "Las mujeres se convertían en sujeto de la acción política." (Varela 2005 46–48)

Tuvieron que pasar veintiún años, algunas traiciones —la Decimocuarta Enmienda a la Constitución en la que se le dio el voto a los esclavos, pero no a las mujeres— y esciciones en los grupos sufragistas para lograr, por fin, el derecho al voto para las mujeres. Varela, citando a Amelia Varcárcel, refiere que fueron tres generaciones de mujeres militantes de un proyecto cuya base eran los derechos por la educación y políticos (voto). (Varela 2005 50) Más allá de esto, como movimiento social, el sufragismo estableció el uso de la palabra solidaridad en lugar de fraternidad. Y, sobre todo, se le reconoce por haber sido una lucha no violenta de intervención: "… manifestaciones, interrupción de oradores […] huelga de hambre […] el sufragismo innovó las formas de agitación e inventó la lucha pacífica…" (Varela 2005 51) Cuando la feminista e investigadora dice que: "El feminismo ha mejorado todas las sociedades en donde se ha desarrollado […] profundiza en la justicia, en la democracia […] en la situación económica" (Varela 2018 6:18-6:21), es posible coincidir con ella.

*Sufragismo en Inglaterra*

En Inglaterra, la historia fue distinta, las sufragistas eran encarceladas y no fue sino hasta 1917 que se aprobó la Ley de sufragio; pero pasaron 10 años para que las mujeres se encontraran en igualdad de condiciones con los varones sobre el derecho al voto. (Varela 2005 54)

Vale destacar el trabajo de John Stuart Mill, ya que uno de sus textos se convirtió en referente para las sufragistas, se trata de *La sujeción de la mujer*,

en el que, basado sobre su experiencia de vida con Harriet Taylor y comentarios de Helen, su hijastra, habla de la mujer como individuo libre. (Varela 2005 63–65)

En esta ola confluyen movimientos sociales y políticos que permitieron la existencia de los llamados feminismos de clase. Además, se entrecruzan la Primera y Segunda Guerras Mundiales y la Revolución Rusa. (Varela 2019 29–30)

*Socialismo y feminismo*

Aunque el socialismo y el feminismo tenían la misma raíz de lucha: la opresión; no eran lo mismo. Hubieron intentos por hacer una lucha socialista feminista (Clara Zetkin), pero no resultaron, ya que, de nueva cuenta, para los hombres de la Revolución, la suya era el centro y las mujeres tendrían que esperar su turno. (Varela 2005 72–76)

Alejandra Kollontai fue una de las piezas clave que influenciaría para el feminismo radical de los setenta. Sus ideas estaban claras: "quiero luchar por la liberación de la clase obrera, por los derechos de las mujeres, por el pueblo ruso." (Kollontai en Varela 2005 76) Retomó la idea de Marx sobre *el hombre nuevo* y propuso que era necesario el surgimiento de *la mujer nueva;* una mujer libre en su totalidad. La revolución que unía ideas marxistas y feministas era la que proponía Kollontai: "una revolución de la vida cotidiana, de las costumbres y, sobre todo, de las relaciones entre los sexos." (Varela 2005 78)

*Feminismo y anarquismo*

Fue Emma Goldman quien unió al feminismo con el anarquismo y fue ella quien por primera vez, en 1915, mostró el uso de anticonceptivos, razón por la que fue encarcelada (una de tantas veces). "Lo importante era una revolución que surgiera de las propias mujeres, no tanto de la conquista del

poder como de la 'liberación' del peso de los prejuicios, las tradiciones y las costumbres." (Varela 2005 80) El pensamiento de Goldman y de quienes, como anarquistas, permanecían en una especie de 'tierra de nadie', como dice Varela, fue también un parteaguas para el movimiento de liberación sexual de los años setenta, ya que su propuesta era el rompimiento con el yugo que implicaba la condición sexual por ser mujer.

*Periodo entre guerras y El segundo sexo*

Rebeca Moreno, Vanesa Ripio (2019) y Nuria Varela (2021) coinciden en que en el periodo entre guerras se creía muerto al feminismo, en decadencia y sin más qué aportar. Ya se habían conseguido las demandas de la segunda ola: el derecho al voto y a la educación. A las mujeres que continuaban en sus luchas se les consideraba como subversivas o 'rojas'. Por si fuera poco se les acusaba de la destrucción de la nación y de las familias. Sin embargo, no todo se había esfumado, ya que fue en esta época en la que surge una de las figuras más representativas del feminismo de la primera mitad del siglo XX: Simone de Beauvoir. Aunque ella no se consideraba feminista para 1949, cuando se publicó *El segundo sexo.* (Varela 2005 81–82) "En una entrevista concedida a la televisión francesa en 1976 explicó que su ensayo había nacido de un interés puramente intelectual, no militante." (Moreno y Ripio 2019 189) La obra citada es considerada como el texto fundacional del feminismo de la segunda mitad del siglo XX, sin que, como ya se mencionó, ese hubiera sido el objetivo. Sin embargo, el libro pone en blanco y negro la condición de la mujer como "… la otra en relación con el hombre, sin que ello suponga reciprocidad, como ocurre en el resto de los casos." (Varela 2021 84) Beauvoir pone al hombre como quien detenta el poder y crea cultura. Así pues, con *El segundo sexo* se modifica la visión del feminismo y se vuelve interdisciplinar, surge de este modo la posibilidad de establecer el devenir mujer por una cuestión cultural y que retomará el feminismo cultural (de la diferencia), del

cual se tratará en el siguiente apartado y, específicamente, Rosi Braidotti con la subjetividad nómade. Escribe Varela a este respecto de la cultura: "La filósofa (Beauvoir) insiste en separar la naturaleza de la cultura profundiza en la idea de que el género es una construcción social —aunque ella no utilice la palabra género." (Varela 2021 86)

A manera de resumen sobre la propuesta de Beauvoir y de la posiblidad de un cambio de modelo de subjetividad femenina, Moreno y Ripio (2019) exponen:

> Las mujeres han de aprender a construir un nosotras al tiempo que se afirman individualmente para trazar un proyecto vital, de forma libre y autónoma. Como explicó Simone de Beauvoir el feminismo es una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente. (Moreno y Ripio 192)

Otras mujeres parteaguas de la tercera ola fueron: Virginia Woolf, Flora Sandes, Amelia Earhart, Marie Curie, Gerda Taro, Maria Montessori y Betty Friedan, a quien Varela reconoce como aquella que identificó algo a lo que llamaría 'el problema que no tiene nombre' y desarrolló su tesis en un libro que —como *El segundo sexo*— la transformaría y a muchas mujeres con ella: *La mística de la feminidad* (1963). "Cuando tuve el primer ejemplar del libro en mis manos, lo único que sabía era que, de repente, era capaz de volar." (Friedan en Varela 2005 97) Cabe destacar que Friedan no planteó más que el asunto del rol de la mujer y su descontento de 'ser la mujer de los anunicios de las aspiradoras, las licuadoras y las pulidoras de pisos', pero esto fue suficiente para "crear una identidad colectiva capaz de generar un movimiento social liberador." (Varela 2005 98) De aquí que sea el nacimiento del feminismo liberal y, con él, de la tercera ola, como lo refieren Rebeca Moreno, Vanesa Ripio y Cory Duarte (2019).

El feminismo liberal "… se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una desigualdad —y no como una opresión o una explotación […] el problema de las mujeres como político." (Varela 2005 102)

*Tercera ola: "Lo personal es lo político"*

Entre 1967 y 1975 nace el feminismo radical, el cual utilizaba fundamentos del marxismo, el psicoanálisis y las teorías de la Escuela de Frankfurt. Lo que pretendía era ir a la raíz de la opresión. Plantea la definición de dos conceptos, el patriarcado y el género.

> El patriarcado se define como un sistema de dominación sexual […] un sistema básico de dominación sobre el que se levantan el resto, como la clase y raza. El patriarcado es un sistema de dominación masculina que determina la opresión y subordinación de las mujeres […] El género expresa la construcción social de la feminidad y la casta sexual. Las feministas radicales buscaban la transformación, sobre todo, del espacio privado y desde una postura crítica heredan la 'revolución sexual'. (Varela 2005 105)

De ahí que su estandarte sea 'lo personal es político'. "Lo indivudual, resulta colectivo. El 'nosotras' femenino plural se transforma en femenino plural. 'La hermandad de las mujeres es poderosa', repetían las feministas radicales". (Varela 2019 21)

Haciendo referencia a Ana de Miguel, Varela (2019) destaca que las tres aportaciones del feminismo radical fueron:

1. Las grandes protestas públicas, que era actos de desobediencia civil para visibilizar los mecanismos opresores, incluyendo por supuesto los derechos sexuales y reproductivos (el aborto y la anticoncepción).
2. El desarrollo de grupos de autoconciencia. La idea de estos grupos era que las mujeres tuvieran una voz para 'la reinterpretación política de la

propia vida y poner las bases para su transformación', lo que les permitía re-valorarse.

3. La creación de centros de ayuda y autoayuda. Las mujeres ahora libres necesitaban apropiarse de su cuerpo: el placer.

Además de estas aportaciones particulares se destaca que el feminismo radical es el parteaguas para provocar el nacimiento de los múltiples feminismos. "…el feminismo radical abrió las compuertas". Así surgen otros feminismos: el lesbiano, el de las mujeres negras, feminismo institucional, académico, el ciberfeminismo; feminismos árabe, latinoamericano, ecofeminismo, y el que aquí resulta de interés para trazar el mapa para encontrar la relación entre el feminismo, lo nómade y el flamenco: feminismo de la diferencia. (Varela 2021 115–116)

Lo que queda claro es que las propuestas de todos los feminismos continúa siendo la exigencia de la libertad para las mujeres para "definir por sí mismas su identidad en lugar de que esta sea definida, una y otra vez, por la cultura de la que forman parte y los hombres con los que conviven." (Varela 2021 119)

Antes de abordar el feminismo cultural o de la diferencia, será importante comprender que…

*Igualdad y diferencia, no son antónimos*

Es importante destacar las definiciones que se hacen sobre la igualdad y la diferencia, ya que de aquí partirá lo que en el futuro retomarán las feministas radicales en sus ramas del feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia.

Rebeca Moreno (2019) cita a Cecilia Amorós para hacer una distinción entre los términos de igualdad y diferencia, aclarando que no son antónimos.

> Dicho de otra manera, lo opuesto a la igualdad no es la diferencia, sino la desigualdad. En un mundo con desigualdad las diferencias son causa de exclusión; en un mundo con igualdad las diferencias no implican discriminación. (Moreno 65)

Así pues, Moreno define el feminismo de la igualdad como aquel en el que "se denuncia al mundo desigual, un mundo patriarcal entendido como aquel en el que el poder está en manos del colectivo de los varones." (Moreno 2019 65) El feminismo de la diferencia cobrará sentido y fuerza a partir del feminismo radical, en la tercera ola, es decir, en el siglo XX.

*Feminismo de la diferencia*

El feminismo de la diferencia es la apropiación europea, específicamente francesa e italiana de la corriente surgida en norteamérica a mediados de la década de 1970, llamada feminismo cultural. Esta es una rama del feminismo radical, que surge con la idea de criticar la cultura patriarcal y a partir de prácticas colectivas en las que, desde lo individual, cada mujer compartía su expriencia de cómo había vivido la opresión para, a partir de ello, generar su propia identidad. Dice Varela a este respecto que:

> El feminismo de la diferencia reivindicaba como valiosa la cultura propia de las mujeres, la que, hasta entonces, se había calificado y entendido como negativa e inferior desde el modelo patriarcal y androcéntrico, que había colocado al varón como medida de lo humano y que incluso se había apropiado de lo neutro de manera que lo masculino era considerado lo universal, y lo femenino, la mitad del mundo que no existía. Sin embargo, el feminismo de la diferencia toma la palabra y le da un sentido completamente distinto. Reivindica el concepto y se centra precisamente en la diferencia sexual para establecer un programa de liberación de las mujeres hacia su propia subjetividad, dejando fuera tanto la referencia de los

> varones como la construcción masculina de la feminidad, es decir, lo que los varones habían decidido hasta entonces que eran las mujeres. (Varela 2019 36–37)

La materialidad del cuerpo femenino es lo que empieza a cobrar importancia. "… nunca antes se había pensado críticamente en la diferencia genérica femenina como fundamento de una subjetividad situada en el cuerpo." (Moreno, Ripio y Duarte 2019 247) El feminismo de la diferencia, entonces, se fundamenta en la libertad de la identidad partiendo de la diferencia sexual. Igualar a las mujeres con los hombres implicaría aceptar un sujeto universal que responde a lo establecido por el patriarcado.

> Como apunta Rosi Braidotti, el feminismo de la diferencia sexual enfatiza la importancia política del deseo, su papel en la constitución de la subjetividad, que opone la instituida, y prácticamente sagrada, noción de voluntad […] Las teóricas feministas de la diferencia no buscan superar la diferencia dicotómica entre los sexos, sino indagar en la función negativa que las relaciones de dominación masculina han sedimentado históricamente sobre la diferencia o esencia femenina, al tiempo que desvelan la verdad y potencialidad de los aspectos positivos de la femenidad. (Moreno, Ripio y Duarte 2019 247)

Luce Irigaray, Annie Leclerc y Hélène Cioux se reconocen como representantes del feminismo de la diferencia en Francia. En Italia surge una corriente de este feminismo y entre sus representantes se encuentra Carla Lonzi, quien critica tanto a la cultura patriarcal como al feminismo de la igualdad. Varela la cita diciendo: "La igualdad entre los sexos es el ropaje con el que se disfraza hoy la inferioridad de las mujeres." (Varela 2021 122)

De ahí que para Varela las feministas de la diferencia sean hijas del feminismo radical y su base está en la subjetividad femenina. *No se nace feminista, se*

*llega a serlo;* muchas mujeres, investigadoras y activistas coinciden con esta frase, reelectura de la tesis de Beauvoir y que retomará Braidotti como parte de los planteamientos para responder a la pregunta de la cuarta ola: ¿Qué es ser mujer?

> La pregunta feminista femenina es entonces de qué manera afirmar la diferencia sexual no como 'el otro', el otro polo de una oposición binaria convenientemente dispuesta para sostener un sistema de poder, sino, en todo caso, como el proceso activo de potenciar la diferencia que la mujer establece en la cultura y en la sociedad. La mujer no es ya *diferente de* sino *diferente para* poner en práctica nuevos valores. (Braidotti 2004 17)

La respuesta está en la subjetivación desde una nueva manera de ver, de construir al sujeto femenino feminista, ese nuevo lugar es el viaje de la transformación, lo nómade, de lo cual hablaremos en el apartado correspondiente a Braidotti y lo nómade.

*Lo simbólico en el feminismo de la diferencia*

Otro de los temas del feminismo de la diferencia está en la importancia de lo simbólico y para 'crear otro orden simbólico' se da mucha importancia al arte. (Varela 2021 120) Justamente esta es una de las razones que hay para seleccionar a Braidotti, feminista de la diferencia, para establecer el universo teórico de este trabajo y a quien aboradadermos en el siguiente apartado.

Siguiendo con las base de esta corriente en la creación de nuevos símbolos, las feministas italianas de la diferencia acuñan el término *affidamento.*

> Con el *affidamento* se crean lazos sólidos entre mujeres otorgándose confianza y autoridad unas a otras […] se reconstruye la autoridad femenina inxistente en el patriarcado […] *el affidamento* es la

> práctica social que rehabilita a la madre en su función simbólica […] La autoridad social femenina. (Varela 2021 123)

Es en este punto en el que podría pensarse que el flamenco, visto como una práctica simbólica y cultural, hecha por mujeres, es una especie de *affidamento*. El concepto parace más potente que el del simple empoderamiento, pues, como dice Varela en la conferencia ofrecida en el CICUS (2018): "Una mujer empoderada no hace un feminismo". Se necesita el aporte social, filosófico, político, colectivo para que con las acciones se cambie el mundo.

*Cuarta ola*

Cierto es que el debate feminista tuvo un giro importante en la década de 1980 en donde se cuestionaba más allá del género y el patriarcado; se planteaba: ¿Qué es ser mujer? Varela cita a Teresa de Laurentis, quien señala que 1981 fue clave para el 'choque de paradigmas'. (Varela 2019 55–59) Surgen los postulados para una teoría feminista lesbiana, *queer*, poscolonial, que no debe desvincularse de la posmodernidad y la crisis del sujeto moderno. Sobre este tema, la posmodernidad —cita Varela a Lyotard al mencionar que— "caracterizó  la condición posmoderna como la incredulidad hacia los grandes relatos y sus efectos sobre la ciencia, el lenguaje y el conocimiento." (Varela 2019 68)

El feminismo de esta nueva etapa, que habrá quienes le llamen 'cuarta ola', es también un movimiento de masas, de redes sociales y que se desarrolla a la par de la tecnología, de la nombrada Cuarta Revolución Industrial. Lo teorizado a finales del siglo XX comienza a tomar las calles en la segunda década del siglo XXI.

Varela (2019) hace un repaso de algunos ejemplos de los movimientos que se desencadenaron: Manifestaciones en Grecia (2010, 2013), la Primavera Árabe

(2011), el movimiento #YoSoy123 en México, al que le llamaron la Primavera Mexicana. Estudiantes también en Chile y Colombia (2011) que se manifestaban por la democracia y la libertad de expresión. El 15M en Madrid y luego el 20 de mayo con la manta desplegada en la Puerta del Sol: 'La Revolución será feminista o no será' (que valga decir que fue arrancada como signo de la rabia patriarcal). De aquí se derivaron once mareas por la defensa de derechos para las mujeres. El *Ocuppy Wall Street* del que nace el *Manifiesto de un feminismo para el 99%*. Las luchas en Polonia (2016–2018). Las movilizaciones contra los feminicidios, el 'Ni una menos' de las argentinas, extendido a 'Vivas nos queremos', hasta el 'Basta de violencia machista y complicidad estatal' (2015–2017). Por supuesto el *Me Too* que se viralizó para visibilizar el abuso en la industria cinematográfica de Hollywood, pero que tomó ecos para llegar a otras latitudes. En México el #24A fue un parteaguas para iniciar una lucha en contra de abusos en las escuelas de teatro y el nacimiento de los 'tendederos'., que se retomaron por las escuelas de danza. Las luchas latinoamericanas por los derechos sexuales y reproductivos bajo la consigna: 'Desde Tijuana hasta Ushuaia, exigimos aborto legal ya' (2018). A partir de 2018 iniciaron los paros globales. "… el feminismo de la huelga de las mujeres anticipa la posibilidad de una nueva fase sin precedentes de la lucha de clases […] Anunciaba, con rotundidad, la cuarta ola." (Varela 2019 146)

Las características de la cuarta ola, según Varela (2019) son: que es un feminismo global, la interseccionalidad, la ruptura del silencio, el ciberactivismo, la política de alianzas, la intergeneracionalidad, a la que se refiere Braidotti:

> En este tejido complejo, polivalente, de grupos productores de prácticas discursivas, podemos relevar dominios de preocupaciones comunes, coaliciones de intereses que hacen del movimiento una

> máquina política gobernada por la voluntad compartida de todas por mejorar el estatus de las mujeres. (Varela 2019 162)

En esta intergeneracionalidad vale reconocer las muchas jóvenes que se unen al movimiento como una manera de luchar en contra de la violencia sexual. Retomando las características de Varela, el feminismo de la cuarta ola se basa también en la impugnación de los modelos autoritarios y las democracias ilegítimas. Así, la cuarta ola pone de manifiesto la necesidad de encontrar soluciones a la violencia sexual y la explotación económica. (Varela 2019 155–166)

*Los grandes temas*

Como un breve repaso de lo revisado en este recorrido por la historia del feminismo se retoma lo que las autoras de *Feminismos. La historia* (2019) enuncian como los "grandes temas" sobre los cuales se han trazado las luchas feministas y que son: educación, participación política, violencia machista, derechos sexuales y reproductivos; amor, salud, economía y trabajo, diversidad de género, diversidad sexual; trabajo sexual o prostitución, poder, lenguaje, arte, arquitectura y urbanismo, desarrollo, colonialismo. De estos, como se expuso en el apartado sobre la tercera ola, se derivan los distintos feminismos: feminismo liberal, feminismo racial, feminismo negro, feminismo lesbiano, feminismo institucional, ecofeminismo, feminismo poscolonial, feminismo latinoamericano, feminismo islámico, feminismo árabe, feminismo marxista, ciberfeminismo, feminismo chicano, feminismo cultural y de la diferencia. Esta última corriente, como se revisó también, es la base de la que parten las propuestas del feminismo de Rosi Braidotti, un "feminismo puente", como lo llama Varela, un feminismo que busca la subjetividad femenina como un trayecto. A continuación revisaremos de manera más específica el pensamiento de Braidotti.

### 2.1.2. Lo nómade en Braidotti

Rosi Braidotti nació el 28 de septiembre de 1954, es italo–australiana. Estudió en la Sorbona y dirige un programa de Estudios de la Mujer en la Universidad de Utretch. Se define a sí misma como nómada, ya que su propuesta es llegar al conocimiento a través del viaje.

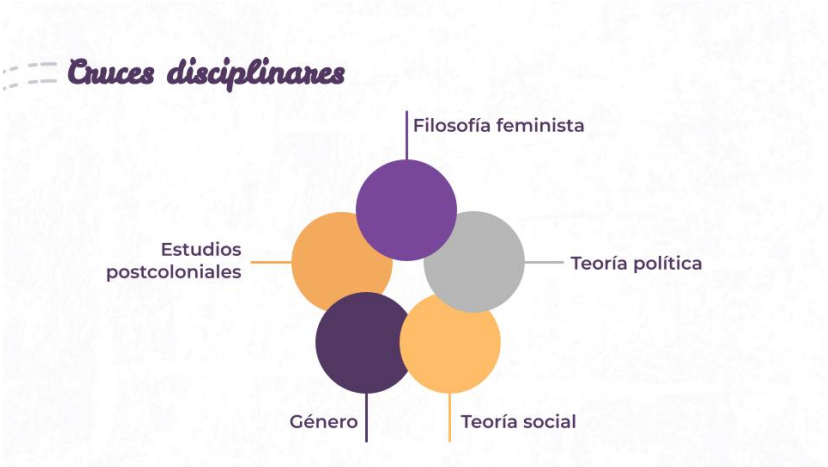


Imagen 3. Cruces disciplinares en Rosi Braidotti. Elaboración propia.

Braidotti, en sus trayectos disciplinares cruza y entrecruza los estudios postcoloniales, la filosofía feminista, la teoría política, el género y la teoría social (ver imagen 3) para generar un trabajo interdisciplinar que se puede dividir en tres puntos focales (ver imagen 4): 1) Subjetividad contemporánea, en el que trabaja con el concepto de la diferencia en la historia de la filosofía y la teoría política, de entre los textos que se destacan están *Patrones de disonancia* (1991), *Sujetos nómadas* (1994), *Metamorfósis* (2002) *y Trasposiciones* (2006); 2) Teorías feministas de la diferencia, en donde la propuesta fundamental está en repensar la subjetividad, plasmada en: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade* (2013)*, Teoría nómada* (2011) *y Feminismo posthumano* (2020); 3) Convergencia posthumana, en donde la pregunta del feminismo de la cuarta ola se extiende hacia el

cuestionamiento: '¿Qué es ser humano?', y en el que propone nuevas maneras de producir conocimiento y de crear comunidad, esto se puede revisar en: *Lo Posthumano* (2013) *y El conocimiento poshumano* (2019).[33]




Imagen 4. Líneas de investigación de Rosi Braidotti. Elaboración propia.

La clasificación de estas tres líneas de investigación sirve únicamente como una referencia para comprender los trabajos de la autora, sin embargo, resulta necesario hacer hincapié en que esta tríada correspondería más bien a una trenza de tres gajos, como metáfora, para comprender que todo es parte de lo mismo, más aún cuando hablamos de la subjetividad nómada en el feminismo.

Antes de revisar las categorías de lo nómade y de la subjetividad femenina nómade para relacionarla con el baile flamenco, resulta necesario destacar dos de las influencias teóricas que definen el trabajo de Braidotti para desarrollar estas categorías: Deleuze y Luce Irigaray. En esta investigación no

[33] Información extraída de la página web oficial de la investigadora: https://rosibraidotti.com/.

se abundará en las coincidencias y divergencias de Braidotti con los trabajos sobre el devenir mujer y lo nómade de Deleuze, ni con las propuestas sobre la diferencia sexual y la política de localización de Irigaray, sin embargo, resulta pertinente hacer mención de este hecho para continuar con la lógica del trazado de una cartografía que permita hacer el recorrido por los puntos que competen a esta investigación.

*Lo nómade o nómada*




Imagen 5. Lo nómade en Braidotti. Elaboración propia.

Es una metáfora performativa, una figuración[34], un estilo de pensamiento. Lo nómade permite imaginar de una manera diferente, es la posibilidad. Implica generar una identidad hecha a base del trayecto. Braidotti lo define así:

> Lo nómade es mi propia figuración de una interpretación situada, posmoderna, culturalmente diferenciada del sujeto en general y del sujeto feminista en particular […] El sujeto nómade es un mito o una ficción política que me permite reelaborar las categorías establecidas

[34] "Una figuración no es una mera metáfora sino un mapa cognitivo políticamente informado que interpreta el presente en función de la propia situación incardinada…" (Braidotti 2004 213–214)

> y los niveles de experiencia y desplazarme por ellos. Elegir esta figuración significa creer en la potencia y relevancia de la imaginación […] es, en consecuencia, un movimiento contra la naturaleza establecida y convencional del pensamiento teórico y, especialmente, filosófico. (Braidotti 2004 214–215)

Lo nómade, como se dijo, es posibilidad; lo que nos atraviesa mientras atravesamos, lo que nos hace mientras nos hacemos, con un compromiso colectivo, político, ético, dinámico. Es una forma de resistencia, es una conciencia desde la periferia. (Braidotti 2004 216) La conciencia nómade abre las posibilidades para comprender la identidad desde lo contingente, desde la relación entre coherencia y movilidad; abre la vía para la reconcepción de la unidad del sujeto sin necesidad de las oposiciones dualistas porque vincula la relación cuerpo–mente desde lo transicional e intransitivo. (Braidotti 2000 64)

El proyecto de lo feminista nómade implica el trayecto por encontrar formas distintas de subjetivación femenina. Romper con la dialéctica, con los esencialismos.

> Las feministas nómades son posmodernistas afirmativas cuyo propósito es desmantelar las estructuras de poder que sustentan las oposiciones dialécticas de los sexos, aunque respetan la *diversidad* de las mujeres y la *multiplicidad dentro* de cada mujer. (Braidotti 2004 213)

Con el fin de no confundir conceptos cabe hacer la aclaración que hace Braidotti sobre las imágenes de un(a) exiliado(a), un(a) migrante y el sujeto nómade (él/ella). Quienes viven en el exilio presentan una nostalgia por el hogar perdido y en su relación con el tiempo se conjuga en un futuro perfecto; la condición migrante tiene un vínculo con una estructura de clase y se relaciona con el presente perfecto. Mientras que la identidad del sujeto nómade (él/la) se define a partir de transiciones, se relaciona con un tiempo

imperfecto. (Braidotti 2000 48–51) Ser nómade implica ir hacia adelante, no importa el destino, sino el viaje. Braidotti cita a Deleuze y Guattari: "La vida del nómade es el *intermezzo*… El nómade es un vector de desterritorialización." (Braidotti 2000 51)

Lo nómade, como el feminismo, es una forma de estar en el mundo, de pensar, de hacer y de crear, ya que, como menciona Braidotti: "Los sujetos nómades son capaces de liberar la actividad del pensamiento del yugo del dogmatismo falocéntrico y de devolverle su libertad, su vivacidad, su belleza…" (Braidotti 2000 29) Implica una conciencia como posición epistemológica, coherente, móvil, no dialéctica, descentrada, de fronteras fluidas; de trasgresión.

*Subjetividad femenina*

Braidotti explica la diferencia sexual desde la interpretación en el contexto de la modernidad, pues es aquí en donde comienza la crisis del sujeto racional masculino y también es un momento, según la autora, en el que surgen las posibilidades para construir una subjetividad femenina.

> El proyecto para redefinir la subjetividad femenina en términos de la diferencia sexual equivale a enfatizar y promulgar la falta de simetría entre los sexos, esto es, su radical diferencia […] Mi deseo especial con respecto a las mujeres es su integración social, pero conservando la diferencia […] quiero que las mujeres den el salto al próximo siglo llevando la a veces pesada carga de su memoria histórica, decididas a que nunca más se silencien las voces de las mujeres, se niegue su inteligencia y se dejen a un lado sus valores. (Braidotti 2004 22 y 23)

Uno de los puntos fundamentales para el proyecto feminista de Braidotti es la resignificación del cuerpo femenino a través de redefinir al sujeto femenino feminista, ya que, citando a Adrienne Rich, la autora establece que esto se

genera al reevaluar la raíz corporal y rechazar al sujeto universal–neutro. Para encontrarnos, situarnos, localizarnos, es necesario el incardinamiento o corporización. (Braidotti 2004 40)

> El cuerpo no es una cosa natural; por el contrario, es una entidad socializada, codificada culturalmente; lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico […] del lenguaje como el sistema simbólico fundamental de una cultura […] el énfasis puesto en el incardinamiento, o sea en la naturaleza situada de la subjetividad permite a las feministas elaborar estrategias destinadas a subvertir los códigos culturales. (Braidotti 2004 16)

La propuesta es entonces la de redefinir el proceso de subjetividad femenina que debe basarse en atravesar lo individual hacia lo colectivo, un proyecto político que impulsa desde el nosotras el yo. "El sujeto feminista femenino es el sitio donde se intersectan el deseo subjetivo y la transformación social deliberada […] una unidad generizada que se vincula inextricablemente con el otro […] 'cada mujer es la mujer de todas las mujeres', un universal generizado." (Braidotti 2004 45 47 49) No neutro, no universal–masculino.

La subjetividad es un proceso tanto material como simbólico, en donde se busca la relación armónica entre la realidad y el lenguaje. (Braidotti 2004 187) De ahí la necesidad de una subjetividad redefinida desde un incardinamiento en el que se superpongan lo físico, lo simbólico y lo sociológico, y se yuxtapongan variables como sexo, raza, conciencia política, preferencia sexual, edad, estilo de vida, etc. Por ello es que la subjetividad femenina se propone como un proceso que puede entenderse como una subjetividad femenina nómade en la que "se alude a la simultaneidad de identidades complejas y multiestratificadas…" (Braidotti 2004 214–215)

## 2.2. La apropiación corporal

La definición del cuerpo como parte fundamental en la subjetivación femenina resulta necesaria, ya que, "… el punto de partida del proyecto de la diferencia sexual consiste en la voluntad política de afirmar la experiencia corporal vivida, de la mujer…" (Braidotti 2004 83) Por ello se retoma a María del Carmen García Aguilar para exponer lo que para ella implica la apropiación corporal:

> La apropiación del cuerpo, es decir, su paso del "para otros" al "para sí", significa tener una visión de mujer como sujetos sociales, morales y políticos autónomos por sí mismas. Esta no es una meta ya alcanzada, el camino para su consideración y expresión está abierta y toca a cada una de nosotras contribuir, con la apropiación y valoración de su propio cuerpo. Para alcanzar la tan anhelada autonomía y por extensión su liberación del placer, hay que apoderarse del propio cuerpo… (García Aguilar en Muñiz y List 2007 243)

A partir de establecer esta definición también es como se encuentran claros cruces entre los planteamientos de Braidotti y de las investigadoras de la antropología corporal. Sin embargo, en este trabajo no se abundará en dichos cruces, aunque sí se considera importante destacarlos, ya que, como dicen Elsa Muñiz y Mauricio List en el prólogo de *Pensar el cuerpo:*

> Si podemos unificar alguna idea feminista en torno al cuerpo, es aquella de que el cuerpo importa, y no sólo [*sic*] en tanto cuerpo femenino o masculino, aunque el género es un tema persistente, es importante también para otras formas de teoría y desde diversos intereses disciplinarios […] lo que es y ha sido relevante para el feminismo es la aceptación de la fractura cultural entre cuerpo y mente y la persistente asociación del cuerpo devaluado con lo

> femenino […] Esta teoría de la construcción corporal toma en cuenta no simplemente la diferencia sexual […] el contexto específico de la materialidad del cuerpo. (Muñiz y List 2007 10–11)

Tanto Muñiz y List como García basan sus plantamientos en el feminismo de la diferencia y establecen "… la corporalidad como una construcción fluida y diferenciada, lugar de potencial más que de algo dado." (Muñiz y List 2007 11) Así como lo dicho ya sobre la apropiación del cuerpo como un proceso y, siguiendo con lo expuesto por Maricarmen García, acerca de las dos vías para la lograr la recuperación del cuerpo: la afirmación del cuerpo femenino sin parámetros desde lo masculino —cuestión que claramente plantea Baridotti— y la construcción de la corporalidad a partir de la consideración de lo simbólico (Muñiz y List 2007 243), sería posible, incluso, pensar sus postulados desde una visión de lo nómade.

En cuanto a la potencia que implica la apropiación del cuerpo femenino y desde lo femenino, García comenta: "Es en el poder de y sobre nuestro cuerpo, que podremos encontrar la posibilidad de fundar una nueva relación con las y los demás y con el universo." (Muñiz y List 2007 242) Llevado al campo del aprendizaje no formal del flamenco, esta posibilidad se encuentra en el proceso de la transformación individual, que se proyecta hacia lo colectivo una vez que las aprendices se encuentran y reconocen frente al espejo, que se sienten cómodas y capaces de arraigarse a un piso que les da el sustento para hacer música con su instrumento: un cuerpo que es suyo, diferente de las otras, pero no desigual, común.

### 2.3. El baile flamenco femenino como una expresión nómade

Es en el baile flamenco en donde también podemos encontrar algunas de estas características de lo nómade en tanto transformación constante, en tanto trayecto para crear y posibilitar nuevas formas de hacer música con los pies. Pies que podrían ser símbolo del trayecto.

> Por consiguiente, los desplazamientos nómades designan un estilo creativo de transformación; una metáfora performativa que permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar. (Braidotti 2000 244)

El acto de aprender el baile flamenco, desde lo no formal, debería ir más allá de la técnica, generar un *affidamento*, una comunidad de mujeres que no buscan la competencia sino la coincidencia, rasgos que también son características de lo nómade:

> La empatía y la compasión constituyen los rasgos claves de este anhelo nomádico de transformación profunda. El espacio del devenir es un espacio de afinidad y correlación de elementos entre fuerzas compatibles que se atraen mutuamente. (Braidotti 2004 173)

**Preliminares**

A lo largo de este capítulo se planteó un viaje por las distintas olas del feminismo para trazar el mapa que llegara a los postulados de Rosi Braidotti y responder a la pregunta inicial: ¿Cómo explicar el proceso de transformación corporal femenina en la danza flamenca? A partir de lo aquí expuesto se puede concluir que, como se planteó en la hipótesis, y que: la subjetividad nómade es un proceso que permite comprender la apropiación del cuerpo en lo individual y la creación de una conciencia nómade en lo colectivo. A continuación se retomarán algunos de los aspectos relevantes para definir la subjetividad nómade y lanzar la tesis que cierra este capítulo: que la danza femenina flamenca es una expresión nómade, que nace en lo individual y repercute en lo colectivo.

Se ha dicho, retomando a Beauvoir, que "el feminismo es una forma de vivir individualmente y de luchar colectivamente". (en Moreno y Ripio 2019 1929)

De tal modo que la subjetividad nómade, la incardinación de las mujeres aprendices de flamenco se realiza de forma idividual y en un trayecto personal, mas la conciencia —primer paso para entrar al feminismo (Varela 2021)—, y en específico a la conciencia nómade, es un acto colectivo de resistencia; un acto común.

Se comprende que lo nómade como metáfora performativa implica establecer experiencias que se crucen en lo común para llevarlas al terreno de lo político y lo social con la finalidad de ayudar a los sujetos a liberarse de lo dialéctico, de lo establecido y buscar transformaciones creativas que partan del trayecto en el aprendizaje, de la subjetivación (individual) y la posibilidad de provocar una conciencia colectiva. Lo nómade es una posibilidad para encontrar nuevas rutas, otros caminos para, como dice Braidotti, "… superar los esquemas conceptuales establecidos…" (Braidotti 2000 194)

La subjetivación nómade es un proceso se establece como un proyecto político que impulsa una comunidad femenina (un nosotras) desde cada sujeto (el yo), el cual se construye como un sujeto femenino feminista, incardinado, y cuya materialidad del cuerpo es fundamental, ya que implica recuperar su voluntad y deseo. Como proyecto político es el proceso a través del cual sería posible trastocar o resignificar modelos simbólicos, como propone Giménez en su definición de cultura (2021) o subvertir los códigos culturales, según Braidotti. Lo anterior en respuesta a una manera de crear un nuevo orden simbólico (Varela 2019), que es uno de los puntos fundamentales del feminismo de la diferencia.

Ligado al flamenco, es esta figuración la que podría, en su caso, sustentar la necesidad de trastocar esos códigos culturales que definieron las diferencias en el baile para las mujeres y para los hombres, lo cual ha implicado que las mujeres bailen, como menciona Cristina Cruces, desde lo emocional y los hombres desde lo racional. (Cruces 2003 5) Es decir, desde la diferencia

dualista y fragmentada entre la mente y el cuerpo. Aunque el tema de la hipercorporiedad y la naturalización del baile (Cruces 2003) no ha sido desarrollada en este capítulo resulta importante destacarlo, ya que poco a poco se van retomando nuevas formas de enseñar esta danza y, casi a manera de resistencia (conciencia nómade), las mujeres bailan, por ejemplo, farrucas o tangos con pantalón.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el flamenco es un arte vivo que implica que haya transformaciones y modificaciones en cuanto a su forma de ejecutarlo dependiendo del lugar y de quién lo haga. El aprendizaje del baile tiene las características que reconoce Braidotti (2000) en lo nómade en tanto proceso o trayecto que permite una transformación creativa a partir de encuentros insospechados. Se trata de ir en la búsqueda de una manera que tienen las mujeres (sujetos femeninos) de reconocer el cuerpo y reconocerse en su cuerpo, es decir, de la apropiación corporal. Por otro lado, los planteamientos desde el feminismo nómade de Braidotti y las propuestas de la antropología corporal feminista hacen hincapié en la necesidad de provocar una autonomía para la subjetivación, no ya desde los otros masculinos, sino desde una materialidad consciente, comprometida en lo individual y que repercuta en lo político–social.

Finalmente se cierra este capítulo con la siguiente invitación: como el flamenco, dice Braidotti "… el nomadismo tiene un ritmo; es festivo, es riesgoso: debería probarlo alguna vez." (Braidotti 2004 223)

## Capítulo 3. Flamencas nómades: metodología, análisis y resultados

### Introducción

En el capítulo anterior quedó planteado que el aprendizaje del flamenco es una posibilidad y una provocación para la subjetivación nómade, en tanto proceso transformador que en lo individual provoca la apropiación corporal de las bailaoras y en lo colectivo produce modificaciones más allá de la ejecución de una danza, es decir, para formar una conciencia nómade. De ahí que la última pregunta que se propone responder en este trabajo es: ¿Cómo se identifica la transformación individual–colectiva en las aprendices de flamenco? La hipótesis de la que partimos es que la noción de lo nómade es la que guía a las aprendices de danza flamenca para habitar un cuerpo femenino feminista y bailaor, que una vez apropiado genera una expresión única, y cuyo impacto se genera en otros ámbitos más allá del salón de baile.

Con la finalidad de aproximarnos a la validación de la hipótesis se planteó como objetivo: estudiar el proceso de subjetivación nómade en las aprendices de danza flamenca, del Centro Cultural Flamenco México (CCFM), escuela ubicada en la Ciudad de México, para identificar su transformación individual–colectiva hacia un cuerpo femenino feminista bailaor.

Para lo cual se convocó a las informantes[35], cuatro alumnas aprendices de flamenco del CCFM, para realizar entrevistas a profundidad en las que se analizaron las siguientes categorías: lo nómade, que incluye la apropiación corporal y la conciencia nómade, su perspectiva sobre la relación entre feminismo y flamenco; el baile flamenco, en donde se buscó conocer la diferencia con otras danzas y la presencia de una didáctica transformadora y

[35] En el apartado referente a la Metodología se explicará de manera más detallada los criterios de selección y el tipo de muestreo utilizado.

a través de ella tener la posibilidad de definir su cuerpo como un cuerpo bailaor.

Como primera parte del capítulo se aborda la *Metodología de trabajo,* en la cual se explican los *criterios para la selección* de las informantes y el *tipo de muestreo* utilizado para esta investigación.

Para presentar el *Análisis de los resultados* se definen cada una de las categorías y subcategorías que servirán como base para el análisis de las entrevistas y su posterior interpretación.

La *Interpretación de resultados* permitirá verificar la hipótesis al tejer un mapa en el que se encuentren los cruces entre la didáctica del CCFM, los procesos nómades individuales de subjetivación y colectivos, de una conciencia nómade.

A manera de cierre de este capítulo *Flamencas nómades, el recorrido hacia la transformación hacia un cuerpo bailaor y una conciencia colectiva* es el acercamiento a una propuesta de lo que significaría habitar un cuerpo bailaor femenino feminista.

## 3.1. Metodología de trabajo

Si bien el flamenco y el feminismo pueden comprenderse desde lo nómade, también la técnica de la entrevista a profundidad podría encontrarse como una práctica que responde a esta noción.

> … los elementos definitorios de la entrevista en profundidad serían los siguientes: i./ el diálogo o encuentro cara a cara entre el investigador o entrevistador y el entrevistado; ii./ el carácter holístico del diálogo; iii./ la búsqueda de la comprensión de la perspectiva del entrevistado respecto de su vida, experiencias, situaciones, ideas y valores. (Rizo 2018)

Es precisamente esta característica del diálogo no holístico y del recorrido que se da en la entrevista a profundidad que, si bien hay una guía rectora, la información que se genera resulta por sí misma una experiencia nómade, en tanto, metáfora de posibilidad y trayecto. Por esa razón y por la experiencia de más de dos décadas de quien suscribe este trabajo en la aplicación de esta técnica como base para su labor periodística en ámbitos de divulgación de la ciencia y de la cultura es que se decidió la investigación directa a través de la entrevista.

La selección de las informantes se hizo a partir de un muestreo por conveniencia, ya que se buscó obtener información de cuestiones personales que requerían que hubiera una relación de confianza previamente generada entre las entrevistadas y la investigadora, además de que se buscaron perfiles que podrían representar una muestra de distintas maneras de abordar la transformación individual–colectiva. Por ejemplo, dos de las informantes tenían experiencia profesional en danza (informante 1 y 4), mientras que otra de ellas nunca había tenido una formación dancística ni formal ni informal previa (informante 2), la cuarta de ellas tuvo entrenamiento no formal en algunas disciplinas dancísticas (informante 3). En cuanto a las edades varían entre los 45+ (inf. 2), 40 (inf. 1), 30 (inf. 4) y 16 años (inf. 3). Los grupos en los que están dentro del CCFM van desde básico (inf. 2), intermedio (inf. 3), intermedio–avanzado (inf. 1) y avanzado (inf. 4).

Las entrevistas se realizaron de manera individual y tuvieron una duración de una hora aproximadamente[36]. A continuación, se definirá la matriz de análisis propuesta a partir de las categorías y subcategorías a trabajar.

[36] La transcripción completa de las entrevistas se puede consultar en la sección de Anexos.

## 3.2. Análisis

**Lo nómade** como categoría implica las posibilidades de subjetivación femenina en el trayecto de aprendizaje del flamenco que provoca cambios en lo individual y lo colectivo. La mujer no es ya *diferente de* sino *diferente para* poner en práctica nuevos valores. (Braidotti 2004 17) La manera en la que se analizará esta transformación parte de las siguientes subcategorías: *el feminismo nómade y la conciencia nómade*.

1. **El feminismo nómade** en el que se pretenden desmantelar las estructuras de poder que sustentan las oposiciones dialécticas de los sexos, aunque respetan la *diversidad* de las mujeres y la *multiplicidad dentro* de cada mujer. (Braidotti 2004 213) Se destacan aquí comportamientos, actitudes, reflexiones en torno al cuerpo apropiado lejos de los cánones establecidos por lo patriarcal, así como de la posiblidad de una incardinación del sujeto femenino nómade para definir un cuerpo bailaor.

   La experiencia corporal es una noción fundamental para la subjetivación, se ha dicho en el capítulo 2, según la definición propuesta por María del Carmen García (Muñiz y List 2007), se trata de un viaje a través del cual se pasa de considerar al cuerpo para los otros y hacerlo propio, autónomo, valorado y capaz de disfrutarse. Para Rosi Braidotti (2004) este es el punto en el que el sujeto se incardina: "…el cuerpo alude a un estrato de materialidad corporal, a un sustrato de materia viva dotada de memoria". (83) De tal modo que esta categoría implica la **apropiación corporal** que se pretende identificar a partir de la **autopercepción de esos cuerpos** revelados y con base a dos actitudes o comportamientos:

   1. La **aceptación de la imagen ante el espejo**. Se identificarán aquí momentos en los que las aprendices refieren a su experiencia de

reconocerse ante el espejo durante las clases y cómo se ha generado el cambio de "no gustarse" a sentirse bien con dicho reflejo. Aun cuando solo sea en pequeños momentos.

Se buscarán verbos o frases como: gustar, disfrutar, referidos a su corporeidad reflejada.

2. La **aceptación de la corporeidad propia,** se trabaja sobre sobre la noción del cánon de belleza su posible desmantelamiento, que implicará un proceso de liberación. Sobre el mito de la belleza habla Varela citando a Naomi Wolf:

> … prescribe una conducta y no una apariencia. "Lo más importante es que la identidad de las mujeres debe apoyarse en la premisa de la belleza, de modo que las mujeres se mantendrán siempre vulnerables a la aprobación ajena, dejando expuesto a la intemperie ese órgano vital que es el amor propio". (Wolf en Varela 2021 278)

En esta subcategoría las informantes expresan sus creencias sobre lo que para ellas representa una mujer bella y cómo es que se sienten o no identificadas con estos cánones, así como las actitudes en torno a esto; por ejemplo, "no me veo como las demás", "no tengo el cuerpo para…"

Las informantes reconocen que tienen un cuerpo con posibilidades de moverse de manera única y expresan que ya no se comparan con otras compañeras aprendices o con sus ideales de lo que "debería ser una bailaora".

Como se ha dicho anteriormente, las respuestas sobre este punto podrán ser la guía para definir la noción de un **cuerpo bailaor, es decir, el reconocimiento de un cuerpo apropiado que puede bailar flamenco.**

2. **La conciencia nómade,** definida por Braidotti (2004) como la conciencia periférica y crítica, de resistencia política, una contramemoria de Foucault (216). Para este análisis resulta de relacionar con la manera en la que la convivencia y aprendizaje del flamenco provoca una comunidad femenina comprometida en lo político y social, además de solidaria y compasiva con los procesos de cada aprendiz.

    1. **Comunidad femenina feminista.** En el proceso de transformación individual también se identifican actitudes colectivas como son: la empatía, la compasión, la sororidad, que permiten que el aprendizaje del flamenco resulte en un proceso armónico y de colaboración, podría decirse que de una especie de *affidamento*[37]*.*

        De tal modo que las informantes refieren que en el espacio del aprendizaje del flamenco han podido reconocerse como empáticas, confiadas y en un ambiente que les permite su apropiación corporal. El proceso de aprendizaje se refiere gozoso y sin competencia entre sus compañeras, al contrario, existe una posibilidad de equivocarse y sentir que las otras ayudan y acompañan.

[37] En el capítulo 2 se lee: Con el *affidamento* se crean lazos sólidos entre mujeres otorgándose confianza y autoridad unas a otras […] se reconstruye la autoridad femenina inxistente en el patriarcado […] *el affidamento* es la práctica social que rehabilita a la madre en su función simbólica […] La autoridad social femenina. (Varela 2005 123)

2. **Actitudes de resistencia.** Las informantes reflexionan acerca de momentos en los que el baile flamenco se ha desarrollado más allá de lo artístico y ha significado un compromiso con lo social, con otras mujeres y la problemática vivida en el país y el mundo.

   Es posible que se reconozcan como feministas o comprometidas con las causas de ciertos feminismos.

**El baile flamenco** es otra categoría para este análisis en tanto las informantes puedan identificar el aprendizaje de este baile como distinto a otros bailes o a otras formas de relacionarse con sus cuerpos en movimiento.

1. **Diferencia con otras danzas**. Si bien sería reduccionista pensar que únicamente es el aprendizaje del flamenco la manera de lograr las transformaciones individuales y colectivas, en este trabajo se ha indagado en por qué este baile ha sido el que las informantes se sienten más cómodas luego de haber experimentado en otras danzas o disciplinas. Por lo tanto, esta subcategoría plantea identificar las reflexiones que se generan y expresan en torno a esto.

2. **Didáctica transformadora.** En entrevista con Enriqueta Santiago (Anexo 1) comenta que para ella uno de sus objetivos es el de empoderar a las alumnas, que se sientan bien en sus cuerpos y con quienes son. Además de promover que se vea y se aprenda el flamenco como una expresión cultural completa, no sólo como un baile, dice en el folleto de bienvenida:

   > El baile flamenco es poseedor de una gran belleza, fuerza e impacto visual. Pero no sólo es movimiento corporal, es mucho más; es ritmo, es música, es técnica, es cante, es

sentimiento, es pasión. Con nosotros aprenderás a entenderlo y proyectarlo[38].

Más adelante en el mismo documento se enumeran los aspectos a trabajar: técnica corporal, estudios teóricos, educación complementaria (cante flamenco, palmas, percusiones, compás y guitarra flamenca).

De esto se desprenden entonces dos subcategorías:

a. Cómo las informantes reconocen en la didáctica del CCFM una posibilidad para sus transformaciones personales.
b. De qué manera se identifica el aprendizaje del flamenco como una expresión más que dancística, cultural, con lo que de híbrido, simbólico, identitario y ritual tiene.

### 3.2.1. Resultados

En esta sección se presentan las coincidencias y divergencias acerca de las categorías y subcategorías analizadas para cada una de las cuatro informantes[39].

*Lo Nómade*

*Feminismo nómade*

En las entrevistas se buscaron algunas claves para encontrar:

1. Aceptación de la imagen ante el espejo

Se detecta que las cuatro informantes están en un proceso de transformación sobre su autopercepción a partir del ejercicio de mirarse al espejo y que,

[38] Una copia del folleto se puede consultar en el Anexo 6.
[39] La matriz de análisis desarrollada se puede consultar en: https://docs.google.com/spreadsheets/d/1RkKqIx-KQzRAMIfAkO8AQC9F4odVGCes/edit?usp=sharing&ouid=101246939609755908820&rtpof=true&sd=true

además lo relacionan —de manera explícita o no— con la forma en la que Enriqueta Santiago utiliza este objeto en el CCFM para incentivarlas hacia su apropiación corporal.

Algunas son más conscientes del cambio de mirarse *para sí,* otras aún se reconocen en la autocrítica y la relación con un objeto que resulta intimidante, que refleja sus insuficiencias y la falta de cumplir con los cánones patriarcales.

Por ejemplo, la informante 1 refiere que antes sentía que el espejo la amenazaba, la hacía percibirse insuficiente y no delgada, ahora empieza a darse cuenta de que en el flamenco no se trata de esos cuerpos del ideal del ballet, sino de encontrarse en su propio cuerpo; "pero no es fácil quitarte mil años de sentir que tu cuerpo no era como debería de ser […] Es por momentos que a veces te encuentras [en el espejo] y te puedes gustar o no, pero ya te viste, ya te sentiste".

Todas las informantes coinciden en la dificultad a la que se han enfrentado para romper con las creencias en torno de mirarse al espejo (por ejemplo que es un asunto de vanidad y que hacerlo implica encontrar defectos); sin embargo, gracias a la constante práctica y guía para usar el objeto como herramienta y no como limitante, hay momentos en los que logran sentirse cómodas, incluso hasta empezar a transitar hacia un espacio compasivo con sus cuerpos, como relata la informante 3: "tienes que tratarte con más cariño, verte al espejo, entender que estás bailando y entender tu capacidad, tus habilidades […] desde que bailo flamenco mi estancia enfrente del espejo ya no es tan estática…"

2. Aceptación de la corporeidad propia

En el caso de esta subcategoría se alcanza a encontrar un avance más claro en la subjetivación femenina, hacia la incardinación. Si bien se cruzan los comentarios que tienen que ver con cuerpos que no son los deseados o deseables, también se hace patente que todas empiezan, a raíz de su

encuentro con el flamenco, a aceptar ciertas partes de sus cuerpos y a gustarse. “Es el flamenco que me enfrenta a mí todo el tiempo”, comparte la informante 1 quien poco a poco está en la búsqueda por encontrar su propio cuerpo bailaor.

El caso de la informante 2 resulta interesante cómo se dio su transformación de empezar a aceptarse y no fue en su figura sino en el pelo que comenzó a darse este cambio hacia su apropiación. Se define como autocrítica y dice que: “siempre me voy a ver gorda, siempre estoy a dieta”, lo que implica que el cánon de belleza sigue siendo el impuesto; sin embargo, cuenta que fue la maestra Enriqueta Santiago quien la alentó a que dejara de alaciarse el cabello para parecer más flamenca y después de 30 años de pelear con su imagen logró romper con su propia creencia para sentirse ahora bien.

> Te voy a ser sincera a partir de mis chinos me gusto, fíjate. Ya me veo al espejo y sí me gusto, pero siempre me voy a ver gorda, no sé por qué, pero es de acá [señala la cabeza].

La conciencia sobre la corporalidad es otro de los puntos en los que coinciden las informantes 1, 3 y 4, quizá por la relación que cada una llegó a tener con otras danzas, ya fuera de manera muy formal, como la informante 1 y 4 o informal —la 3—. Incluso la cuarta informante relata la sensación satisfactoria de haberse sentido habitando un cuerpo no delgado mientras bailaba flamenco: “Me gustó muchísimo poder sentir toda la vibración de mi carne, de mi cuerpo. Entonces fue como un reconocimiento”.

Quizá a quien le pueda estar costando más trabajo romper con sus creencias y estructuras sea a la informante 2, posiblemente por ser la mayor y ser madre de familia. Sin embargo, hay un cambio en su forma de presentarse ante ella misma.

A manera de conclusión, encontramos que en las cuatro informantes hay una coincidencia en torno a la conciencia de que el flamenco las ha llevado por un proceso de cambio, de habitarse desde otro lugar. De reconocerse ante la imagen que hay frente a ellas y, aunque las confronta, aceptan el reto de mirarse y de, por momentos, sentirse cómodas con el cuerpo que habitan.

*Conciencia nómade*

Lo anteriormente analizado tiene que ver con las transformaciones de la percepción corporal en lo individual, ahora revisaremos lo referente a lo colectivo dentro de esta misma categoría de lo nómade.

1. *Comunidad femenina feminista.*

Para todas las informantes, el CCFM ha sido un espacio en el que se han sentido apoyadas por las demás compañeras aprendices y en donde la guía de Enriqueta Santiago permite que el desarrollo de todas se lleve de una forma gozosa y sin ningún tipo de críticas entre las compañeras, incluso de manera libre para desarrollar procesos creativos, esto es más claro para la informante 4, quien tiene una trayectoria ya en el flamenco profesional y se entrena en esta escuela. “Es un espacio en donde no dejo de ser yo; pero no dejo de poder vernos también a nosotras haciendo. Hay una libertad”, comenta.

La coincidencia entre las primeras tres informantes es que sin importar en el nivel que estén pueden identificar que existe un compañerismo que las hace sentir seguras de equivocarse sabiendo que no habrá miradas con juicio o ambientes tóxicos de competencia, al contrario, hablan de cómo las demás las impulsan. Vale decir que esta característica no es sólo de las mujeres aprendices, también el apoyo se ha dado por parte de los pocos compañeros varones que hay en uno de los grupos. “Alivia mucho saber que tienes ese lugar en que vas a hacer algo que te gusta, con gente que te gusta estar y que no es un ambiente tóxico. Te da mucha tranquilidad y paz”, comenta la informante 3.

Resulta interesante cómo es que para todas el ambiente de sororidad les da un sensación de gozo al aprender, que ellas pueden tener también actitudes de comprensión y apoyo para con las demás, pero cuando se trata de ellas mismas aún refieren su autocrítica y la autocomparación con las otras, como en el caso de la informante 2, quien no quiere "atrasar a las demás", pero se siente segura porque si se equivoca "no te hacen caras, al contrario, el compañerismo es muy padre y te tienen mucha paciencia". O la informante 1, quien relata que en una clase no podía hacer un ejercicio con mantón: "yo sintiéndome apenada porque llevaba un chorro tratando de que me saliera y se siente muy bien que todas te ayudan siempre".

2. *Actitudes de resistencia*

Para tres de las cuatro informantes queda claro que una de las actitudes de resistencia que se pueden identificar con claridad en el flamenco es el baile con pantalón y no con falda, la farruca es el ejemplo más obvio, sin embargo, la informante 4 comenta que alguna vez montó una coreografía a sus alumnas en la que bailaron por tangos con pantalón. En el capítulo 1 se habló de cómo Trinidad Huertas, *La Cuenca*, a finales del siglo XIX, trasgredió lo establecido para el flamenco al bailar con traje corto de torero.

La informante 1 es la única que relata la experiencia del baile por farruca como un acto de resistencia feminista, ya que el número que coreografió Enriqueta Santiago, en el marco de una presentación de escuelas de baile flamenco en México, tuvo por subtexto la fortaleza de la mujer la importancia de lo colectivo para luchar en contra de la violencia y los feminicidios[40]. "Es nuestro deseo y nuestra lucha que ninguna mujer tenga que tener cuidado en todo

[40] El video con el discurso que se leyó antes de este número y un fragmento del baile se puede consultar en la siguiente liga: https://m.facebook.com/flamenco.mexico/videos/si-el-flamenco-es-la-vida-misma-de-qu%C3%A9-otra-forma-podr%C3%ADamos-pisar-este-escenario/1347597475748082/?__rdr

momento… nos apropiamos de un baile inminente masculino y lo presentamos a todas nuestras mujeres…” (Santiago 2022 00:29 a 00:48)

La informante 4 hace una serie de referencias a su no querer bailar con falda como una forma personalísima de disidencia ante la figura de la flamenca ‘Carmen’: “la más perra, la que nada le atraviesa, la que está más fuerte, la que hace más fuerte el impacto, el sonido o el movimiento”; pero en la misma entrevista aclara que no lo hace como un pronunciamiento, sino como una invitación a que se use la falda en conciencia de por qué y para qué usarla.

Las cuatro informantes expresaron de alguna forma cómo es que el trayecto por el flamenco las ha hecho reconocerse como feministas, como mujeres que al bailar encuentran su libertad, o la manera en la que al estar en lo colectivo reconocen la necesidad de mirarse las unas a las otras y encontrar caminos comunes de transformación contra lo establecido. Dice la informante 1:

> Si tú te comprometes con tu danza, es un compromiso contigo como mujer. Te vas conociendo y se van modificando los discursos sobre ti, entonces al menos te sirve para la reflexión sobre ti y sobre tu propia vida. Al menos eso a mí me parece feminismo, el atreverte a pensar y no nada más quedarte con lo que te han dicho, pensar por ti misma y yo creo que el flamenco claro que te va a llevar por esa vía.

La informante 3 destaca que la manera en la que ahora se aborda al flamenco por las mujeres, aunque en sus raíces hay mucho de patriarcal y de machista, hoy día resulta feminista: “La herramienta que hemos creado a través del flamenco como mujeres sí es feminista”.

Aunque la informante 4 abiertamente no dijo que lo fuera, todo su discurso es feminista en sí mismo, su trabajo de laboratorio sobre la exploración de la mujer que baila también lo es, y dice sobre el flamenco: “cuando somos varias

mujeres bailando también podríamos integrar la idea de que nos estamos cuidando". Esta frase conjuga lo dicho sobre la conciencia nómade.

*El baile flamenco*

En cuanto a las dos subcategorías referentes al baile flamenco se presentan algunos de los resultados más relevantes para esta investigación y, como en el apartado anterior, se hará referencia a cada una de ellas.

1. *Diferencia con otras danzas*

Como se dijo las informantes 1, 3 y 4 han tenido relación con otras danzas por lo que son ellas las que pudieron hablar más sobre este aspecto coincidiendo en que el baile flamenco: a) es más noble con el cuerpo, con la edad, con el vestuario; b) implica el desarrollo de una conciencia corporal y emocional; c) confronta y requiere de un compromiso honesto e individual; d) es personal, es decir, la ejecución no es para los demás es para sí; e) se hace pensando en la conexión con la tierra con el centro, la colocación del cuerpo es distinta a las danzas como el ballet, jazz, contemporáneo, danzas irlandesas, tap, por mencionar algunas.

Este último punto se retomará en otro apartado para poder plantear la definición del cuerpo bailaor.

La informante 3 destaca que una de las cosas que más le gustan del flamenco es que a diferencia del ballet, la danza irlandesa o el jazz, no siempre se debe sonreír si no es esa la emoción que se está experimentando. "Te das cuenta de muchas cosas de muchos pensamientos y sentimientos que no sabías que tenías, o que no sabías que podrías mostrar a través de un arte".

La informante 4 plantea que: "si eres un cuerpo que se vive como mujer que baila flamenco las bases están en el respeto, la confianza y la escucha".

2. *Didáctica transformadora*

Para esta subcategoría se definieron dos puntos clave a analizar, por un lado, la transformación individual que surge a partir de la didáctica del CCFM y por otro la identificación del flamenco como una expresión cultural.

*Transformación individual*

Si bien todas declaran haber identificado cambios en ellas a partir de su relación con el flamenco en el CCFM, las informantes 2 y 3 coinciden en que su mayor transformación fue a nivel emocional, ya que, también influido por la pandemia por la COVID–19, una se sentía muy ansiosa y la otra presentaba síntomas de abulia.

Para las cuatro, aunque no todas lo explicitan, el trayecto por el baile flamenco les ha otorgado herramientas para fortalecer su autoestima y confianza, como ya lo referimos en cuanto a los procesos de apropiación corporal. "Llevó mi seguridad a niveles nunca antes vistos", comenta la joven informante 3.

Para las informantes 1 y 2, ha sido la manera de encontrar aquello que las hace felices y se sienten que encontraron su "motivación estética", como dice la informante 1. En cuanto a la segunda se alcanza a identificar que ha habido una modificación en sus dinámicas familiares en donde se da espacio y pone sus clases de flamenco como el tiempo para ella y los tres varones con los que convive (esposo y dos hijos adolescentes) la apoyan y celebran verla realizando su sueño. Esta cuestión implicaría también la ruptura con cánones de género establecidos por el patriarcado.

Otro punto en el que coinciden las informantes 1, 3 y 4 es que hablan del aprendizaje del baile flamenco como un proceso de autoconocimiento a partir de la confrontación consigo mismas, que les ha permitido mirar partes que no sabían que tenían, que no querían o no podían ver. "Si algo sí hace la danza flamenca es que te transforma", dice la cuarta informante. "no voy a ser 100%

gitana nunca, ya no lo quiero tampoco, no soy yo. Voy a buscar a ver quién soy", comenta la primera con referencia a su cuerpo.

*Expresión cultural*

Las únicas que hablaron acerca del aprendizaje del flamenco que va más allá de lo artístico fueron las informantes 3 y 4, en la tercera hay una mayor claridad de la relación con lo cultural. Quizá en las otras dos informantes queda claro que hay mucho más qué aprender que el baile y gustan de la música flamenca, por ejemplo; sin embargo, en la entrevista no se hizo mención de algo concreto para poder analizar en esta categoría. "En mi día a día trato de aprender cosas sobre el flamenco […] de cómo empezó y cómo se desarrolló y cómo está actualmente, no únicamente aquí, sino en el país que sea, porque hay flamenco en todo el mundo", comenta la informante 3.

Para la informante 4 el conocer la expresión cultural y lo simbólico que guarda esto implica que se pueda integrar: "se me hace muy importante integrar en las tradiciones también lo que tú necesitas hacer como cuerpo sociable que danza, y más ahora si eres mujer".

De esta forma es posible decir que en cuanto al objetivo del CCFM de que las aprendices comiencen un proceso de apropiación corporal que les permita la transformación desde fomentar lo colectivo para lograrlo en lo individual, se consigue, al menos con las cuatro informantes en sus propios tiempos y procesos. Sin embargo, la conciencia del flamenco como expresión más allá de lo cultural y con cierta carga simbólica quizá no es tan clara en los términos que se plantearon para esta subcategoría, lo que implicaría una nueva hipótesis que se podría trabajar en futuras investigaciones.

### 3.2.2. Flamencas nómades, el recorrido hacia la transformación hacia un cuerpo bailaor y una conciencia colectiva

Como se mencionó en el capítulo 2 al revisar la teoría de Braidotti, la importancia de la metáfora de lo nómade en este trabajo es que en el aprendizaje del flamenco se habla de un trayecto, no de un destino, de un camino que se sigue no ya para la danza sino para que las aprendices se reconozcan en sus cuerpos, en la potencia de estos, de manera individual. Además de la necesidad de encontrar la autonomía en el proceso de apropiación lejos de lo establecido por los otros (masculinos).

Se habló también de la resignificación del cuerpo femenino a través de redefinir al sujeto femenino feminista como uno de los puntos primordiales de los postulados de Braidotti. Esta redefinición implica la incardinación, que también resulta un proceso. Dice Braidotti: "Repensar el cuerpo como nuestra situación primaria representa el punto de partida de la vertiente espistemológica de la política de la localización…". (Braidotti 2004 40) De tal modo que la apropiación corporal y la subjetivación desde el proyecto de la diferencia implica trastocar las estructuras no sólo de las mujeres sino también las del pensamiento. Lo que propone Braidotti es la invención de estilos de pensamiento en donde: "El sujeto feminista femenino es el sitio donde se intersectan el deseo subjetivo y la transformación social deliberada". (Braidotti 2004 47)

Silvia Federici, en el ensayo titulado "Elogio del cuerpo que baila" (Federici 2022) propone que el baile resulta la resistencia y la clave para la reapropiación del cuerpo. Si bien no se refiere al flamenco de manera específica, sí aborda la importancia de bailar para romper con los patrones establecidos sobre un cuerpo alienado por la posibilidad que le da al cuerpo de conectar de manera creativa con el mundo.

> He llegado a la conclusión de que existe una filosofía en el baile, puesto que la danza imita los procesos a través de los que nos relacionamos con el mundo, nos conectamos con otros cuerpos, nos transformamos a nosotros y al espacio que nos rodea. […] Nuestro cuerpo tiene motivos que necesitamos conocer, redescubrir, reinventar. […] el poder de afectar y ser afectado, de mover y ser movido […] es constitutivo del cuerpo, en este reside la cualidad política inmanente: la capacidad de transformase a sí mismo y a los demás y de cambiar el mundo. (Federici 2022 179–180)

Federici habla de la necesidad de reapropiación corporal en un sentido parecido a la incardinación de la que habla Braidotti y la apropiación de María del Carmen García; el punto clave de esto es retomar el control de nuestra propia visión del cuerpo, su materialidad y su definición desde un lugar que no es lo establecido por el capitalismo, el patriarcado o *los otros.*

En el análisis referente a la identificación de las categorías tanto individuales (feminismo nómade) como las colectivas (conciencia nómade) en las cuatro informantes entrevistadas ha sido posible encontrar cómo el proceso de subjetivación aparece de distintas maneras, sin embargo, parte de localizarse como un cuerpo–mente que pertenece a una comunidad en la que, además se identifican características que también denota Braidotti como aquellas del anhelo nomádico: la empatía y la compasión. (2004 173)

Partiendo de lo anterior queda patente la importancia de vincular lo individual con lo colectivo al plantear el aprendizaje de la danza como un trayecto, como una exploración, como un proceso de subjetivación que se da en las aprendices de flamenco en el CCFM.

El nomadismo en el arte implica la esperanza, el gozo, lo festivo, mientras se rompe con lo dogmático, con lo patriarcal, con lo que detiene la posibilidad de hacer desde otros territorios; el baile flamenco que aprenden las mujeres en

el CCFM implica este trayecto de todas y para ellas en el que logran subjetivarse. Algunas tienen más claridad en el proceso de romper con las estructuras de pensamiento, otras comienzan a reconocer la necesidad de un espacio para la expresión de su deseo, pero todas se reconocen en un camino feminista potenciado por la didáctica que posibilita el reconocimiento de un cuerpo apropiado, para ellas. "Deseo, pues, que el feminismo se despoje de su modalidad dogmática y entristecida y redescubra la alegría de un movimiento que apunta a cambiar la forma de vida". (Braidotti 2004 84) A partir de lo analizado sería posible decir que el aprendizaje del flamenco podría ir en esta vía.

Lo nómade es "… una metáfora performativa que permite que surjan encuentros y fuentes de interacción de experiencia y conocimiento insospechadas que, de otro modo, difícilmente tendrían lugar". (Braidotti 2000 244) El aprendizaje del flamenco, como se ha visto en las respuestas de las informantes, plantea el trayecto nomádico hacia la transformación. Un proceso individual–colectivo. Es en el movimiento y la conciencia de que puede surgir esa transformación en ellas, ya sea con la fuerza en una escobilla o en la sutileza y sensualidad al bracear o hacer paseos, que se reconocen mujeres usando sus cuerpos. Es en esos momentos en los que las informantes re-conocen que se sienten bien al hacer tal o cual paso en los que es posible detectar el cambio de un cuerpo que era para *los otros* (así en masculino, sobre todo) y comienza a bailar *para sí.*

¿Un cuerpo bailaor femenino? Quizá la noción que se ha buscado para explicar estas transformaciones es el posible boceto de las características de un cuerpo bailaor.

Mercedes Nugent Rincón (2013) propone el concepto del *cuerpo de la danza* en el que plantea que es:

> … un cuerpo trabajado a partir de diferentes técnicas que amplían las posibilidades en la movilidad, en el dominio motriz y en la conciencia corporal […] no se trata de un cuerpo que se domina a sí mismo en función de un resultado, sino de uno capaz de atravesar los lenguajes de la danza para generar el propio. (Nugent 2013 3)

Carolina Lovón (2022) en el artículo "Lenguaje del cuerpo en la danza"[41] analiza el concepto posmoderno del cuerpo desde la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty —aunque también toca los planteamientos de Laban y Federici— para definir algunas características del *cuerpo danzante*:

> … el cual se caracteriza por habitar el mundo, interactuar con otros cuerpos y comunicar "algo" por medio de sus expresiones […] Los cuerpos danzantes en estado de consciencia [*sic*] del cuerpo mismo y de lo que les rodea logran construir un lenguaje, una narrativa o un discurso a partir de sus movimientos […] La interacción entre estos cuerpos construye un lenguaje comunitario. (Lovón 2022 10)

En el planteamiento de Nugent se identificaría la propuesta de un cuerpo de la danza que es nómade, que genera nuevos lenguajes propios a través del proceso de experimentación en el movimiento. Lovón, por su parte, también retomaría lo nómade desde la conciencia nómade, esto es desde lo común. En ambos se identifica que el cuerpo que baila es materializado (incardinado), expresivo, se transforma y es transformador.

La informante 4, quien también es investigadora en procesos corporales y dancísticos, plantea el concepto de que tenemos un cuerpo que puede bailar. "*Tú antes de ser bailarina o bailaora eres una mujer que puede bailar",* comenta y propone que este cuerpo debe estar sano, ser capaz de sentir, para entonces mover y moverse en la emoción. Agrega también:

[41] Artículo disponible en: http://www.scielo.org.pe/pdf/lys/v21n1/2413-2659-lys-21-01-359.pdf

> Uno podrá ir a la mejor escuela, al mejor lugar, ponerse los mejores zapatos, pero si tú no sabes cómo poner las plantas de tus pies sobre la tierra y poner las palmas de tus manos al aire, al viento, al cielo y el plexo solar abierto, pues va a estar difícil.

Un cuerpo femenino que baila flamenco, como se mencionó en el capítulo 2, según lo planteado por Cristina Cruces Roldán (2003 5 y 6), representaba lo emocional a través de movimientos con curvatura, blandura, insinuación y decoración. Incluso, advierte la investigadora la relación entre "lo femenino" con "la carne", haciendo referencia al prototipo de belleza del siglo XIX en el que la complexión gruesa de las bailaoras no era contraproducente para los llamados "bailes cortos".

Las informantes comentan y coinciden que un cuerpo que baila flamenco es aquel que se asienta a la tierra, que se arraiga (informante 1); que es bello y con curvas (informante 2); es expresivo, baila para sí y no tanto para los demás por lo que no es necesario sonreír si no se siente así, además de que se gusta y disfruta (informante 3); que es sano, que confía, respeta y escucha; que es fuerte sin rigidez y suave sin colapso (informante 4).

El cuerpo bailaor es la metáfora performativa que propone un trayecto para llegar a él en cuatro momentos: el de los otros, el del reflejo y el de la encarnación del compás. Ese primer momento en el que se mira desde la distancia y se desea, ser esos/esas otros/as; el del espejo en el que aún es la imagen reflejada la que pone la distancia entre el yo para los otros y el para sí, en donde también la experimentación con los tacones, con ponerse los zapatos es una metáfora del comienzo del trayecto, reconocerse en su propio sonido y en su reflejo; el compás se encarna, el cuerpo bailaor baila desde dentro hacia afuera y provoca ya no un reflejo, sino una impronta, ahora es ella la que baila, la que es mirada. Viene un cuarto momento, el

colectivo en el que se disfruta con las otras que también han sido transformadas, celebrando el gozo de reconocerse en ellas y con ellas.

A continuación se presenta la imagen 6, en la que se ilustra, a manera de cuadríptico los distintos momentos de la transformación individual para llegar a lo colectivo.



Imagen 6. Becker, Harmony. *El proceso nómade hacia un cuerpo bailaor.* 2023. Ilustración[42].

De esta manera podríamos acercarnos a proponer que un **cuerpo bailaor** es un **cuerpo que baila apropiado**, con una conciencia corporal que encuentra —a través de la técnica, la práctica y el disfrute— su arraigo hacia la tierra, a su centro, a partir de sentirse conectado con su esencia femenina natural, emocional, y de relacionarse de manera amorosa con sus "carnes", con su figura y su movimiento; un cuerpo que explora sus posibilidades de encontrar placer en experimentarse en la suavidad, en la curvatura e insinuación, en un torso y brazos que bailan hacia el cielo; pero también en la fuerza y la evidencia corporal, en la precisión y la sobriedad que arraiga a lo terrenal y

[42] Ilustración creada exprofeso para esta tesis por la artista e ilustradora, Harmony Becker, quien también es aprendiz de flamenco en el CCFM.

racional. Un cuerpo nómade que baila, que está en un trayecto continuo de subjetivarse, que encuentra sus propios lenguajes para expresar con su estilo, un cuerpo que no es sólo uno sino todos, el suyo y el de todas, que escucha, respeta y confía para lograr una transformación comunitaria. El cuerpo bailaor surge de dentro hacia afuera; son el corazón y las entrañas los que marcan el compás con unos zapatos que al ponerse transforman los pasos por el mundo, suenan y se hacen escuchar.




Imagen 7. *Cuerpo bailaor.* Elaboración propia, a partir de la fotografía de una de las informantes.

Las informantes han expresado que están en el camino para reconocerse en este cuerpo bailaor, hablan de experimentarse en una conciencia corporal y emocional distinta (informantes 1, 3 y 4), de disfrutarse por momentos al

mirarse en el espejo o sentirse agusto en su cuerpo y con sus emociones mientras bailan flamenco:

> Pienso que mi cuerpo lo considero muy flamenco. Me gusta mucho actualmente […] Me gusta cómo es mi personalidad mientras bailo […] que es como es el flamenco: 'no te voy a pedir disculpas por sentir lo que estoy sintiendo […] estoy bailando para mí y si te gusta, bien. Y si no, pues no me veas'. (Informante 3)

En general todas están en el camino para encontrar sus propios estilos y sus propias maneras de in-corporar su baile a un lenguaje propio, incluso más allá del salón de clases.

**Preliminares**

¿Cómo se identifica la transformación individual–colectiva en las aprendices de flamenco? Esta fue la pregunta de la que se desprendió la hipótesis a partir de la cual se planteó que la noción de lo nómade es la que guía a las aprendices de danza flamenca para habitar un cuerpo femenino feminista y bailaor, que una vez apropiado genera una expresión única, y cuyo impacto se genera en otros ámbitos más allá del salón de baile.

De tal modo que este capítulo estudió el proceso de subjetivación nómade en las aprendices de danza flamenca, del Centro Cultural Flamenco México (CCFM), escuela ubicada en la Ciudad de México, para identificar su transformación individual–colectiva hacia un cuerpo femenino feminista bailaor.

A continuación se comparten algunos clave comentarios desprendidos de las entrevistas con las aprendices de flamenco del CCFM que servirán para ejemplificar estos trayectos y transformaciones descritas:

Sobre la búsqueda de un cuerpo bailaor propio y apropiado dice la informante 1:

> Me voy a dejar de pelear [con la idea de que bailé ballet por 20 años y no puedo bailar hacia la tierra como gitana]; sí voy a seguir intentando lo que me dice Queta, voy a seguir buscando; pero no un modelo allá afuera, como para copiar, sí para inspirar, para aprender. Voy a buscar adentro de mí, porque dónde más, ¿no? […] No voy a ser 100% gitana nunca, ya no lo quiero tampoco, no soy yo. Voy a buscar a ver quién soy.

Acerca de los otros espacios individuales en los que el flamenco ha tenido una repercusión en las aprendices, incluyendo la creatividad de la que habla Federici (2020), encontramos estos testimonios:

> Mi autoestima y mi confianza conmigo misma creció impresionantemente. El flamenco hizo darme cuenta de que no me puede paralizar esa inseguridad, ese miedo. Eso es lo más evidente que emocionalmente cambio en mí. También pienso que desató mi creatividad, porque siempre he sido una persona creativa, pero como que le tenía miedo a mi creatividad por una parte y por otra parte no sabía cómo usarla. Tenía las herramientas, pero no sabía bien qué hacer. Ahora uso muchísimo más mi creatividad, no solamente en el flamenco, pero en otras cosas también. (Informante 3)

> Creo que me ayudó a calmar mi ansiedad y a no comer […] También en la coordinación y la flexibilidad, yo llegué con cero coordinación […] súper rígida […] Además te cambia el carácter, porque yo llego súper tranquila, súper relajada. (Informante 2)

> Si algo sí hace la danza flamenca es que te transforma. Tú te abres un portal a la transformación. (Informante 4)

En cuanto a lo colectivo encontramos que todas las informantes destacan que en el CCFM existe la posibilidad de lograr este *affidamento* o comunidad femenina en la que existen la empatía, la sororidad y la compasión. En las entrevistas no se abundó en si hubo una transformación en la que las informantes sobre la manera de relacionarse con otras mujeres fuera del espacio de clases, cuestión que se podría proponer como una línea más de trabajo para el futuro.

Por lo anterior es posible confimar que la hipótesis de este capítulo ha sido validada en tanto, **cada una de las informantes declara que en el aprendizaje del flamenco ha encontrado una transformación y que dicho trayecto las va llevando, desde la noción de lo nómade, a encontrar sus propias maneras de apropiarse de su cuerpo y de subjetivarse en un cuerpo bailaor** que, como se dijo en el capítulo 2, es un cuerpo distinto, pero no des–igual, es común.

## Conclusiones

La pregunta que dio la pauta para comenzar este viaje en el que se ha trazado un mapa donde se unieran la danza flamenca y el feminismo fue: ¿Cómo se manifiesta y se vive la subjetividad nómade en la transformación hacia un cuerpo bailaor durante el aprendizaje de la danza flamenca? Para responderla se propuso como hipótesis general que aprender la danza flamenca es un trayecto de un cuerpo femenino no reconocido o apropiado hacia uno que se modifica y que permite la comprensión del recorrido desde otros campos. Para poder validar esta hipótesis se tomó como punto de partida la noción de lo nómade de Rosi Braidotti. A continuación, se presentan las tesis desprendidas y las metas alcanzadas, de tal modo que quedará expuesto cómo se alcanzó el objetivo de explicar la subjetividad nómade de las aprendices de danza flamenca, del Centro Cultural Flamenco México, a través de entrevistas, para reconocer al cuerpo bailaor en la transformación individual–colectiva.

1. *La danza flamenca es una expresión cultural puente para construir una didáctica en México.*

La exploración de la historia del flamenco, en específico de la danza flamenca, permitió su comprensión como un fenómeno no sólo artístico sino cultural híbrido (Han 2018) y se propuso una definición del flamenco como expresión puente, es decir, en la que se conecta lo cultural con lo local de la interpretación; en la que se vincula la transformación individual–colectiva para trastocar modelos simbólicos tanto corporal como mentalmente (Giménez 2021); en donde es posible reconocer lo identitario y ritual para ejecutarlo desde lo local.

Lo anterior permitió sustentar de manera teórica la construcción de la didáctica desarrollada por Enriqueta Santiago en el CCFM en donde la base está en la transmisión de la cultura híbrida del flamenco, con sus cargas identitarias, simbólicas y rituales, para lograr que las aprendices comprendan

y no sólo repitan. En otras palabras, que puedan 'bailar por derecho'. Quien suscribe este trabajo de investigación ha encontrado, en sus acercamientos empíricos a las didácticas del flamenco, que lo que aquí se nombra didáctica transformadora es la característica que hace destacar al CCFM como un espacio seguro para aprender y aprehender el flamenco en la Ciudad de México. Sin embargo, cabe destacar que esta propuesta es una de las muchas que hay en la Ciudad de México, lo cual deja pendiente un futuro trabajo en el que fuera posible indagar sobre las didácticas mexicanas formales y no formales del flamenco a través de un análisis comparativo. Empezando por la revisión documental del trabajo para obtener el grado de licenciada en Docencia de las Artes realizado por Lya Guillem Díaz Mercado (2020): *Manual de estrategias didácticas para el acompañamiento a la enseñanza práctica en del flamenco en contextos de educación no formal,* así como *Introducción al estudio profesional del baile flamenco,* de Patricia Linares (1997); además de las entrevistas con dichas investigadoras y docentes se propone sumar a de Lourdes Lecona, Malú Pizá, María Hernández, Paulina Flores Portugal, María Fernanda Hellion Aguilar, por mencionar algunas.

*2. La danza flamenca es una herramienta para la subjetivación nómade.*

Comprender la subjetividad que atraviesa desde lo individual para llegar a lo colectivo como un proyecto político que impulsa desde el nosotras el yo; así como entender que: a. lo nómade implica la posibilidad creativa de subvertir códigos culturales, b. el *affidamento,* es decir la empatía y la compasión son parte del anhelo nomádico de transformación profunda, y c. la apropiación del cuerpo es un proceso de ser *para los otros* a ser *para sí*, es decir la autonomía de la subjetivación. Todo ello permitió pensar que el aprendizaje del flamenco, desde la didáctica ya planteada, es la herramienta que permite lograr dicho proceso de subjetivación.

El flamenco es una expresión nómade en tanto comparte sus características: es festivo, rítmico e implica riesgos (Braidotti 2004); igual que aprender el

baile flamenco. Así, el flamenco, como lo nómade, están en la búsqueda de otras maneras de subjetivación a partir de la incardinación, de romper con dualismos que han sido la estructura de pensamiento cartesiano y también del flamenco. La integración de un sujeto femenino con una mente y un cuerpo, con una manera de bailar tanto hacia la tierra y desde lo racional, como hacia el cielo, desde su naturaleza y desde la emotividad.

3. *La danza flamenca provoca una transformación individual y colectiva que permite la subjetivación hacia un cuerpo bailaor femenino.*

Los resultados de los capítulos anteriores fueron fundamentales para desarrollar una matriz de análisis en la que se trabajaron dos grandes categorías: Lo nómade y el baile flamenco, y de las cuales se desprendieron subcategorías como: la apropiación corporal y la conciencia nómade; diferencia con otras danzas y la didáctica transformadora.

La teoría de lo nómade de Braidotti, como ya se ha mencionado, implica el trayecto, no el destino y en él es posible generar transformaciones creativas en lo individual y en lo colectivo. Cuando habla Braidotti (2000) de los sujetos nómades como libres del dogmatismo, de tener una conciencia no dialéctica, de frontera fluidas, trasgresoras, implicó una provocación y se llegó a lo siguiente:

El aprendizaje del flamenco por sujetos femeninos es un proceso nómade, es un trayecto de reconocimiento hacia un cuerpo que importa y que se transforma, pero que también encuentra su integralidad en lo colectivo a partir de una conciencia que unifica con base en la compasión y de la empatía.

De entre los hallazgos más relevantes se encontró que las cuatro informantes refieren que el flamenco las ha transformado en lo emocional y en lo creativo, además las ha hecho más conscientes de su cuerpo, y las ha llevado a procesos de aceptación y apropiación de su corporeidad, así como de sus posibilidades de movimiento. La didáctica del CCFM permite que se den estas

transformaciones y también que se pueda crear una comunidad femenina feminista que identifica que el flamenco puede ser una vía para defender la libertad. Si bien las informantes mencionaron, pero no hicieron especial énfasis en el aspecto del baile flamenco como expresión cultural y el aprendizaje de códigos, símbolos, creencias y la carga ritual, se intuye que desde la formulación de las preguntas en la entrevista pudo no haber sido clara la categoría y por lo tanto las respuestas no resultaron las esperadas en este aspecto. Sin embargo, queda de manifiesto que el enfoque en la línea didáctica de Enriqueta Santiago es que quienes aprenden a bailar en *Flamenco México* comprendan lo que bailan y no sólo se trate de repetir coreografías, ya que ella busca que cada aprendiz logre bailar por derecho.

El desarrollo de este trabajo dio la posibilidad, a partir de la revisión de algunas definiciones sobre el cuerpo que baila (Nugent Rincón, 2013 y Lovón, 2022) la propuesta de la noción de cuerpo bailaor, una metáfora performativa que podría acercarse a lo siguiente:

> Un **cuerpo bailaor** es un **cuerpo que baila apropiado**, con una conciencia corporal que encuentra —a través de la técnica, la práctica y el disfrute— su arraigo hacia la tierra, a su centro, a partir de sentirse conectado con su esencia femenina natural, emocional, y de relacionarse de manera amorosa con sus "carnes", con su figura y su movimiento; un cuerpo que explora sus posibilidades de encontrar placer en experimentarse en la suavidad, en la curvatura e insinuación, en un torso y brazos que bailan hacia el cielo; pero también en la fuerza y la evidencia corporal, en la precisión y la sobriedad que arraiga a lo terrenal y racional. Un cuerpo nómade que baila, que está en un trayecto continuo de subjetivarse, que encuentra sus propios lenguajes para expresar con su estilo, un cuerpo que no es sólo uno sino todos, el suyo y el de todas, que escucha, respeta y confía para lograr una transformación

> comunitaria. El cuerpo bailaor surge de dentro hacia afuera; son el corazón y las entrañas los que marcan el compás con unos zapatos que al ponerse transforman los pasos por el mundo, suenan y se hacen escuchar.

Esta noción, en tanto nómade pretende modificarse, provocar a quienes la conozcan para sumar nuevas propuestas en sus características e incluso, en futuras investigaciones, realizar más entrevistas con bailaoras mexicanas y españolas para continuar con el trazado del mapa.

El proceso de subjetivación hacia un cuerpo bailaor podría explicarse en cuatro momentos que van de lo exterior hacia el interior, de *los otros* al *para sí* y de construir un *nosotras* (conciencia) integrado por la relación entre el yo subjetivado de cada una. Se retoma aquí lo dicho en el apartado sobre las *Flamencas nómades:* el primer momento es en el que se mira desde la distancia y se desea ser esas otras que bailan e impactan con su potencia a bailar; el del espejo en el que aún es la imagen reflejada la que pone la distancia entre el *yo para los otros* y el *para sí*, en donde también la experimentación con los tacones, con ponerse los zapatos es una metáfora del comienzo del trayecto, reconocerse en su propio sonido y en su reflejo; en el tercer momento el compás se encarna, el cuerpo bailaor es el que baila, apropiado, desde dentro hacia afuera y provoca ya no un reflejo, sino una impronta; ahora es el yo incardinado el que baila y se hace presente, en comunidad, para ser mirada. Lo colectivo correspondería a un cuarto momento, aquel en el que se disfruta con las otras que también han sido transformadas, celebrando el gozo de reconocerse en ellas y con ellas. (Ver imagen 6)

El aprendizaje de la danza flamenca por sujetos femeninos es un trayecto nomádico de subjetivación que va de lo individual hacia lo colectivo, que implica la transformación del pensamiento y la creación de nuevas rutas para

apropiarse de sus cuerpos, y que también impacta en sus relaciones con las otras mujeres. Las cuatro informantes expresaron que el aprendizaje de la danza flamenca las ha transformado y dicho trayecto las ha llevado a encontrar sus maneras de apropiación corporal, rompiendo con los cánones establecidos, además destacaron que en cuanto a lo colectivo reconocen la posibilidad de lograr una comunidad femenina en donde exista el anhelo nomádico: empatía, compasión y sororidad.

> "Es el flamenco que me enfrenta a mí todo el tiempo". (Informante 1)

> "Yo creo que más bien no me aceptaba, era otro rollo, no me gustaba. Pero ya ahorita ya". (Informante 2)

> "Desde que bailo flamenco soy mucho más consciente de mi cuerpo, de cómo se siente mi cuerpo físicamente […] Mi lenguaje lo encontré en el flamenco y es una cosa que soy tan afortunada de decir a los 16 años". (Informante 3)

> "Cuando somos varias mujeres bailando también podríamos integrar la idea de que nos estamos cuidando". (Informante 4)

En cuanto al impacto del aprendizaje de la danza flamenca y sus transformaciones en otras áreas de su vida, destacan algunas las repercusiones en su carácter, relaciones familiares, emociones y creatividad. La informante 2 modificó su forma de mirarse ante el espejo a partir de asumir su cabellera rizada, además de establecer límites en su familia para que los tres varones de su casa (esposo e hijos adolescentes) supieran que su espacio de clases es un espacio que no se debe tocar: "Ellos ya saben que el flamenco es intocable". La informante 1 encontró en el flamenco lo que ella llama: "su motivación estética". La informante 3 reconoce que: "lo más evidente es que mi autoestima y mi confianza conmigo misma creció así, impresionantemente

[…] uso muchísimo más mi creatividad, no solamente en el flamenco, pero en otras cosas también". Así como la informante 4 expone que: "si algo sí hace la danza flamenca es que te transforma". Sin embargo, se detecta que faltó profundizar en el efecto de estos cambios desde otras áreas, así como del impacto de estas transformaciones en la relación con otras mujeres fuera del espacio destinado para el aprendizaje.

De tal modo que la primera parte de la hipótesis planteada: aprender la danza flamenca es un trayecto de un cuerpo femenino no reconocido o apropiado hacia uno que se modifica, queda validada y ampliada en torno a la posibilidad de proponer la definición de la metáfora del cuerpo bailaor. Sin embargo, la segunda parte de la hipótesis en la que se enuncia: que permite la comprensión del recorrido desde otros campos, queda parcialmente validada en tanto las categorías desarrolladas para el análisis fueron insuficientes para detectar a profundidad estas otras áreas en las que estas transformaciones tuvieron repercusión, si bien hay claves que se detectan en cada una de las informantes valdría la exploración cuáles son esas áreas y su impacto. Incluso podría hacerse desde la teoría de los campos (campo, capital y habitus), de Pierre Bourdieu, por ejemplo.

Queda pendiente la definición del cuerpo feminizado, que podría partir del cuerpo de quien no se reconozca como mujer pueda identificarse en un cuerpo que baila desde lo femenino, en tanto las características de la apropiación, de lo nómade.

Otra de las categorías que se propondría explorar en una propuesta de desarrollo de características de las didácticas transformadoras, que se podría construir con base en la antropología corporal (Le Breton, Mari Luz Esteban, Elsa Muñiz) y la información proporcionada en entrevistas a profundidad con bailarinas (de danza contemporánea, por ejemplo) o bailaoras de flamenco que hayan experimentado dichas transformaciones en lo individual y en lo

colectivo en su proceso de aprendizaje de la danza. Esto relacionado con lo nómade y con la antropología corporal.

El tema del feminismo y los cuerpos rebeldes, con base en los planteamientos de Braidotti y de Federici también es un tema que se antoja de interés para explorar más a profundidad. Además de vincularlo con indagar en la metodología de los itinerarios corporales de Mari Luz Esteban (2013) para hacer un recorrido por la teoría social y feminista del cuerpo, sobre todo, se retomará la idea de la importancia de establecer una teoría corporal de la acción social e individual.

En cuanto a la relación del feminismo y el flamenco también se propone la hipótesis en donde el flamenco como el feminismo surgen de la necesidad de expresión de comunidades segregadas, reprimidas, minorías que buscan 'iluminarse', ser miradas y usarse, quizá como una herramienta de resistencia. (Cruces 2012 y Chuse 2005)

Así pues, en este recorrido se ha esbozado un mapa de ruta, es una invitación a penas para el desarrollo de muchos otros caminos que puedan, desde la conciencia nómade, llevarnos a la ruptura de un pensamiento dualista, de lo que la metáfora de lo nómade ofrece como posibilidad; de usar al flamenco y su festividad para, como bien dice Braidotti: "… que el feminismo se despoje de su modalidad dogmática y entristecida y redescubra la alegría de un movimiento que apunta a cambiar la forma de vida". (Braidotti 2004 84) La provocación de este trabajo es esa, la de encontrar una subjetivación femenina feminista y apropiarnos de un cuerpo bailaor en el que podamos bailar por… alegrías.

## Fuentes de consulta


Austria Cruz, Bellali Negiub. *El flamenco, muestra de diversidad cultura*l. Tesis. México: ENDNGC/INBA/CONACULTA, 2013. PDF.

Barnsley, Julia. El cuerpo como territorio de rebeldía. Caracas: Uniarte, 2013. PDF.

Braidotti, Rosi. Sujetos nómades. *Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea.* Buenos Aires: Paidós, 2000. PDF.

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade.* Barcelona: Gedisa: 2004. Impreso.

Braidotti, Rosi. *Transposiciones, Sobre la ética nómada.* Barcelona: Gedisa, 2009. Google Books en línea.

Caballero Bonald, J.M. *Luces y sombras del flamenco*. España: Lumen, 1975. Impreso.

Chuse, Loren. "Fandango y la retórica de la Resistencia en Flamenco", *Música oral del sur*, 2015: 517–526. PDF.

Constant, Chloé. "Estudiar el cuerpo: apuesta por una transdisciplinariedad feminista". *Mil y un cuerpos. Activaciones y actvismos desde las artes escénicas*. México: Universidad Autónoma de Chiapas, 2020: 124–136. PDF.

Cruces Roldán, Cristina, "Constructos audiovisuales sobre el flamenco. La perspectiva antropológica y la representación del ritual", Comunicación:

revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, 2012: 479–503, PDF.

Cruces Roldán, Cristina. "De la cintura para arriba" Hipercorporiedad y sexuación en el flamenco". *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías, 2003. PDF.

Cruces Roldán, Cristina. "Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco. *CCD* 29 – suplemento 2015: 75–86, PDF.
Cruces Roldán, Cristina. "El flamenco". *Expresiones culturales andaluzas*. España: Aconcagua Libros, 2012. 219–281. PDF.

Cruces Roldán, Cristina. "El tiempo de las flamencas". *Artescénicas*, octubre 2017: 60–65, PDF.

Cruces Roldán, Cristina. *Las mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Sevilla: Instituto de la Mujer, 2005. PDF.

Cruzado Rodríguez, Ángela. "Flamenco con nombre de mujer. "Flamencas por derecho. 7 Jul. 2021. Cruzado Rodríguez, Ángela. 10 Jun. 2021 https://www.flamencasporderecho.com/flamenco-con-nombre-de-mujer/. En línea.

Díaz Mercado, Lya Guillem. *Manual de estrategias didácticas para el acompañamiento a la enseñanza práctica del flamenco en contextos de educación no formal.* Tesis. México: INBAL/ENEPEG, 2020. Impreso.

Esteban, Mari Luz. “Etnografía, itinerarios corporales y cambio social: apuntes teóricos y metodológicos”. La materialidad de la identidad. España: Hariadna Editoriala, 2008: 135–158. PDF.

Esteban, Mari Luz*. Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio.* Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013. PDF.

Federici, Silvia*. Ir más allá d la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo.* España: Traficantes de sueños, 2022. Impreso.

García Aguilar, María del Carmen. “La apropiación del cuerpo. Un largo camino hacia el para sí”. *Pensar el cuerpo*. México: UAM, 2005: 235–243. PDF.

Giménez, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Volumen 1. ITESO, UdG, IBERO, 2021. Ebook en línea.

Guzmán, Adriana. “Una memoria del flamenco en México”. *México coreográfico. Danzantes de letras y pies.* México: Secretaría de Cultura/INBA, 2017. 191–224. PDF.

Han, Byung-Chul. *Hiperculturalidad. Cultura y globalización*. Barcelona: Herder, 2018. PDF.

Han, Byung-Chul. *La desaparición de los rituales.* Barcelona: Herder, 2020. PDF.

Heras Monastero, Bárbara de las. "Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la ciudad de mexico entre 1920-1950". *Música oral del sur: revista internacional,* 2014*:* 141–166. PDF.

Heras Monastero, Bárbara de las. "Acercamiento al estudio del baile flamenco desde el ámbito de la educación no formal". *Encuentros con el PIE. Sevilla :Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC).* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. PDF.

Heras Monastero, Bárbara de las. "Transformación del paradigma educativo del baile flamenco". *Revista Espacios,* 2018: 1–14. Disponible en: https://www.revistaespacios.com/a18v39n29/a18v39n29p03.pdf. PDF.

Heras Monastero, Bárbara de las. "Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la ciudad de mexico entre 1920-1950". *Música oral del sur: revista internacional,* 2014*:* 141–166. PDF.

Jiménez Ramos, Mariana. *Flamenco e identidad.* Tesina de licenciatura. México: SC/INBAL,ENDNGC, 2018. PDF.

Jiménez Romero, Magdalena. "El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980". UNAM/CELA, 2008. PDF.

Jiménez Romero, Magdalena. *Influencias hispánicas en el desarrollo histórico y cultural de América Latina: el caso del flamenco en la Ciudad de México, 1980-1999*. Tesis inédita. México: UNAM, 2023. PDF

Kasser, Sophie. "El cuerpo femenino en la danza: escritura de mujer". *Duoda: Revista d'estudis feministes*, 2009: 19-39. PDF.

Le Breton, David. *Cuerpo sensible.* Chile: Ediciones/Metales pesados, 2010. PDF.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo.* España: Siruela, 2018. PDF.

Le Breton, David. "El cuerpo y la danza en los diferentes campos". *Seminario Internacional impartido por el autor.* PDF.

López Castro, Miguel. "La didáctica del flamenco: una aproximación a su historia y algunas propuestas de trabajo". *La Madrugá. Revista de Investigación sobre flamenco*, diciembre 2010: 1–27. PDF.

Lotman, Iuri. *La Semiosfera I*, *Semiótica de la cultura y el texto.*
Cátedra, 1998. PDF.

Lovón, Carolina M. "Lenguaje del cuerpo en la danza". *Lengua y Sociedad. Revista de Lingüística y Teórica Aplicada.* 2022: 359–372. Disponible en: http://www.scielo.org.pe/pdf/lys/v21n1/2413-2659-lys-21-01-359.pdf. En línea.

Nunget, Mercedes. "El cuerpo en la danza". VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. Argentina en el escenario latinoamericano actual: Debates desde las ciencias sociales. En: Actas. La Plata: UNLP-FAHCE. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2120/ev.2120.pdf. En línea.

Posada Kubissa, Luisa. "Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas". *Investigaciones feministas*, 2015: 108–121. PDF.

Rizo, Martha. *La comunicación interpersonal. Introducción a sus aspectos teóricos, metodológicos y empíricos*. México: UACM, 2018. PDF.

Ruiz Fernández, Manuel. *Filosofía del flamenco. El flamenco como objeto de la filosofía; la filosofía como sujeto del flamenco.* Tesis. Universidad de Sevilla, 2019. PDF.

Ruiz, Luis Bruno. *La danza que me dejó su huella.* México: Cenidi Danza/INBA, 1991. PDF.

Sell-Trujillo, Lucía, Núñez Domínguez, Trinidad y Aix-Gracia, Francisco. "Flo6x8: intervenciones feministas para la ocupación y resistencia". *Revista de Investigaciones feministas,* 2021: 145–156. PDF.

Taylor, S.J. Bogdan, R. "La entrevista a profundidad". *Introducción a los métodos cualitativos en investigación*. La búsqueda de los significados. España: Paidós, 1992: 100 -132. PDF.

Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes.* España: Penguin Random House, 2021. Impreso.

Varela, Nuria. *Feminismo 4.0*. México: Penguin Random House. 2019. Impreso.

# Anexos

## Anexo 1. Transcripción de entrevista a Enriqueta Santiago[43]

**A:** ¿Cómo fue que llegas al flamenco?

**E:** Llegó el flamenco porque yo quería hacer ejercicio. Básicamente no me sentía muy rolliza y acababa de terminar una relación en la que estuve tres años, que era una relación que ya vivía con esta persona y me deprimí muchísimo y me corté mi cabello chiquitito y así como que de esos momentos de cambios en la vida que no sabes ni de dónde viene, ni a dónde va, ni nada. Necesito hacer algo, necesito moverme. Pero me choca ir al gimnasio, subirme a una bicicleta y no ir a ningún lado. Me choca correr y ver una televisión. O sea, ese tipo de actividades honestamente no me apetecen, pero ni tantito. Entonces, algo que siempre, siempre me ha gustado, es bailar, siempre me ha gustado bailar y desde niña he bailado todo. Lo único que no he bailado es ballet, porque creo que tomé clases de ballet cuando tenía tres años, pero formalmente nunca tuve una una educación corporal. Sin embargo, el tema del baile siempre fue algo muy común en mi vida, entonces, bueno, yo quería bailar, era así como mi segunda opción de dedicarme profesionalmente a algo. Y bueno, conozco a mi esposo en ese momento, un amigo de profesión y me presenta a una chica que se llama Lorena. Esta chica Lorena acaba de regresar de España de estar estudiando y pone aquí en México una academia, la cual se llama Jondo. Esta academia está en, estaba pues en ese momento, en la calle de Monterrey, esquina con Tlaxcala; por ahí en la Roma Norte o ¿Sur? No sé. Y mi esposo me dice —que en ese momento no era mi esposo— me dice: oye, pues fíjate que Lorena está abriendo una academia de flamenco. Y yo, ¿flamenco? No es para nada mala idea. Porque yo ya tenía claro, ya tenía la visión de lo que era el flamenco en cuanto a estética, nada más. No tenía

[43] La entrevista con Enriqueta Santiago duró 3 horas y media, sin embargo, aquí sólo se presenta la transcripción de la parte citada en este trabajo.

una información profunda de lo que de lo que es el flamenco. Pero tenía estos espectáculos maravillosos a los que ya había ido. Y que dices: ¡guau! Porque el flamenco tiene eso, es impactante, o sea, visualmente es impactante.

Por otro lado, yo crecí con una influencia lorquiana muy fuerte. Mi padre que medio gitano, señorón, y cuando se reunía con su familia, con mis tíos, con sus primos y todo eso, les entraba la bohemia y se ponían a recitar y a cantar. Entonces fue así como un objeto del deseo que decidí llevarlo a cabo. Porque fue así como: 'me voy envalentonado y voy a hacerlo'. Porque era así como, pero: '¿como tú vas a bailar flamenco? Pero, ve la edad que tienes. Pero si tú no creciste en eso'. Porque justamente cuando escuchas esas pláticas de bohemia, por ahí en algún momento de la vida, no sé si mi mismo papá o alguien dijo: 'pero cómo vas a hacer eso de… —Era un tema de toros de lo que se estaba hablando— 'Pero cómo vas a hacer eso de toros si tú ni torear, sabes. No, para ser torero, para parecer torero hay que ser torero o algo así.' ¿Es un dicho, no? Entonces, ¿cómo me iba a meter de flamenca si yo lo gitana ni soy ni andaluza ni nada, no? Pero bueno, mi papá era muy, muy pro de la pureza del cante y de la jondura y todo ese tema. Entonces, ¿cómo yo iba a trastocar eso? Me dije, bueno, ¿por qué no? Entre: 'me gusta y estoy gorda y quiero bajar de peso y estoy deprimida y me voy a cortar el pelo y voy a bailar'… Y así fue como me encontré con esta primera academia que se llamaba Jondo, ahí en la Roma, y con esta chica muy divertida, Lorena Velázquez, que ahora ya no vive en México. Ahí en esa academia comencé con mis primeros pininos y me sentía elefante en cristalería: ocho pies izquierdos, cero coordinación. Y mira que yo soy una persona que ha bailado toda su vida bailes populares, no lo que se baila en las fiestas, pero siempre con una capacidad extra de movimiento. Siempre haciendo locuras. Mi hermana y yo siempre las hacíamos. Éramos así como el centro de atracción. Siempre. No por los movimientos. Las cosas que hacíamos y todo. Y además crecimos en

una familia súper bailadora. ¿Pero el flamenco? El encontronazo con el flamenco fue completamente diferente.

Yo creo que el tema con el flamenco es que justamente no es el el ritmo. La musicalidad del flamenco no es parte de tu naturaleza. Tú pones a un gringo de Iowa a bailar un mambo a Pérez Prado. No, no, esta es su naturaleza. Entonces, justamente ni la colocación del cuerpo, ni ni cómo lo confrontas, ni cómo lo escuchas ni nada. Y pues estás hablando de una cultura. Entonces tienes que aprender una. No es un baile nuevo, tienes que aprender una cultura nueva, no una forma de vida distinta.

**A:** ¿Y esto te lo enseño Lorena?

**E:** Uy no, yo hubiera querido que esa esa primera maestra que tuve, o sea, con Lorena y con muchísimas otras personas con las que con las que estudié. No, nunca jamás. Tuve una guía de lo que es la cultura del flamenco. Eso es algo muy peculiar en él. Porque tienen este común denominador las personas con las que estudié: te pueden compartir muchísimos pasos. Te pueden compartir muchas coreografías, pero a la hora de compartirte el tema cultural, el tema es cómo escuchar flamenco, cómo acercarte, qué es lo que estás haciendo, por qué, de dónde viene. ¿Por qué estoy ahorita haciendo un zapateo y ahorita estoy haciendo un braceo; por qué no? ¿Cuál es la lógica de esto? Y yo creo honestamente que no me lo enseñaron, porque tampoco ellos lo sabían. No, no porque fueran malas maestros o buenos maestros, o gente envidiosa o no, yo creo que esto va más allá de querer compartir un conocimiento o no, yo creo que que mucha gente no te lo comparte porque no lo tiene, porque no lo sabe. Yo estudié durante muchísimos años con una maestra que se llamaba Sandra, que tenía una técnica extraordinaria, pero que dudo que ni siquiera ella misma supiera lo que lo que estaba haciendo. Lo

dudo muchísimo. Era llevarte al extremo de la repetición, pero no de la comprensión. Y yo creo que ahí está la gran diferencia.

Y en algún momento otra persona, Leticia, me dijo tú deberías de tomar clases con Paty Linares. Y yo dije sí, me encantaría, pero no sé ni en dónde estaba, ni su academia ni nada. Y le dije, ¿Por qué no? ¿Qué es lo que hace la diferencia? Yo quiero saber eso. Le pregunté por qué hace la diferencia. 'Lo que pasa es que ella logra que entiendas el porqué de lo que estás haciendo. Te explica muchas cosas que nadie te explica'. Eso fue lo que lo que me dijo: 'Te explica muchas cosas que nadie te explica'. Yo en ese tiempo estudiaba también. Yo dije yo quiero saber cosas que nadie me explica. Bueno, total, que para no hacer cuento largo nunca di con esta mujer, nunca tuve la oportunidad y en realidad creo que nunca la busqué de cierto. Tal vez en alguno en alguna ocasión tengo el recuerdo de haber investigado sus horarios y no me quedaba o me quedaba muy lejos y una cosa así y bueno, seguí pegándole a mi bola. Y en algún momento también algún músico por ahí, un guitarrista me dijo: es que tienes que escuchar para entender, tienes que escuchar música, música flamenca. Yo, bueno, escucharé música flamenca, pero, ¿por qué esto? Pero, ¿por qué lo otro? Así que yo pudiera percibir un momento en el que alguien me dijo: No, lo que pasa es que ahí tienes que hacer esto o ahí, porque después del cante sigue un remate. Eso, eso lo descubrí quizás. Ah, es que después del cante, sí, hay un remate. Pero que alguien me lo dijera siendo específico, porque la estructura es esta y esta, nunca. Es más, en el 2017 me fui a Granada a hacer un máster en flamenco y estuve un mes allá con varios maestros, entre ellos la mamá de Patricia. Estuve con Patricia y tuve a otro maestro que luego lo contraté en la academia donde yo estaba y dije yo quiero clases de estructura de baile contigo y no quiero que haya nadie más. O sea, es particular, porque yo te voy a preguntar exactamente lo que necesito saber. Un gitano. Tan difícil que un gitano te pueda explicar cómo hace su estructura. Te lo juro que ha sido un

desenmarañar el hilo, el hilo negro porque ni siquiera un gitano te puede decir. Lo que pasa es que comienzas escuchando compás y después entra la entonación de la voz y después hay una entrada y después, o sea, te pone un video y te dice mira, es que ahí está haciendo esto y ahí está haciendo lo otro y aquí está siendo obvio; pero para mí no lo era. Yo decía: ¡stop! Primero lo que hizo fue entrar el cante y después hizo esto. Sí, sí. Pues es que así es. Dificilísimo, dificilísimo que un gitano te pueda explicar cuál es su estructura, porque es así como como que expliques cómo respiras. Es como decir ok, dime el proceso de cómo entra el aire a tus pulmones y por dónde va a pasar exactamente y qué es lo que está haciendo tu cuerpo para procesar el oxígeno. Pídele a un gitano que te explique cómo es su proceso de baile… Entonces, sí, ha sido un camino difícil. No estoy diciendo para nada que yo haya descubierto el hilo negro. Seguramente, pero segurito que muchísima gente sabe cuál es esa estructura. Lo que me he topado muy difícil de encontrar es alguien que te lo explique. Por ejemplo, tú ya cuando vas a los tablaos y te encuentras con músicos y te dicen cuál es tu estructura: Ah, bueno, pues entro con esto, hago esto, termino así y vámonos por la coletilla. Pero si a esos mismos músicos les dices necesito una clase para que me ayudes a entender cuál es la estructura, se hacen unas bolas y unas galimatías que dices: Híjole, no entendí nada. Y cuando le pides, por ejemplo, a un cantaor: quiero una clase de bulerías contigo, que yo sé que tú bailas bulerías y las las cantas y necesito que me expliques la bulería. Sí, claro, te cobro $1,000 la hora. Entonces ya llegas a tu clase y te canta una letra y después dices ok, explícame la letra. Ah, mira lo que está diciendo aquí es que son dos campanas gitanas… No, me refiero a lo que quiero que me digas es por qué haces un remate en un momento y porque haces un marcaje en otro y se quedan así como. Entonces te das cuenta que de la gente nada más repite. Hace muchísimos años en Jerez mi primer festival al que fui tomé clases de bulerías con una mujer que se llama Angelita Gómez, que es un monstruo de la bulería. Ahí en Jerez,

imagínate, yo diciendo: yo voy con Angelita. Yo voy con ella porque ella es la maestra de bulería de Jerez, o sea, no hay otra. Entonces entré con ella, tengo mis vídeos y mis grabaciones, casi todos ahí el día que quieras te los presto. Éramos rusas, mexicanas, gringas, italianas y japonesas montones. Jerez es el epicentro del flamenco. Entonces estábamos en las clases y yo pensaba, pero ¿por qué? ¿Por qué ahorita estamos haciendo esto y o sea, qué es lo que me está llevando? Esa ha sido mi constante de no entender qué diablos está pasando. Y una chica japonesa cuando terminamos una semana de clase de dos horas y media todos los días. Y al final se supone que tú tienes que bailar solita. Esta chica japonesa. Al final, ya que pasamos todas y bailamos y repetimos, no aprendimos. Aprendimos pataditas y figuras. No digamos figuras de movimiento. Entonces la chica japonesa, le dijo a Angelita. Fíjate lo que le pregunto: ¿En dónde está el ay? Entonces, Angelita. ¿Sabes lo que hizo? Se atacó de la risa y le dijo. Así. Así. Con cara de ¡Ay, por favor! ¿Cómo me preguntas eso? Entonces volteó con los músicos. Fue un momento tan, tan fuerte para mí, o sea, estar ahí, porque yo tampoco sabía dónde estaba él ay. O sea, tienes una intuición porque es un compás de tres tiempos o de seis tiempos y sientes el beat. Pero imagínate una japonesa que no crece para nada con esa musicalidad, claro, imagínate una japonesa que dice es que no entiendo. A mí me costó un huevo, no, varios, entenderlo. Entonces Angelita se volteó con los músicos y se rieron todos y la ignoraron totalmente. Fue un momento y te lo juro que estoy segura de que ella no lo no lo hizo con ánimos de ofenderla, sino fue un momento de: cómo te puedo explicar cómo late mi corazón. Tal vez ese es el problema y yo creo que cuando se toman clases de flamenco, no sé, te hablo del flamenco porque seguramente esto pasará en muchísimos lados. Entonces, estoy segura de que difícilmente te comparten ese acercamiento. ¿Por qué no? No lo entienden tampoco. Hay un chico que fue guitarrista de la escuela durante mucho tiempo, que con él aprendí mucho. Desafortunadamente es un patán, entonces tuve que sacarlo de mi vida, pero

con él aprendí mucho de, digamos, de compás y de ritmos, cosas que no te dicen. Por ejemplo, cierras en diez. Si tú continúas al 12, los músicos se dan otra vuelta. Pero hasta que no llegué con un músico que te dijera tienes que cerrar en diez. Ninguno de los profesores o profesoras que tuve me dijeron cierras en diez. Ellos simplemente sus coreografías, que te comparten con mucho cariño. ¿Sabes?, por qué lo dan por sentado. La gente da por sentado que así es, pero en algo tan complejo y tan diferente como es el flamenco, siento que debes de aprender muchas cosas que nadie te dice, no como justamente la estructura de baile.

**A:** Por ejemplo. ¿Cuál sería una estructura de baile por por bulerías?

**E:** Son vagones que se van intercambiando, pero mira vamos a pensar en la bulería. Y aquí viene lo complejo del asunto. ¿Estamos hablando de una bulería que se canta en Jerez, o una bulería de Utrera, o una bulería sevillana, o una bulería que en Triana? Te voy a hablar de la bulería de Jerez y un fin de fiesta; para una patada de fin de fiesta, ¿qué es lo que se tiene que hacer?, comienza el cante. El cante tira una letra. Tú puedes entrar inmediatamente después de la primer frase de la letra, o puedes entrar en el momento un poquito más adelante. ¿Qué es lo que me hace sentir cuándo puedo entrar al baile o cuándo la caída del cante elige el ay. ¿Qué es lo que voy a hacer? Voy a escuchar el cante en el momento en el que haya una caída de cante. Yo voy a entrar y voy a hacer un pequeño remate y después de eso me van a seguir cantando y yo voy a marcar el cante. La letra la voy a adornar con mi marcaje y cuando yo escuche que la letra va a terminar o lo que es lo mismo que una caída, voy a hacer un remate. Después de ese remate, voy a pasear un poco y voy a pedir otra letra. ¿Cómo? Con una llamada, puede ser con una llamada o entrando a otro marcaje. Entonces el cantaor me va a echar otra letra. Y como es una bulería de Jerez, las bulerías de Jerez son cortitas, las patadas son cortitas.

Después de que me eche esa letra, cuando vaya a terminar esa letra, yo voy a recoger mi cuerpo y voy a llamar para una coletilla, para salir, para irme, ¿vale? Entonces, llamo y hago un pequeño remate de salida y comienza mi coletilla. Mi coletilla la hago divertida, festera, hago algo simpático y me voy y cierro. Cuando yo encuentro una puertita de salida en el cante, en las caídas de cante, ahí salgo y termino mi bulería. Primera letra de entrada. Segunda letra con un remate bonito. Llamo y me voy. Y a esos uno son los que yo llamo los vagones. Ahora eso es una patada por bulería. En un baile más complejo, por ejemplo, un baile con una estructura muy clara que es muy fácil de entender. Es una alegría. En las alegrías de Cádiz la estructura es muy clara y tiene poquitos cambios, pero ahí podemos visualizar los vagones de los que hablamos: Entramos con un rasgueo de guitarra que le llaman los guitarristas, si no me equivoco, un abanico. Ahí entras, pavoneándote, muy alegre, haces un pequeño cierre y puedes pedirle al cante, por ejemplo, cántame una letrita o canta el *tiriti tran, tran, tran*, que esa es una letra muy peculiar y muy característica de las alegrías que tiene su historia. En Cádiz, no me acuerdo quién, pero un cantaor comenzó con su letra y se le olvidó la letra y empezó con el tiri ti tran tran tran tran, tirititrantran tran trero, tiri titran tran tran… Fue tan bonito que se quedó el tiritan, tran como el sello de la alegría. Pero fue un error. De esos errores que agradeces. Entonces, puedes comenzar con el tirititrantrán que generalmente puedes bailarlo o puedes no bailarlo. A mí me gusta bailarlo, pero puedes comenzarlo sentadita en tu silla y esperar a que termine la entrada, que ese sería una bonita entrada, y justo después, la primera letra. Fíjate: Hiciste una entrada. Después una llamada para una primera letra. Te cantan la primera letra. Rematas. Te cantan la segunda letra. Rematas. En ese caso, de que tú quieras dos letras. Haces tu remate. Termina la letra. Remate. Subida y cierras. ¿Qué pasa después? El silencio. Si hay algo que caracteriza la alegría son los silencios. El silencio, que es la guitarra, es una guitarra muy jonda que hace un despliegue de arte y tú la acompañas

con un baile muy, muy, muy respirado, muy corporal. Tal vez puedes adornarlo con un acento de un golpe o un remate, pero no más. ¿Cuánto dura? Lo que tú quieras. Por ejemplo, a mí me gusta meter mantón en medio del silencio (de pies y de cante). Es un despliegue de arte de la guitarra y tú la acompañas sin alarde. Entonces, después del silencio generalmente viene la castellana. Que la castellana es una parte esencial de la alegría. Y es, digamos, una fusión de folclor con el flamenco. La castellana es parte esencial de las alegrías. Y tiene una letra también una letra. Cierras tu castellana. Y a mí en lo personal me gusta seguir de la castellana. Hay un cierre que ese es otro vagón y comienzo con el otro vagón, que es mi escobilla. Que las escobillas de las alegrías son tan buenas. Todos los palos del flamenco tienen una escobilla muy específica. El sonido de la guitarra es muy específico. Termino mi escobilla, ¿cómo la terminó? Con una subida y después de que termine esa subida hay una llamada y ahí viene la unión de otro otro vagón, que es la bulería con la que me voy, que es una bulería de Cádiz. Las alegrías son de Cádiz y voy bulería de Cádiz, que se canta con otro aire que la bulería de Jerez. ¿Qué pasa dentro de la bulería de Cádiz, que también tiene una pequeña estructura dentro, que es muy parecida a la de la bulería de Jerez. Vengo de la subida de la escobilla. Hago un cierre y lo junto con la letra. El cierre le va a dar la el *quiu* al cante para que diga 'ah, ya está cerrando, me va, me toca'. Un cierre o un remate para que entre el cante de la primera letra de bulería de Cádiz, yo bailo. Esa letra la remato. Pido otra letra y después llamo a coletilla y me voy. Y como es un baile más estructurado no me voy, no me salgo, sino que hago una subida al final y un cierre en el escenario. Vale, entonces ahí tienes toda la estructura de unas alegrías. Y lo mismo sucede con una soledad, con una soleá por bulería, con unos tarantos, con unos tangos, con unos tientos. Vale.

**A:** ¿Y esto tú lo tú lo fuiste desmenuzando con el paso del tiempo?

**E:** Analizando, literalmente. Porque hasta la fecha no, no logré a alguien que me dijera 'ah, mira, vamos a sentarnos y vamos a escribir'; no, leyendo, investigando… Hay un personaje maravilloso que lo conocí en Jerez, se llama Faustino Núñez. Él es una cátedra, él es una cátedra. Lo único que yo le leí, incluso se lo dije ahí en un lugar que se llama La guarida del Ángel, de mi querido Mario González, que lo quiero muchísimo. Es una cueva donde suceden muchas cosas ahí. Entonces, ahí le dije Faustino: es que eres tan rebuscado, eres más barroco que una iglesia de Zacatecas. ¡Qué bárbaro! ¿Por qué no buscas un lenguaje más de divulgación? ¿Más de divulgación? Es que el flamenco es así de rebuscado, me dijo. Y yo,  pues sí, pero habemos seres humanos y no semidioses para nada que queremos aprender. Le daba risa. Bájale dos rayitas por favor. Y luego me dice: es que cobro por cuartilla. Le digo a. Oh, que bueno. Por ahí hubieramos comenzado, si cobras por cuartilla: échale, échale.

## Anexo 2. Transcripción de entrevista a informante 1

**A:** ¿Tú tenías alguna experiencia previa en danza o flamenco?

**M:** Sí había bailado, no flamenco, pero tengo formación en ballet clásico y eso te ayuda muchísmo; ahora me doy cuenta de que es una arma de doble filo, sobre todo con Queta que quiere cuerpos más flamencos y yo soy muy clásica. Me enfrento a eso ahorita, que tiene que ver luego con otras cosas, pero yo estudié ballet clásico desde chiquita, muchos años y empecé a hacer la carrera de maestra en el ballet. Trabajé en eso algún tiempo.

Tengo una tía que era bailaora, que se fue a vivir a España, tuvo una historia de telenovela. Cuando yo tenía como 13 años llegó mi tía y yo no estaba interesada en el flamenco, pero me decía, te voy a enseñar a bailar sevillanas, entonces en el patio de mi casa, los fines de semana antes de la comida, me decía: a ver, ponte. Así fue como aprendí lo poquito que sé de flamenco, en el patio de mi casa y a veces tomaba clase en su escuela, pero fue poco tiempo. Pero la música siempre me gustó muchísimo y era la conexión con una prima, con la hija de esta tía que quiero mucho y ella me enseñaba muchísima música flamenca. Entonces ahí fue. Me conecté con la música. Yo escuchaba flamenco desde siempre, me fascina. Pero no bailé tanto, como 5 años, de los 15 a los 18 y sevillanas, cosas súper sencillitas y ni era en un salón, era en el patio y como se podía. Porque yo lo que decía que me gustaba era el ballet.

En otra ocasión, como a los 20, de la escuela se le lastimó una chica para una zarzuela y una amiga de mi maestra me dijo que si hacía el paro y aprendí un poquito de zarzuela para las funciones que tenía programadas. Aprendí cosas relacionadas con el español y no continué. Hace como 20 años de eso, lo dejé. Entonces… apenas volví.

Fue muy chistoso porque yo llegué a vivir aquí en 2019 y todo el tiempo fue, trabajo, trabajo, trabajo. Ya llevaba mucho tiempo así que era sólo trabajo,

trabajo, trabajo y entonces como que empecé a necesitar más cosas. Busqué algunas escuelas y vi que había una en la Escandón y fui para allá y pregunté y todo, pero no podía yo pagarlo, pero pensé que ahorraría unos meses y tener la experiencia porque hace 20 años que no sé nada de flamenco y tengo el gusanito. El ballet ya no porque es bien difícil retomarlo. El flamenco es muy accesible para el cuerpo, para la edad, para todo y el ballet no. Necesitas estar muy flaca, muy tarará, para sentirte bien haciéndolo. Entonces, dije: voy a explorar. Pero vino la pandemia y luego cuando vi que se empezaban a abrir espacios dije: voy a volver. Y volví, pero ya no estaba la escuela. Dije, pues ya ni modo, no le busco más. Entonces venía por aquí. Voy a psicoanálisis. Iba pasando y que veo Flamenco México y subo a preguntar y era la misma. Y dije: no lo puedo creer, así que me inscribí. Así llegué hace como 8 meses. No tenía ni zapatos ni nada. Sí fue difícil porque hacía 20 años que no hacía y la verdad es que nunca hice flamenco complicado, eran sevillanas de principiante, nada de zapateado. Pero tenía la ventaja del cuerpo acostumbrado a colocarse a esas ondas que te enseña el ballet.

**A:** Esta idea del ballet de que todo es para arriba, pero con Queta es para abajo. ¿Te ha costado trabajo?

**M:** Sí y no, porque lo poco que había hecho de español, más que flamenco, nunca me corrigieron eso. Mi tía era más libre, no me corregía esa postura porque ya sabía de dónde venía y todo. Cuando llegué con Queta yo sabía cómo colocar mi cuerpo, llevo toda la vida colocándolo, pero no era esa la colocación esperada y me cuesta mucho todavía. El cuerpo flamenco. Yo bailo muy para arriba y estoy intentándolo, pero claro que se me ha hecho dificilísimo.

**A:** ¿Has pensado cómo definir un cuerpo flamenco?

**M:** Sí, porque ahora lo traigo en la mente todo el tiempo porque me estoy enfrentado a eso que no sabía ni conocía, que el flamenco es para adentro, para la tierra, y el ballet es etéreo, es hacia arriba, es ligero. Es lo contrario. Debe tener alguna raíz. En la práctica el flamenco que baila Queta que es lo que quisiera conseguir es lo que cuesta trabajo y que he estado pensando y pensando y pensando. Claro, que luego se conecta con inseguridades y con ondas que traes y que es difícil. Cuando te enfrentas a eso entra todo en conflicto. Sobre todo, porque yo encontré que después de que trabajaba, trabajaba, trabajaba, empecé a entrar en una crisis de la edad y de todo y pensé que necesitaba a encontrar algo. Me metí a estudiar latín y el maestro me dijo: necesitas encontrar tu motivación estética, y dije: wow, claro. Eso no nada más para el latín, para la vida y la encontré en el flamenco. Sabía que la música me tocaba mucho pero no el baile. Dije: ahí está. Mi trabajo es un medio para un fin, porque lo que me está apasionando es esto. Me doy cuenta de eso, pero pienso que ya estoy grande, que mi cuerpo no responde igual. Me enfrento a muchas problemáticas.

**A**: Pero creo que el flamenco es más amable…

**M:** Claro, porque no tienes que estar tan flaca, no tienes que estar con las exigencias del ballet. Pero sí te pide otras cosas, como la expresión, el cuerpo, el estilo. Todo eso que a mí se me hace más difícil de conseguir. En el ballet estás derechita, colocas, rotas, si puedes bien, si no, ya sabes por dónde va. Pero acá que es más del *feeling*, de la emoción. Eso me cuesta mucho trabajo. Sí es muy permisivo, pero depende de hasta a dónde lo quieras llevar y cuánto te quieras exigir tú. Y estoy en esa lucha. En la farruca cómo sufrí.

**A:** ¿El hecho de haber bailado una farruca, además del evidente reto técnico, te implicó o te puso a pensar en el origen de la farruca, que no las bailan las mujeres; lo pensaste o no era parte del discurso mental?

**M:** Sí. Pasó algo bien bonito. Para empezar se me hizo bien padre bailar con pantalón. ¡Dije, ay qué padre!

**A:** ¿Traías un tema con el hecho de usar pantalón?

**M:** Sí. Porque me siento gorda siempre. Necesitaba urgentemente enflacar. Mis compañeras ya las conoces, son todas delgadas y altas, no todas, pero delgadas. Tenía todo un tema, pero me gustó mucho la idea de bailar con pantalón. Se me hace muy bonito ese vestuario, como elegante, muy sobrio.

Resulta que antes de la función, no me acuerdo cuánto tiempo antes, María escribió algo bien bonito que nos puso a pensar a todas y luego lo tuve en la cabeza y se me hizo una idea increíble: nos dijo que nos proponía asumir la farruca —no sé si escuchaste el texto que leyó Queta antes—, pues eso, la letra de la farruca decía: cuidado, cuidado, hay que tener cuidado, porque los peligros acechan. Era un tema muy vivo de los feminicidios y decía, pues es que así estamos nosotras: "cuidado, cuidado, que el peligro acecha". Hay que entender ese sentimiento y traerlo al baile y luego al final como que te libera un poco y agarras las riendas y como mujer decir: no, no voy a tener cuidado, me voy a defender porque somos grupo y porque nos arropamos y le dio un significado bien bonito. Lloramos todas cuando nos lo leyó. Ya luego Queta dijo, hay que usar accesorios morados, hay que convertir esto que es algo muy masculino como en una lucha ganada femenina. Sí con cuidado, pero luego encontramos la fuerza y encontramos el valor y bailamos con eso. Entonces, claro que lo pensamos todo el tiempo y se volvió muy significativo.

Luego ya no sé si en función se notó algo, pero no importa porque en los ensayos y el traerlo en la cabeza está padre. La función ya fue lo de menos.

**A:** No sé si te ha pasado a ti, tenemos un montón de ideas preconcebidas de nosotras y nuestro cuerpo, en este momento de tu vida y con el flamenco, ¿cómo ha ido siendo tu relación de ti con tu reflejo en el espejo?

**M:** Ay, bueno, claro, eso es algo que platico mucho con mis amigas de infancia del ballet. Somos unas traumadas del cuerpo, porque además vivimos enfrente de un espejo de un salón de clases que te pedía ser delgadísima y si no lo eras, ¿cómo vives con eso? Y con una maestra muy estricta, porque a mí sí me tocó la vieja escuela. Entonces, cómo vives 20 años de tu vida en un salón, frente a un espejo que te dice: no eres suficientemente delgada; pues traumada con mi cuerpo toda la vida y a dieta y demás. Y a penas ahora que empiezo con el flamenco me doy cuenta de que no está ahí el tema. Porque no manches, las bailaoras más chidas no son tan delgadas, hay de todo, pero las hay gitanas, gordas, lonjas, todo. **No está ahí, está en otro lado, la cosa del flamenco, no es un cuerpo delgado.** Eso me quiero convencer, pero no es fácil quitarte mil años de sentirte que tu cuerpo no era como debería de ser. Sí estoy traumada con mi cuerpo y con la farruca se notó mucho porque traía esa obsesión, hasta tú lo oíste que no estaba lo suficientemente flacas.

**A:** En el video de la farruca la idea que tenían en la cabeza era mucho más poderosa. Veías ese grupo y conjunto de mujeres.

**M:** No sé si es cosa de la escuela de Queta, pero justo yo sí les dije, porque yo entré tarde a ese grupo, me lo aprendí casi que en 20 días, a marchas forzadísimas, es una coreografía de como 9 minutos. No es fácil. Fue un

esfuerzo gigantesco y se portaron todas increíble, ese día me acuerdo que les dije: sin ustedes no lo hubiera hecho, qué grupo tan increíble de mujeres con las que te sientes tan … claro como lo que dices, se relacionan estas cosas. Cómo me ayudaron, todo el tiempo súper chidas, no había competencia de ningún tipo, no había mala onda, más que ganas de ayudarnos. Fue increíble porque gracias a que fueron así de buena onda yo llegué a aprendérmela y a bailarla. Fue gracias, claro a Queta, y a mis compañeras. Se sintió un compañerismo muy especial.

En el ballet el ambiente es muy pesado. He ido a otros lugares y el ambiente es muy pesado. En la danza en general, hay muchos egos, mucha competencia. Yo cuando empecé con Queta, busqué tablaos, para ir y aprender de eso. Ay no, llegué como en la escuela que todas son bien chidas, y en *Hojas de té* se siente una vibra y hay mucha competencia, te ven para abajo. Yo no más fui de espectadora y se siente. Qué padre acá no se siente eso.

Hace unas semanas estuvo Carmen Ledesma en Guadalajara, una gitana gorda, y dije voy a ir porque al menos quiero tener la experiencia de tenerla cerca y escucharla. Fui y la misma decepción, no por ella porque fue espectacular, pero los compañeros, el ambiente y dije, no manches en serio sí es como… ¿será que son más jóvenes y ya estoy vieja? Entonces pienso que no estoy compitiendo porque creo que cada quien tiene su lugar y yo no voy a ser bailaora, lo que me gustaría en un futuro es dar clases, no sé, pero se sentía pesado, que te veían, nada qué ver. No sé cómo le hace Queta, pero en su escuela hay un súper ambiente. No sientes nunca eso de parte de nadie. No hay estrellas, no hay divas. Si te pueden ayudar te ayudan. Muy respetuosas del proceso de cada quien. Porque sí hay muchas maestras que generan competencia y esto de que tú eres la estrella, puede ver para abajo. Como que acá siento que se genera un clima bien padre para aprender. Ayer estábamos en clase con mantón y a mí se me enredaba, 15 minutos sin

conseguir nada. ‘Ay, perdón compañeras, ya las estoy atorando la clase’. Todas bien buena onda: no, a todas nos sirve hacerlo. Y yo sintiéndome apenada porque llevaba un chorro tratando de que me saliera y se siente muy bien. Todas ayudan siempre. La sensación es interna, una se siente que es la que no puede y chafea mala onda. Cuando a alguien le pasa, digo, ah qué bueno, me da tiempo, lo rpactico, nunca sientes que pierdes el tiempo con ellas. Pero conmigolo siento, qué pena, no avanzan.

**A**: Se genera una especie de compañerismo. Te acompañas con todas. Hay una sensación de que ya saldrá…

**M**: Sí, tenerte paciencia y conocer tu ritmo. Yo me frustraba muchísimo. Yo empecé hace 8 meses que me acababa de dar COVID y me sentía muy agotada. Mi cuerpo no rendía igual, luego le eché la culpa al COVID, pero no era su culpa, porque yo decía, mi cuerpo no responde. Pero me dije, no responde porque hace 20 años no hago nada. No está tan fácil y hay que coordinar un montón. Todavía me cuesta mucho trabajo meter brazos. Por qué no puedo meter brazos todo el tiempo y me peleo con eso, con decir: ya es mucho tiempo, necesito integrarlo todo. Me tengo que tener paciencia porque me la pasaba regañándome, pero es mi ritmo.

**A:** ¿Has visto cómo otras cosas que aprendes acá las trasladas a otras partes de tu vida?

**M:** Es que justo estoy pasando por un proceso que abarca todo y entonces sí, sí lo relaciono, claro que sí. Justo estoy en un proceso de terapia en el que vas haciéndote consciente de muchas cosas y vas viendo cómo actúas aquí y allá. Como es la motivación estética, abarca todo. Es algo que está siempre presente. Aquí y en todas parte, soy ansiosa y soy yo en cualquier ámbito.

**A**: Empezar a entender que tu cuerpo es tuyo y no para los demás, ¿ha sido a partir del flamenco?

**M:** Sí, ha sido del flamenco y de este último año, sobre todo lo que nos dice Queta de: véete en el espejo, encuéntrate. Y eso que parece tan fácil se me hace la cosa más difícil del mundo. Porque yo a penas empiezo a buscarme, pero pues es un reto interesante. Es por momentos que a veces te encuentras y te puedes gustar o no, pero ya te viste, ya et sentiste: ahí estoy yo.

**A:** ¿Coincides con algún pensamiento feminista o por dónde están tus piensos en ese aspecto?

**M:** Es que ya está bien difícil decir que sí que claro, cómo podría no serlo, pero hay tantos tipos, hay tanta polarización, tanto enfrentamiento, que no te puedo decir… así bueno, sin miedo porque no me están entrevistando en un periódico. Soy feminista claro que sí, pero no coincido con muchos grupos, para nada. Tuve muchos conflictos en los últimos dos años sobre si ir a la marcha o no, lo he estado pensando muchísimo porque digo: voy a ir pero para qué ir. Como el *Disney parade del no sé qué* para subir a mis redes, no quiero ser ese tipo de feminista que va un día a la marcha, pero sin pensar realmente en mi día a día qué hago y con qué estoy de acuerdo, con qué no estoy de acuerdo, qué permito, qué no permito. Entonces sí, como que evadía conmigo. ¿Voy, no voy? ¿Si voy en calidad de qué? Y así, un pleitazo… total, no voy. Porque si voy un día es porque quiero que sea consecuente, porque realmente vivo… y no necesitas ir, pero sí despierta muchas reflexiones. Entonces, claro que sí, soy.

**A:** ¿En qué aspectos te piensas feminista desde cómo vives tu feminismo?

**M:** Tendríamos que tener igualdad de condiciones en todos los sentidos y como tendríamos que tener, o tratar de, en todos los ambientes en los que estemos, de siempre tener una posición crítica y dejar de dar por hecho tantas cosas y saber lo que está pasando. A la mejor no te vas a rebelar en cada segundo contra todo mundo, pero al menos ser consciente de lo que está pasando y tú por qué lo asumes y cómo lo asumes; en ese tipo de cosas muy reflexivo, pero también en la práctica.

Estoy a favor de todos los derechos, soy *prochoice*, no estoy de acuerdo con las TERF, no coincido con eso.

El feminismo que no he encontrado mi grupo, pero de mucha apertura, no le cerraría la puerta a nadie. Al menos escuchar y entender, antes de decir no a esto, o esto. A favor de que la mujer decida 100% sin peros. Porque a veces hay quien dice, sí pero el aborto no. Que nosotras, yo, ella, decidamos.

**A:** Si te hablara de que el flamenco podría ser un camino para encontrar-nos como feministas, ¿qué pensarías? Desde lo que has experimentando, aprendido y comprendido hasta hoy, ¿crees que hay relación en este binomio flamenco–feminismo?

**M:** Sí porque en la medida que te vas involucrando más. Si tú te comprometes con tu danza, es un compromiso de vida y contigo como mujer. Entonces te vas conociendo y conforme te vas conociendo sí se van modificando los discursos sobre ti, entonces al menos te sirve para la reflexión sobre ti y sobre tu propia vida. Yo creo que difícilmente habría una mujer que se encuentre consigo misma en un ambiente flamenco y no tenga (hay de todo) pero al menos esa reflexión. Al menos eso a mí me parece feminismo, el atreverte a pensar y no nada más quedarte con lo que te han dicho, pensar por ti misma

y yo creo que en el flamenco sí llegas a ese momento en el que te empiezas a encontrar, claro que te va a llevar por esa vía, sí creo.

Ahorita que lo decías, en la danza en general creo que te podría pasar eso, no sé si te lleve a otro camino. Tamara Rojo, una bailarina de clásico, del Ballet Nacional Inglés, decía que dejó de bailar la Bella durmiente, que es un ballet de repertorio, clásico. La primera bailarina dijo: ya no voy a bailar Bella durmiente porque ese personaje… yo ya no encuentro nada en él, quizá pueda reinventarme y hacer cosas en otros, pero ese cuento no me hace sentido, no tiene nada qué ver con lo que soy ahora, no tiene nada que ver con las mujeres que yo conozco y que quiero conocer. Se me hizo bien padre, porque la gente piensa que el ballet clásico es esa cajita cudaradita, no porque si esa artista, le busca y explora, la rompe y eso está padre. ¿No?

Hay mucho más que la estructura en el ballet. Incluso en un forma… yo te digo que me cuesta mucho trabajo el cuerpo… gracias al ballet puedo estar ahí, me cuesta porque son estilos distintos, pero si no tuviera el ballet es la base. Sí creo que te enseña a pararte en un salón para que desde ahí puedas hacer y deshacer.

Yo creo que el flamenco sí se acerca a un tipo de feminismo y nos podríamos encontrar muy feministas ahí, sí. Específicamente con Queta… Sobre todo en ese sentido, te suelta sus frases y dices: sí.

**A**: Queta usa mucho el término empoderamiento, yo uso el de apropiación… saber cómo te miras.

**M:** Tampoco uso eso del empoderamiento. Apropiación está bonito y me hace sentido. La motivación estética es lo que te mueve. No te estancas, sabes en dónde te atoras, depende de cada quién. Pero cada clase yo busco saber qué

pasa conmigo y eso me pasa hace menos de un año, claro que es el flamenco que me enfrenta a mí todo el tiempo.

Lo que yo pensaba es que ya no concibo una clase, como cuando era chica, que voy con flojera y haces… Sí hay veces que no traes energía, ok, eso es otra cosa, pero con esa mente de no sé bien ni qué onda con mi cuerpo, no, cada clase tiene un sentido y me la tomo en serio. Algo así.  A veces traigo energía muy densa, pero aún así algo cambia, te haces consciente de tu cuerpo.

**A**: Si pudieras ponerle un nombre a lo que ha pasado contigo a partir del flamenco en los últimos meses, ¿qué sería?

**M:** Se me viene de transformación, pero no sólo, porque no es nada más transformar, porque esa palabra ni me gusta, porque es como los Transformers… como máquina. Tránsito, proceso, búsqueda, algo así.

**A**: ¿Tu fin es ser bailaora?

**M:** Ya no, bailar lo mejor que pueda, disfrutarlo, hacerlo cada día lo mejor que pueda, claro que sí. Porque tampoco me da igual, claro en la medida de lo que yo pueda y que dé mi cuerpo. Pero, no me voy a dedicar a eso. Si acaso, si me da la capacidad, dar clases. Bailar no más acá en cortito.

A mí sólo me ha tocado bailar la farruca y me gustan muchísimo los fandangos que estamos haciendo martes y jueves, mucho, mucho. Me gustan más… yo pensaba que me gustaban más las alegrías, pero soy como más, cómo te diré, me parece que los fandangos que estamos haciendo tienen una parte como tristona y a mí eso me gusta mucho, conecto muy bien con ese sentimiento, más que con lo alegre. A mí si me pone Queta a bailar bulerías me meto en

un problema más grande. La farruca la pude bailar porque es algo muy sobrio, como muy sentido. Con eso me encuentro más cómoda. Entonces los fandangos me encantan porque me parecen como un cante lloroso en algunas partes, en otras no tanto. Me gusta mucho porque es como nostálgica.

**A:** ¿Si fueras un palo de flamenco?

**M:** ¡Ale, qué pregunta! Es que tampoco los conozco, soy muy nueva. Siento que depende del momento que estés atravesando, porque a mí, antes, en cuanto a la que escucha, porque siempre lo he llevado en mi vida que escucho flamenco, me encantan las alegrías, pero hace tiempo que me gustan más los fandangos. Hoy sería un fandango, mañana no sé.

**A:** ¿Cómo sería ese cuerpo flamenco que te gustaría tener?

**M:** También eso cambió en los últimos días, porque cuando fui a este curso en Guadalajara, con esta gitana, que también me decía, no puedes llegar al salón así (gesto de bailarina de ballet) y luego venir a bailar gitano. También esta señora tiene sus ideas, nadie tiene la verdad. Yo le decía a la directora de la escuela: Pilar yo me siento muy frustrada porque yo no tengo ese cuerpo, porque últimamente sé que la exigencia es ser más gitana, pero no me encuentro ahí. Me dijo, te estás equivocando, no es lo que te diga yo, lo que te diga Carmen, tu maestra de México, eres tú y tienes tu esencia como bailarina y es la que necesitas encontrar y sentirte cómoda con esa, porque si tú estás imitando a alguien, no lo vas a conseguir, tú tienes que encontrarte a ti, con lo que traes, con lo que eres y no vas a tirar en el basurero 20 años de ballet clásico nada más porque ahora alguien dice que lo que está súper chido es el gitano que baila con el suelo, y la tierra. Sí está muy bien para quien lo vive así, pero tú también tienes lo tuyo, yo también tengo mi historia, mi

historia me acompaña y a ti te acompaña tu historia, busca esa. Dije sí es cierto, me voy a dejar de pelear, sí voy a seguir intentando lo que me dice Queta, sí voy a seguir buscando, pero no voy a buscar un modelo allá afuera, como para copiar, sí para inspirar, sí para aprender, pero voy a buscar adentro de mí, porque dónde más, ¿no?

**A:** A partir de lo que me dices, ¿cómo podrías empezar a imaginarte en un cuerpo flamenco?

**M:** En una mezcla conmigo, no voy a ser 100% gitana nunca, ya no lo quiero tampoco, no soy yo. Voy a buscar a ver quién soy.

## Anexo 3. Transcripción de entrevista a informante 2

**A:** ¿Por qué te gusta el flamenco, si ya lo habías hecho y cómo llegaste?

**M:** Yo vivo en una zona muy cerquita de la Plaza de toros, entonces la gente que está ahí, la gente veterana, la gente mayor, todos son muy taurinos. Mi familia, vengo de una familia muy taurina. Yo crecí escuchando a *Los Churumbles de España* y a toda esa música, mi papá me llevaba… desde los 5 o 6 años íbamos a los toros, recuerdo mi infancia era ir al sorteo a las 12:00 del día, ver a los toros, después regresarnos a la casa, comíamos lo que sea, mi papá preparaba su bota y nos regresábamos a los toros. Ese era mi domingo y yo pensaba que toda la gente hacía eso. Yo pensaba que era muy normal, ahora desgraciadamente ni siquiera lo dices o lo comentas, porque mucha gente lo toma a mal, pero para mí esa era mi pasión, entonces yo llegaba y siempre me llamaba la atención la música. La música es diferente, obviamente, son pasos dobles, pero aun así esa música… mi papá baila súper bien esa música y tiene un poquito también que ver. Yo siempre dije: quiero bailar flamenco, pero mi mamá le gusta la música, mi mamá canta, ella está en un coro con José Galván, tiene un coro para gente que le gusta la música, pero no es cantante, bueno, es otro rollo. Mi mamá siempre me metía a clases de música, de guitarra, yo le decía, yo quiero bailar. Entonces ahí en la Casa de la Cultura yo veía que había flamenco y mi mamá me metió a clases de canto, yo le decía, no mamá yo quiero flamenco. Eran clases de un coro. Yo quiero bailar, pero total nunca se me dio eso del flamenco. Y fue hasta ahora la pandemia. Ya después te metes en otros rollos, te casas, trabajas y todo y no me di nunca tiempo. Hasta ahora en la pandemia me di tiempo de buscar y te juro que fue lo primero que me apareció, yo no sé si fue cosa del destino, decía contacta por Whatsapp y ya contacté a Andrea y súper amables y todo y entonces… yo ya estaba en la pandemia como desesperada de hacer algo que me hiciera feliz porque yo ya me sentía, toda deprimida. Ya decía yo, qué

nos va a pasar, nos vamos a morir, yo tengo que cumplir con este pendiente de vida que tengo.

Fue en marzo de 2021, hace un año y te digo, todo fue así como muy rápido, me metí al internet, fue lo primero que me salió, ya vine y dije, voy a probar y pues ya vine y me encontré a Queta como que siempre hubo un clic; siempre debe de haber un clic. Química. Ese clic que te traten así como en casa. De por sí te digo que volvías de la pandemia y de sentirte toda horrible, yo ya me quería salir gritando en la calle: Ya no quiero. Me decían, pero es que tú casi no sales, estás en tu casa y están ahí todos, yo decía, sí, pero yo lo que quiero es que se vayan, que me dejen mi espacio y yo me las arreglo como sea, pero imagínate, estando ahí todos. Era un caos. Entonces dije: necesito hacer algo para no volverme loca. Me acordé que siempre había querido bailar flamenco, siempre, siempre en mi vida y entonces fue que encontré el número, así a la primera, fue la primera escuela que me botó, muy raro. Como que siempre hubo química y Queta siempre nos tiene una paciencia muy especial, porque yo llegué y le dije: sabes qué yo soy una ama de casa, en plena pandemia, sin memoria, cero coordinación y vengo como que de cero. Y me dijo: bienvenida, baila. No importa. Y yo pensé que me iban a correr a la primera. Y ya cuando vi cómo era el asunto. Los pies bien padre pero cuando empiezas a meter las manos es ahí cuando dije: qué hago aquí, ¿qué hago aquí? Porque está súper difícil, dije no, estoy gastando mi dinero a lo wey; pero dije, no, sabes qué, no me importa, tengo que poder. Porque no es lo mismo que sientas la música y que digas, wow, me encanta la música y demás, pero bailar es súper difícil y ya que lo estás viendo, que lo estás practicando y aprendiendo, súper difícil, es más complicado de lo que piensas. Muy complicado. Dije, no, qué voy a hacer, no voy a poder, pero dije: sí, tienes que ponerte las pilas y entonces lo que hacía era que como tenía a todos en casa y como no tenía que salir a la escuela y andar manejando y estar en clases aquí y en clases de acá y de allá, ponía los videos y me ponía a practicar, a

practicar, a practicar hasta que me saliera. Me tiene que salir, tengo que hacerlo y entonces así, venía y medio lo tenía todo estudiado, porque hasta eso siento que soy buena alumna. Y ya, hasta que un día Queta me dijo que estaba lista para otro nivel, le dije: ¿yo? ¿es en serio? Me dice: Sí. '¿En serio lo crees?' 'Nombre, pues sí yo te lo estoy diciendo que soy la que da clases…' Entonces me cambió al otro nivel y pues súper más complicado, llegué y dije: no, es otro rollo. Hice lo mismo, busqué un video. Se me quedó grabado, el del 5 de agosto y dije: lo tengo que hacer. Igual en mi casa me puse a estudiar, sin Queta y sin nadie, me puse a practicar como Dios me dio a entender, como yo entendía que era en el video. Me tiene que salir a fuerza, una y otra y otra. Yo no quiero que mis compañeros o mis compañeras se entorpezcan por mi culpa, porque ya lo había vivido en las sevillanas, que ya íbamos avanzando en la tercera, entraba un nuevo y chin, nos regresábamos, a mí eso me daba mucho pendiente. Dije, no quiero que por mí en este nivel todos se regresen. Entonces así estuvo, en el video, lo veía y lo volvía a hacer y lo volvía a hacer, hasta que me salían los pasos, según yo; pero un día vine a la clase y empecé a hacer lo mismo, según yo. Queta dijo: cómo te lo sabes. Yo me puse a estudiar no quería entorpecer a los demás como solía suceder en las sevillanas. Me dijo: no inventes, estás cañona, pero son esas ganas de aprender.

**A**: A mí me pasa que así repitamos un millón de veces encuentras otras cosa.

**M:** Siempre son detalles y lo volvemos a hacer y salen cosas nuevas y siempre hay detalles, porque esto es más que nada de… aprendes lo técnico pero ya después tú le metes la pasión, cuando ya más o menos te lo sabes de memoria es cuando tú ya puedes proyectar tu pasión y los que sientes al bailar porque mientras los estás aprendiendo no puedes, definitivamente no puedes. O te fallan los pies, o las manos, o no las tienes dominadas una y otra. Es muy

complicado, pero sigues aprendiendo, siempre; hay pasos que se nos complican cañón y está padre volverlo a hacer porque siempre aprendes algo nuevo. Yo ahorita para mí todo es nuevo, porque te digo que yo lo aprendí todo por mi video. Ahorita que lo estamos volviendo a hacer otra vez, para mí es nuevo, porque yo lo aprendí del video. Entonces ya ahorita lo estoy captando desde el principio y la técnica que debe de ser y demás, pero, es muy difícil. No puedes llegar y decir: yo siento mucha pasión de llegar y bailar flamenco, no se puede. Ya que lo tienes dominado, aunque sea una letra, ahí es cuando ya le puedes meter la pasión o lo que sientes cuando bailas el flamenco, antes no se puede. Tienes que aprenderlo primero, es como la teoría, primero la aprendes y ya después le echas todas las ganas, tu estilo, tu pasión o lo que sientes.

**A**: ¿Tú puedes percibir cambios en cómo empezaste y cómo estás ahorita?

**M:** Sí. Definitivamente. Ahorita ya lo puedo ver, hasta físicamente, se me marcaron los brazos y las piernas, porque ya no hacía tanto pesas, según yo es del flamenco. Siento que es eso y mentalmente tienes que volverte súper disciplinado. Yo a veces falto pero porque tengo otras cosas, pero comprometerte a no faltar y por respeto a los demás, comprometerte a no fallar y porque para mí es mi momento de relax, yo vengo y me tengo que olvidar de todo. Vengo con la mente en blanco, así tengo que bailar, con la mente en blanco porque si empiezo a pensar que mañana tengo que ir a recoger útiles, que los uniformes, no me salen los pasos y ya lo he comprobado. Por eso llego y en el momento del calentamiento mi mente está en blanco. Me desconecto, para mí eso es mi momento de relax, mi terapia también.

**A:** ¿Qué pasó con tu pelo?

**M:** Fue por Queta porque una vez yo vine y no me dio tiempo de alaciarme el pelo y llegué con el pelo ondulado y le dije a Queta: ay, hoy no me dio tiempo de peinarme. Me dijo: cuándo has visto a una gitana lacia. De ahí fue cuando me cayó el veinte y dije: oh, tiene razón. Me dice: para ser, hay que parecer. A partir de ese momento me empecé a dejar mis chinos y ahora ya me gustan. Estuve peleada como 30 años con mi cabello porque no me gustaba. Porque según yo no lo tenía ni chino ni lacio, pero porque no me permitía desintoxicarlo realmente para que formaran mis chinitos, siempre me los andaba molestando y alaciando. Cuando empezó la moda de esos cepillos y planchas, de ahí según yo sentía que si me dejaba así el pelo estaba despeinada. Ahora lo sigo pensando, pero ya me vale. Ya la verdad cada vez que me lo alacio, cuando me pinto el pelo me lo alacian porque queda diferente el pelo, me lo pinto por canas. No se me hacen bonitos los chinos, pero y luego me lo dejo así. Fue por Queta que me dijo que para ser hay que parecer.

**A:** ¿Ya cuando te ves te reconoces con el pelo chino?

**M:** Sí, ya. Yo creo que más bien no me aceptaba, era otro rollo, no me gustaba. Pero ya ahorita ya, ya que me lo dijo y que los demás me decía que se veía bonito, pues ya para qué le muevo. También pobrecito, ya necesitaba descansar.

Además, a mi edad ya necesita uno verse más jovial y siento que por lo menos así me veo, no creo más joven, pero menos elaborada.

**A:** ¿Te caes bien cuando te ves en el espejo en clase? ¿Cómo ha sido tu relación contigo y el espejo en clase?

**M:** Yo soy, como siempre, la peor autocrítica porque siento que veo a las demás y que todas lo hacen bien bonito y yo no. Como que digo: no me sale el brazo y las veo y lo hacen bien bonito, pero yo no sé si ustedes ven lo mismo en nosotras, no sé qué pase. Soy muy mala para verme en el espejo, siento que los demás lo hacen mejor siempre.

Cuando ya medio te aprendes todo bien y le metes la pasión, ahí medio sí me gusta. Pero yo me desespero, siento que no avanzo tanto, que las demás lo hacen mejor, así lo siento.

El brazo siento que estoy muy rígida, siento mis manos muy duras, eso me da mucha, no sé. Yo veo que todos lo hacen muy bonito y yo no. Yo siento que los pies ahí la llevo. Pero hay ciertos pasos que por más que lo repites siempre fallan, pero es cuestión de seguir ensayar, ensayar y ensayar.

**A**: ¿Qué es lo que te gusta de cómo aprendemos acá? Por ejemplo, el clic con Queta

**M:** Hay un ambiente muy padre, yo siento que el ambiente tiene que ver, se respira una buena vibra. Nunca hay críticas si lo hiciste mal y te volteen los ojos las demás. Eso te hace sentir segura también porque si lo hicieras mal y todas te hicieran caras o X. Al contrario, hay un compañerismo muy padre, y te tienen mucha paciencia. Queta tiene mucha paciencia. Cuando meten música en vivo a mí me hace sentirme, wow, te sientes que quieres hacerlo mejor, te desespera que no salga el paso. No puede ser que estemos desperdiciando al maestro de guitarra. Viene desde ahí desde la buena vibra que el lugar te da porque de ahí hace que vengas con ganas y que quieras seguir aprendiendo, más a mi edad, que es lo que te digo que yo… (voy a

cumplir 47) Pero tú más o menos te dedicas a este rollo de baile, el teatro, pero yo, años que nada de eso y de estar en tu casa con los chavos a que de repente te metas es como que wow, un cambio y que todo mundo me pregunta: ¿en serio estás aprendiendo eso? Yo te hacía como que te hubieras metido a bailar salsa, y yo digo: ¡ay no! O sea, eso es más fácil. Te metiste a algo súper difícil, pues es que lo fácil todo el mundo lo hace. Yo dije: lo tengo que lograr, como dé lugar, intentarlo, hacerlo.

**A**: ¿Qué te ha dado a ti Marce el flamenco?

**M:** Me ha dado mucha ilusión, ilusión de seguir y de estar un día en un tablao, eso es para mí mi máximo. De algún día poderles bailar a mis familiares, porque ya sabes que todo mundo empieza: a ver baila. Para mí eso es mi wow. Yo cuando hago algo lo hago en serio. Si, por ejemplo, me meto al gimnasio es en serio, si hago una dieta es en serio, no es de hoy sí, mañana la rompo; siempre he sido así. Cuando me metí a las clases y más si me gusta, ahorita, por ejemplo, ya me inscribí de lunes a jueves, ahora que ya van a entrar a la escuela dije: prefiero venirme acá, no pagar gimnasio y me voy al parque a caminar o correr en las mañanas, lo que se me antoje. Pero prefiero pagarme el flamenco, me inscribí de lunes a jueves. Ahorita que los chavos se pueden quedar solos, pues bueno.  Ellos hacen sus tareas solos. Ellos ya saben que el flamenco es intocable, me dicen: "ya te vas al tico titi co" porque me veían practicar y practicar.

**A**: ¿Tus hijos o tu marido te han dicho que han visto algo diferente en ti o tu familia?

**M:** Mis papás están felices porque siempre había sido lo que yo quería, bailar flamenco y no lo creen, porque dicen: ay, qué bárbara, qué aventada, porque

entre más grande más difícil. Sí les digo que es súper difícil, pero les digo que así me cueste 10 años, así lo haré. No hay prisa y les digo que un día sí voy a bailar. Sí han visto cambio, además te cambia el carácter, porque yo llego súper tranquila, súper relajada y llego a ver los videos,  no te creas que llego a otra cosa, a ver cómo estuve, les enseño y todo y mi esposo ya sabe que mi hora de flamenco es intocable, antes salíamos a comer y me decía que me llevara mis cosas, porque mi flamenco es intocable, ya cuando de veras no se puede pues falto, pero saben que me encanta. Además, ahora mi ropa es de lunares, 'tú ya te quieres vestir de flamenco siempre'; y les digo: sí. Todo me compro, siempre me ha gustado, pero ahora más, las blusas, vestidos de lunares, todo traigo de lunares. Y me gusta y mis amigos me preguntan cómo voy y me gusta que lo noten que me gusta, por lo que publico.

**A:** ¿Te ha generado más confianza o cosas que hayas notado que vayan más allá del salón?

**M:** Yo creo que la coordinación está increíble porque llegué con cero coordinación, de flexibilidad; del cuerpo: flexibilidad cañón porque me costaba trabajo subir los brazos y Queta me decía: no inventes necesitas moverte más. Estaba muy rígida. En eso. En que, no sé si te pase a ti, pero ese gusto por la música empiezas a buscar más música, te pones a buscar historias, de los tangos de granada, cómo bailan en otros lados, me gusta todo eso, me pongo a investigar y a querer aprender cosas.

**A**: Si te digo feminismo y flamenco, en tu pensar, ¿tienen algo que ver?

**M:** Pues sí porque yo al momento de venir al flamenco yo me siento libre para mí esa es la palabra: ahora en el flamenco yo soy libre, libre de no acordarme

de mi familia, ni de nadie, ni de mi esposo, ni de nada, yo soy libre viniendo aquí, es mi gusto y así es como debes de sentirte como mujer, libre. Yo siento.

No me considero feminista pero sí que las mujeres tenemos derecho a ser libres de decidir, a no depender de nadie y yo así me siento cuando vengo aquí.

Antes pues como que a lo mejor dependía de los niños y son cosas que a lo mejor ya traes en la cabeza, que igual puedes dejarlos con alguien o lo que sea, pero ya es cosa de no cómo lo dejo. Ya que crecieron dije, vale gorro. Para que esta casa funcione, la mamá tiene que ser feliz y a mí esto me hace feliz, con permiso, me voy a ser feliz, ahí se olvidan de mí un par de horas, no les va a pasar nada y aquí soy libre, esa es mi palabra.

Puedes ser tú, con tus compañeras, bailando y haciendo lo que te apasiona, para mí es mi máximo. Pienso cómo no lo hice antes y pues ya, en este momento me tocó.

**A**: Entre más edad se asienta algo…

**M:** Y lo haces con más responsabilidad, porque a lo mejor estando más chava te vale, y prefieres gastarte en lo que pagas en ir de fiesta o comprar ropa; yo prefiero estar aquí y ginmasio *bye*. Me queda el parque a dos cuadras y así hago condición. Así prefiero y es lo que me gusta. Llegué y les dije, me inscribí de lunes a jueves, así que a ver cómo le hacen. De repente uno como mamá exagera, pero también pensé que tengo que hacer mis cosas, con permiso se van a aquedar sin su mamá un rato. A veces una es muy aprensiva y se pasa el tiempo tan rápido y piensas que están chiquillos, pero son unos monstruos.

**A:** ¿Has pensado tú que hay un cuerpo flamenco?

**M:** Yo digo que sí. Debe de ser estético, marcado, delgado, pero con buena curva para lucir el vestido, siento que así son todas. No sé si te ha pasado, pero dices estoy bailando flamenco y te dicen: se te va a hacer un cuerpo súper padre.

**A**: No sé por qué se les ocurre.

**M:** Se me hace que debe ser estético. Te tienes que ver muy estilizadita.

**A**: ¿Te sientes cómoda en tu cuerpo a partir del baile flamenco?

**M:** Es que yo soy muy mala, te digo, autocrítica, siempre me voy a ver gorda, toda la vida estoy gorda y siempre le decía a mis amigos yo no voy al gimnasio para ponerme buena, voy para poder comer porque a mí me vale estar así o asado, yo voy para darme mis gustos, porque si yo me dejo subo de peso. Es lo que te digo, siempre me voy a ver gorda, siempre estoy a dieta, al menos de lunes a viernes, por lo regular siempre estoy a dieta y hago mi ayuno intermitente 18/6. Es lo que hago según para mantenerme.

Te voy a ser sincera a partir de mis chinos me gusto, fíjate. Ya me veo al espejo y sí me gusto, pero siempre me voy a ver gorda, no sé por qué pero es de acá (la cabeza).

También me ha ayudado mucho el flamenco emocionalmente porque en la pandemia porque no hacía nada y pensaba que nos íbamos a morir todos, ya sabes, entras en ansiedad espantosa y nos daba por comer, subí de peso, pero ya que vine al flamenco ya empecé a cuidarme y hacer mi ayuno porque ya no era esa ansiedad, como que aquí me relajaba y sacaba ya todo lo que traía.

Además de que era el pendiente de vida que traía, bailar flamenco, ya era así como el momento de relax. Por eso lo busqué y un amigo que tengo me dijo: necesitas buscar algo que te haga feliz, si no te vas a volver loca. Por él fue, eh. ¿Qué es lo que te hace feliz? ¿Qué es lo que te gustaría aprender? Y yo dije: flamenco. Fue lo primero que le dije. Pues busca la escuela, ahorita y fue lo que hice. Creo que me ayudó a calmar mi ansiedad y a no comer. Al ver que todas están delgaditas y todo eso pensé que era momento de bajarle a la comida y dedicarme al 100.

**A**: ¿Si fueras un palo flamenco? ¿Con qué música te sientes más tú?

**M:** Yo todavía no sé identificarlas bien, pero me gustan las tranquilas. Me gusta y eso lo he visto cómo lo bailan que hacen pases de torero y eso me gusta, la onda. Cuando acá bailamos el tango cuando bailamos la falseta me gusta porque le puedes poner como el pase torero, eso me gusta. No sé cómo se llama ese palo que me gusta; pero es más rollo taurino. Definitivamente. Y meterle el pase como un torero.

Yo me metí como El Borras a bailar sin saber mucho, la verdad es que no sé nada, pero es que bailar flamenco implica aprender mil cosas, desde palos, hay muchos, no son iguales en todos lados. Es súper complicado. Además, al principio mi esposo me decía que ya me iba al tango y luego corregía, ah, no al flamenco. Me dio mucha risa porque el día que llegamos y Queta dijo que íbamos a aprender a bailar tangos de Granada le dije que sí aprendería a bailar tango, pero flamenco. No basta leer tantito, sino que es aprender muchísimo. No puede bailar cualquier cancioncita, que se escuche medio españolita o flamenca porque es por tiempos y demás, no es bailar el Toro enamorado de la luna. ¿Eso qué? No es una caricatura. Tienes que aprender muchas cosas y es muy complejo, pero está padre. Hay mucho qué aprender.

## Anexo 4. Transcripción de entrevista a informante 3

**A:** Quiero saber cómo ha sido tu recorrido y saber cómo fue que quisiste bailar y si ya habías bailado flamenco antes de entrar al CCFM.

**M:** Pues, empezando por si había bailado antes flamenco. Flamenco nunca había bailado. Hay gente que aunque no haya crecido con el flamenco en España o aquí, su familia pues tal vez se los enseñó de chiquitos, a mí nunca. O sea, ni enterada de que el flamenco existía. Y otra cosa, había bailado como a los tres años, ballet, pero fue muy poquito como dos años, como mucho. Y después se acabó el ballet y me metí a jazz, porque yo quería seguir bailando, pero pues me tocó (yo tenía como 5 o 6 años) y tenía una de esas maestras que te avientan cosas a la cabeza. Horrible. Iba con mis amigas de kínder, íbamos todas al mismo lugar, nos tocaba a todas juntos, era muy bonito, pero los maestra no... Me desilusioné y no quise seguir. Entonces la dejé igual y nunca volví a bailar nada. Pero como que siempre tuve esa necesidad de, o sea, me daba miedo aprender a mover mi cuerpo y usarlo, pero siempre me llamó mucho la atención. Y entonces pues que voy descubriendo el flamenco.

**A:** ¿Cómo fue?

**M:** Ay, pues te digo que yo no tenía idea de lo que era la cosa. Escuchaba la palabra y como que me imaginaba una bailarina con su vestido rojo y una rosa en la boca y ya. Yo a mí no me gusta el reguetón. O sea, no lo desprecio, pero no me llaman la atención. Y entonces en aquellas épocas cuando surgió el boom de la Rosalía, yo no la había escuchado, o sea, para qué no me interesa el reguetón. Pero de tanto que hablaban de ella me metí a la aplicación de música a su canción más popular, que era mucho más flamenca, no es reguetón. Lo escuché y como que el tiempo se paró, no sabía qué estaba pasando conmigo; y me llamaba mucho la atención las palmas que hacían. Yo

no lo relacionaba con el flamenco. Total, que seguí escuchando, seguí investigando. Me enteré de que esas palmas y ese ritmo y esa manera peculiar de hablar y de cantar era flamenco. Y ya, pues investigue más de flamenco, empecé a escuchar la música flamenca, a Camarón, a Lola Flores pero nunca vi como tal el baile, hasta que un día me metí a YouTube y me apareció en las recomendaciones un video de de Casa Patas, me acuerdo muy bien que era de Casa Patas, este tablao icónico, no me acuerdo qué bailaora era. Me metí y volé, nunca volvió a ser lo mismo para mí. O sea, me enamoré.

Sí, me empecé a llenar mucho de baile flamenco. Y tenía muchas ganas de aprender, de aprender a bailar flamenco, pero como que, no sé, como que no pasaba por mi cabeza la idea de que aquí pudiera yo aprender flamenco. O sea, mi idea era bueno, crezco, me voy a España, aprendo flamenco y ya ¿no?; o sea, ni siquiera pensaba que podía empezar ya ahorita. Y entonces un día, ya en la pandemia, iba con mi papá en el carro, no me acuerdo porque salimos, pero íbamos en la calle y pasamos… no me acuerdo porqué, pero ahí en la calle había una lona que decía: clases de flamenco: básico, intermedio y así una bailaora. Y entonces yo me quedé así, ¿o sea, sí se puede aprender aquí? O sea, ¿Sí lo enseñan? Me emocionó muchísimo. Busqué escuelas en internet. Le dije a mamá, soy muy afortunada. Aprovecho la oportunidad para decir que soy muy afortunada, mis papás, en especial mi mamá, siempre me apoyaron en todo lo que  he querido aprender; desde chiquita. Ella intentó que yo aprendiera todo lo posible sobre artes. Es como como que yo siento que en mí ella vio la oportunidad de curar y de amar a esa niña que no tuvo la oportunidad. Pues ella siempre, como que está traumada porque dice es que yo ni siquiera sabía nada y por eso te metí a ti a clases de natación porque no quería que pasara lo mismo. Y entonces ya le dije a mi mamá: oye, es que quiero aprender flamenco; y me dice ‘ok, va. Busca las escuelas y vemos cuáles’. Entonces busqué un buen. Hablamos a todas. Muchas no contestaban.

**A**: Sí, es que además en pleno 2020.

**M:** Es que era el principio, era abril, o sea, acababa de empezar. Muchos me contestaron, otros dijeron, pues cuando se termine la pandemia regresamos en unas dos tres semanas. (risas) Obviamente, no.

Y hablamos al Centro Cultural y nos dijeron, sí aquí sí hay clase en línea, de hecho va a empezar un grupo nuevo, o sea, totalmente nuevo el martes. Aquí están los datos y todo este. Pues obviamente me metí y estaba yo super nerviosa, o sea así, aunque ni siquiera estaba con el grupo ni nada, estaba así, como Chihuahua y nerviosa. Y me frustré muchísimo porque las cosas no me salían. Me acuerdo de la primera clase, nos enseñoó el paso básico de las sevillanas, que ahora lo hacemos con los ojos cerrados, con los pies atados, casi, casi. Pero en ese momento no me salía y yo decía: ¿qué está pasando? Me frustré muchísimo, y ya dije no, esto no es para mí, yo no voy a regresar el jueves. O sea, debe ser… Y entonces le conté a mi mamá y me dice: Yo digo que si vayas el jueves, lo intentes. Lo que intentes unas semanas y si no te gusta, no te gusta y ya, siguiente.

**A**: Esto fue en abril.

**M**: En abril, o sea, plena pandemia. No estaba haciendo nada. Lo único que hacíamos era sentarnos a ver la televisión y a comer, literalmente. Y dije bueno, a ver; intenté el jueves, igual, súper frustrada, no me salían las cosas horrible. Le dije: mamá, no, esto no es para mí. Pero como que algo dentro de mí me decía, no, es que esto sí es para ti; nada más que desde el principio no te va a salir perfecto, las cosas tienes que practicarlas. Con el tiempo pues va a ser más fácil, pero en este momento esto es normal. Y ya pues seguí. Dos años después seguimos y probablemente es la mejor decisión que tomé. Ayuda muchísimo, es una forma de expresión hermosa.

**A:** ¿ Fuiste consciente de qué iba pasando contigo y de cómo sí podías?

**M:** En el sentido técnico, o sea, de las cosas que me empezaron a salir y que yo me iba dando cuenta, sí fui muy consciente, o sea, de que ya me salió el paso. Ya me aprendí dos minutos de coreografía. Ahí sí fue súper consciente y me emocionaba. Bueno, hasta el día de hoy se emociona uno mucho cuando ves el baile completo y dices, guau, por fin. Igual eso es algo que es imposible no darte cuenta, pero a nivel emocional y psicológico, como que fue un cambio que de plano no me di cuenta. O sea, veo hacia atrás y me veo a mí antes de empezar a bailar flamenco, antes de la pandemia, incluso empezando la pandemia. Y como que que sí me faltaba algo. Es que no sé cómo explicarlo, pero como que sí me ayudó muchísimo emocionalmente y encontré mi lenguaje lo encontré en el flamenco y es una cosa que soy tan afortunada de decir eso a los 16 años. Pero no me di cuenta de eso hasta recientemente, que ya veo hacia atrás y digo: es que desde ese momento como que ya no me veía sin el flamenco, aunque nada más me sabía la primera sevillana, ya no me veía haciendo el flamenco; pero como que en ese momento, o sea decía, bueno, si lo dejo pues ya lo dejaré y ya, pero no, sí, o sea es muy impactante lo que lo que ha hecho el flamenco para mí psicológica y emocionalmente.

**A:** Decías no pensaba que mi cuerpo pudiera moverse así. ¿Y ahora que te miras? ¿Qué pasa?

**M:** Pues soy una persona que como que me autocrítica mucho. Entonces siempre digo no, es que eso no, pero luego veo como vídeos…. No sé si te acuerdas que la pandemia nos hacía grabar Queta; como no lo hacíamos por zoom, nos hacía grabar, para que viera cómo íbamos. Veo esos videos y digo o sea, es que es aunque yo sienta que tal vez no, y evidentemente no soy bailaora profesional… la manera en que mi cuerpo se ha adaptado al baile y la

manera en que yo he aprendido a usar mi cuerpo y a sentir mi cuerpo, a sentir lo que estoy haciendo, no nada más a hacerlo, sino a ver, a ver aquí así se siente. Entonces, cuando no me esté viendo tiene que sentirse así. Y eso no, eso no lo sientes antes de empezar a ocupar tu cuerpo de esta manera. Siento que esa es una evolución muy importante, un paso muy grande en él o la bailaora. Y me siento muy feliz y muy orgullosa de que estoy ya dando ese paso.

**A:** Y esta conciencia, ¿la has podido trasladar como actividad cotidiana?

**M:** Qué buena pregunta. Creo que… siento que sí. O sea, siento que inevitablemente llega un momento en el que como que esta conciencia que que tú adquieres al empezar a bailar llega a tu vida diaria. Así como tenemos todos y todo el tiempo en la cabeza el soniquete que la vocecita de Queta: Tico, ta, tico, ta, tico, tacón. Se vuelve tanto parte de tu vida que ya no lo sientes. O sea, es inercia. Desde que bailo flamenco soy mucho más consciente de mi cuerpo, de cómo se siente mi cuerpo físicamente, no visualmente ni nada, sino físicamente cómo me siento yo.

**A**: ¿Desde antes te caías bien en tu cuerpo o a partir del flamenco estas cosas hicieron que tu percepción de ti misma y de tu cuerpo para ti fuera diferente?

**M**: Visualmente, inevitablemente, por mi edad, o sea, por la etapa en la que estoy, es una de autocríticas visuales hacia tu cuerpo, que… tú lo sabes. Pero sí creo que… el bailar flamenco me ha hecho como que me importe menos la apariencia de mi cuerpo y me importe más que mi cuerpo esté en condiciones para para aguantar lo que tenga que aguantar; y físicamente antes de bailar flamenco la verdad es que sí me sentía así, como muy débil, o sea, no débil en el sentido de que no tuviera fuerza, sino que como que no me sentía con

energía, no me sentía con ganas de hacer una actividad física y a partir de bailar flamenco, a pesar de que terminemos cansadísimas, te da la energía para volverlo a hacer. O sea, me siento con muchísima más energía. Obviamente fuerza física en las piernas es muy obvio que se adquiere, pero para mí lo más importante fue ese cambio de adquirir esa energía para yo poder hacer más cosas.

**A**: ¿Queta nos da mucha guerra con el tema de que nos miramos al espejo y nos miramos al espejo y nos veamos? Para ti, ¿cómo ha sido ese ejercicio?

**M:** Es que es muy fuerte, es muy profundo. O sea, aunque pueda parecer que nada más te estás viendo para ver cómo te ves, cómo te van a ver los demás, pues sí es muy profundo, porque pues, estás acostumbrada a que, o sea, si te ves en el espejo es quedarte fijo viendo a ver qué ves, qué ves, qué está bien, qué esta mal, qué te gusta, qué no te gusta, ¿no? Y aquí como que sí, fue un choque, porque hay mucha gente que te dice: no, no te veas tanto tiempo en el espejo, no sirve de nada, ¿no? O sea, nada más te va a traer más problemas. Entonces llega Queta y te dice: véete todo el tiempo en el espejo, porque eso te va a ayudar. Y yo al principio como que decía pues no siento que me vaya a ayudar, pero lo vamos a intentar. Y, sí, fue algo muy, sí, muy fuerte, porque tienes que tratarte con más cariño, verte al espejo, pero entender que estás bailando y entender tu capacidad, ¿no?... tus habilidades, tienes que tener eso en cuenta para que no te critiques de más. Para que no digas: es que no me veo como las bailaoras que salen en los videos. Pues no, o sea, llevas bailando uno o dos años, llevan bailando toda la vida poco a poco. Lo importante es que ahorita veas en dónde estás y qué es lo que puedes mejorar con tus capacidades, con tus habilidades. Y pienso que sí me ayudó bastante en el autoestima mirarme en el espejo mientras bailo; porque como que ya no… Bueno, no había notado esto hasta ahorita, lo estoy haciendo

consciente, pero antes sí me pasaba mucho tiempo yo viéndome así, parada en el espejo a ver qué me gusta y que no, y como que desde que bailo flamenco (Queta nos dice véanse en el espejo), mi estancia en frente del espejo ya no es tan estática, o sea, ya no es que me quedo parada cinco minutos, sino que me veo, ya, bien. Como que ya me acostumbré a que si me veo en el espejo en movimiento, ya no tengo la necesidad de quedarme ahí criticando. Es muy bonito y fue un ejercicio más importante de lo que creeríamos para nuestra autoestima.

**A**: ¿Te gustas bailando?

**M:** A veces sí y a veces no. A veces digo órale, o sea, eso sí me gusto; a veces digo no, o sea, hoy no es mi día o… nada más tengo que practicar esto más o no sé, pero esto no me gustó. Me gusta cómo es mi personalidad mientras bailo, que es como… Pues tú entiendes cómo es el flamenco, así que es como: 'no te voy a pedir disculpas por sentir lo que estoy sintiendo, sino quiero sonreír. No voy a sonreír. Y si quiero sonreír, voy a sonreír'. Y eso es lo que más me gusta de mi persona cuando estoy bailando. O sea, cómo mi personalidad cambia, porque cuando no estoy bailando soy como bien tímida, siempre estoy pidiendo perdón. Y digo está bien, pero también es padre poder hacer las cosas con fuerza, o sea, sin pedir disculpas a nadie. Lo estoy bailando para mí y si te gusta, bien. Y si no, pues no me gusta, si no, no me veas. Si no te gusta, baila tú, vete a ver bailar a alguien más o no veas bailar a nadie, ¿no? Y sí. Y eso es lo que más me gusta de mi persona cuando bailo.

**A**: Esta cosa que genera Queta de comunidad. ¿Cómo te sientes dentro de esta comunidad?

**M:** Pues sí, 100% es subir un escalón muy alto el tratar a tu academia de danza como una comunidad y no como tus subordinados, ¿no? O sea, porque realmente nunca se pone un puesto superior de que yo soy la directora. Es una cosa que… desde el tipo de persona que ella es te dan ganas de ser parte de esa comunidad por la manera en que Queta solamente te trata, sino que bueno, nos trata a todos, y trata al flamenco. Es muy, muy diferente comparado a los profesores que te avientan cosas, que te gritan, que te agreden literalmente. Y se siente como muy en casa. O sea, sientes que estás yendo a tu segunda casa, aunque vayas una hora a la semana o vayas cinco, sientes que estás en una casa por esa comunidad que ha creado. La capacidad que ha tenido de de unirnos a todos aunque no vayamos en el mismo grupo, todos nos conocemos literalmente, ¿no? Y la mayoría sabemos nuestros nombres. Es muy acogedor. Alivia mucho saber que tienes ese lugar en que vas a hacer algo que te gusta, con gente que te gusta estar y que es un ambiente que te gusta, o sea que disfrutas. Es un alivio saber que no es un ambiente tóxico, que no vas nada más por aprender, sino que vas porque te gusta y te gusta aprender y te gusta estar ahí. Te da mucha tranquilidad, mucha paz. Es muy bonito.

**A:** ¿Cómo sentiste cuando brincas de un grupo a otro? ¿Cómo fue que cambiaste de grupo?

**M:** Un día nos dijo a Pato y a mí que nos quedáramos a la siguiente clase. No sabíamos nada de lo que estaban haciendo, pero me acuerdo mucho que la primera clase que nos invitó al siguiente grupo nos quedamos sentados casi toda la clase, nada más viendo. Creo que ellos seguían viendo tangos nada más que ya iban más avanzados en la coreografía y ya iban más rápido y todo.

Y fue una cosa de que en ese momento yo dije es que nunca… van avanzadísimos yo no voy a llegar a su nivel, o sea, ellos ya van por allá. Y así fue: 'pues quédense a la siguiente clase y la que sigue'. Y poco a poco nos fuimos adaptando al grupo también. Ese ambiente que ella misma crea, no sé cómo le hace, pero atrae a pura gente que tiene buenas vibras, literalmente. Todos fueron de: no le sale esto, no se preocupen. Nadie se enoja de que no te salga algo y estés retrasándolos, nadie se enoja de que ellos podrían ir más rápido y como tú no te sabes bien la coreografía… Fue con los compañeros a una recepción muy bonita. Bueno, no quiero hablar por Pato, pero yo pienso que nos sentimos los dos muy bienvenidos en el grupo. Y con Queta nos dijo, quédense, quédense una y otra vez y muchas veces. Y luego ya fue: 'como que este ya es un grupo no, pues ya mejor este, vénganse este'. Fue como muy sutil, no fue de que un día nos dijo ya no vengan a este grupo, ahora viene este, hubiera sido horrible, nos hubiéramos sentido perdidos. Como que todo, todo en el Centro Cultural es muy tranquilo, cuando llegas ahí hay mucha paz y cuando te vas, te vas con paz y te dura toda la semana.

En mi experiencia personal emocional en el Centro Cultural ha sido muy bonita. Yo no sé cómo sean otras escuelas de flamenco, he oído que son diferentes, pero en el Centro Cultural todo es… te causa mucha paz. Como dices, a pesar de que llegues a tu casa roja, sudada, con los pelos todos esponjado y cansadísima, obviamente, te da gusto ir y te da gusto regresar y es como lo que esperas: ¡ya es martes, ya vamos al flamenco!

**A**: ¿Te piensas o te ves haciendo flamenco a nivel profesional o ni te lo has planteado?

**M:** Yo sí me lo he planteado muchas veces, yo creo que hasta desde antes de empezar a bailar flamenco ya decía: ¿será que seré bailaora profesional? Mmm. Es algo que sí me gustaría, la verdad. Y sí, es como lo que a lo que

aspiro, lo que en este momento es una de mis metas. Pero pues todo cambia y chance mañana digo: quiero seguir bailando flamenco, pero a lo mejor ya no profesional. Y pues cada quien. Pero en este momento, por la manera en que se ha vuelto parte de mi vida, la manera en la que me ha ayudado, la manera en que, como ya te digo, es mi lenguaje. Yo pienso que sí.

**A:** En cuanto a la parte emocional, ¿tienes identificado, qué es en lo que te ha ayudado o cómo es que te veías y ahora te ves o te sentías y ahora te sientes?

**M:** Pues para mí lo más evidente es que mi autoestima y mi confianza conmigo misma creció así, impresionantemente. O sea, sí, aunque sigo siendo una persona tímida y de repente insegura, porque es lógico, ya no dejo… el flamenco hizo darme cuenta de que no me puede paralizar esa inseguridad, ese miedo. O sea, tienes que seguir, ¿no? Porque si no, no vas a llegar a ningún lado. Eso es lo más evidente que emocionalmente cambio en mí. Llevó mi seguridad a niveles nunca antes vistos. Otra cosa que me ayudó emocionalmente fue… No quiero decir depresión, porque no tenía depresión antes de empezar a bailar flamenco, pero pues sí, es un estado como más común, que era menos frecuente de lo que yo me sentía bien, ¿no? O sea que me sentía con ganas de salir, de ir, de andar… A partir del flamenco ya tengo ganas de de hacer algo; como que ya aprendí a… o me di cuenta de que tengo energía y que esa energía la puedo usar para bailar, para hacer otras cosas. También pienso que desató mi creatividad, porque siempre he sido una persona creativa, pero como que le tenía miedo a mi creatividad por una parte y por otra parte no sabía cómo usarla. Tenía las herramientas, pero no sabía bien qué hacer. No me encontraba y con el flamenco, me encontré. O sea, uso muchísimo más mi creatividad, no solamente en el flamenco, pero en otras cosas también. Todo el tiempo como que estoy al pendiente de que mi creatividad esté ahí y si no está digo: ¿dónde está, qué está pasando? Y sí,

me he dado cuenta de que eso ha sido por el flamenco. Si no hubiera empezado a bailar, pues no. En general como que mi estado emocional mejoró mucho en mi día a día, no solamente mientras bailo flamenco, ni las horas después, ni las horas antes, sino que todos los días como que ya me siento como con más ganas de ir a hacer eso, más motivada.

**A:** ¿En tu casa, tu familia, tus amigos y amigas se han dado cuenta de eso?

**M:** Sí, sí. Bueno, con mis amigos y amigas siento que soy como otra persona. O sea, soy como que muy desmadrosa, estoy todo el tiempo gritando y carcajeando. Y siempre he sido así, o sea, desde antes del flamenco. Todo el tiempo estoy hablando de flamenco, obviamente se han dado cuenta de que si algo cambió en mí y sí con que… justo, qué chistoso que que traes el tema de los amigos, porque estábamos haciendo un plan para salir a desayunar con mis dos mejores amigas y les pregunté: ¿cuándo pueden? Y me dicen ah, pues yo puedo tal día, pero, ¿que no, ese día tienes flamenco? Y yo, o sea sí, pero pues es en la tarde entonces pues sí.

En cuanto a mi familia, sí. Mi mamá, todo el tiempo, cada vez que tiene la oportunidad de ver a Queta, que es en los eventos, me dice: quiero agradecerle por todo lo que ha hecho por ti. No me acuerdo en cuál de todos fue, pero si fue el abrazó y le dijo: gracias por todo lo que ha ayudado a Maia. O sea, sí mi familia sí han notado muchísimo más del cambio que he tenido, pues te digo como que esa falta de motivación que tenía antes y la motivación que me ha dado el flamenco.

**A**: Si yo te digo que para mí existe una relación entre flamenco y feminismo. ¿Tú te consideras feminista? ¿Considerarías que sí existe relación?

**M:** Yo creo que sí existe una relación. O sea, a pesar de que podríamos ver la historia del flamenco y el contexto histórico social y diríamos pues eso no es muy feminista, pienso que el significado que nosotras como mujeres le hemos dado al flamenco y la manera en que lo hemos usado es feminista, feminista. La herramienta que hemos creado a través del flamenco como mujeres sí es feminista, estoy totalmente de acuerdo con que tiene una relación.

**A:** ¿Cómo es esta herramienta para ti?

**M:** Pues para mí es te digo eso, el poder decir estoy enojada sí, chinga tu madre y no me voy a disculpar, o sea cada quien haga lo que quiera. Comparándolo con otras danzas el flamenco (debe de haber alguna otra)…, pero de las que yo tengo ahorita en mente, pues el flamenco es la única que, que la mujer puede bailar con ropa masculina, con pantalón, con chaleco, que no tenemos que estar sonriendo, ¿no? Porque bueno, otra experiencia que no te conté hace rato se me olvidó, yo empecé a bailar danza irlandesa, pero pues no sé, supongo que sí las he visto que todo el tiempo están sonriendo y saltando y las pelucas, los diamantes… y el caso es que la dejé por cuestiones de salud y el doctor me dijo es que tienes que escoger flamenco o danza irlandesa, si sigues haciendo las dos, no vas a poder caminar, va a llegar a tal grado tu lesión que ya no vas a poder hacer ninguna. Me lastimé los pies por empezar las dos. O sea, a los meses de empezar flamenco, yo dije es que esto de bailar me gusta mucho, quiero otra danza. Y entonces ya busqué otras danzas y fue danza irlandesa. Me inscribí unos meses y de repente me empezaron a doler mucho las plantas de los pies, no podía caminar, no podía bajar las escaleras, no podía hacer nada. Cada paso que ponía me dolía la planta del pie. Horrible. Sentía como si me jalaran un tendón así, horrible. Y

entonces ya le dije a mi maestra de danza irlandesa: es que hoy no puedo tomar la clase porque… pues tal. Y me dijo: bueno, te voy a recomendar con mi doctor que me ha tratado desde que yo soy niña; conoce, trabaja con acupuntura y conoce muy bien las lecciones de la danza irlandesa. Fui, me revisó, me puso las agujas, todo. Nos pasó al escritorio y me dijo: no me acuerdo, ni siquiera estaba pensando; no estaba pensando en el diagnóstico. Me dijo el diagnóstico: lo que sucede aquí es que tienes que dejar de bailar; como nunca, o bueno, en tiempos recientes no habías esforzado, no habías hecho esfuerzo con tus pies, ahorita se están quebrando; estás haciendo mucho esfuerzo y tus pies no están acostumbrados. Entonces tienes que escoger danza irlandesa o flamenco o no volver a bailar nada. O sea, bailar los dos por un ratito y luego no volver a bailar nada porque tus pies no se han acostumbrado a tanto esfuerzo. Yo estaba así de que me cargaba, de que la vida se acabó. Horrible. Todo el camino llorando. No sabía qué hacer, pero pues escogí el flamenco. Por obvias razones.

Entonces en esta danza, pues siempre es estar sonriendo, estar muy propia, muy elegante. En el ballet también, hay mucha elagancia. No es un baile de pareja de flamenco. No es un baile en el que le bailes a tu pareja. Es un baile propio. No es un baile que cuentes una historia al público como el ballet, es un baile que literalmente es tuyo y tú le das el significado que quieres y lo bailas donde quieras, en el baño de tu casa o en un auditorio. No importa. Siempre tiene que ser tuyo. Y pienso que eso es muy feminista de parte del flamenco, ¿no? **Pues como que lo hemos** usado como una herramienta de emancipación femenina. Desde mi punto de vista.

**A:** Evidentemente, sí te consideras feminista

**M**: Creo que sí. Me parece.

**A**: A mí me ha encantado cómo el flamenco no es solamente que aprendas los pasos, la coreo, la bailas y ya. Que hay mucho más que aprender. ¿Como ha sido tu descubrimiento de todo eso?

**M:** Pues sí como dices es, en todo el arte, todas las danzas, obviamente hay una carga emocional, o sea, no es nada más aprenderte una coreografía y ya. Siempre hay una carga emocional, pero en el flamenco es muchísimo más evidente y desde mi experiencia, muchísimo más pesada. O sea, es una búsqueda de sentimientos más escondidos, que no estamos tan acostumbradas a mostrar. No estamos acostumbradas a que estos sentimientos se queden en nuestro cuarto o en nuestra casa ya. Y el flamenco te obliga a buscar esos sentimientos y a mostrárselos a quien sea que te esté viendo o hasta mostrárselos a ti misma. A ver, date cuenta, estás sintiendo esto, son como sentimientos mucho más. Bueno, también depende del palo de flamenco, porque no es lo mismo a bailar las alegrías que bailar una farruca. Fue como, bueno, y sigue siendo, porque no ha terminado, esa búsqueda de sentimientos muy… como que te das cuenta de muchas cosas, de muchos pensamientos y sentimientos que no sabías que tenías, o que no sabías que podrías mostrar que podía sacar a través de un arte, o sea, de la danza. Pienso que igual dependiendo del palo…

Como dice Queta: 'Yo vengo a ponerles lo que tengo y ustedes agarran lo que pueden y luego van a otro lugar y agarran lo que pueden'. Eso es como su misión como maestra. Bueno, Malú una vez nos dio clase de reposición y nos puso el cante y nos dijo: qué es lo que se imaginan. Qué es lo que piensan cuando cierran los ojos y díganme qué es lo que piensan. ¿Qué es lo que sienten cuando escuchan este cante? Era un cante así, antiquísimo. Entonces ya nada más estábamos Pato y yo. No había nadie más. A mí lo que me vino a la cabeza fue como de esos cantes que sí sientes que se te desgarran el

corazón; es horrible. Y yo pues sentí como si tuviera un costal pesado atado a mi espalda y lo tuviera que ir jalando, como con ese peso y esa emocional peso emocional. Y entonces eso le dije y y pienso que eso es lo que tenemos que aprender a manejar, ¿no? O sea, aprender que no es nada más bailar como dices tú, aprenderte la coreografía, hacerla y ya. Lo importante y lo interesante, como que la magia del flamenco es tener la habilidad y aprender a llevar todos esos sentimientos contigo mientras bailas. Darle un sentido propio no nada más bailarlo y ya, y decir bueno, aquí va esto y aquí para esto, sino decir aquí va esto, pero qué es lo que me está provocando este momento de la música, del cante, del baile, ¿no? ¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que estoy tratando? ¿Qué significa este movimiento? ¿Por qué estoy haciendo este movimiento? Porque hay una razón. ¿Es porque se ve bonito? O, bueno, tenemos la oportunidad de darle un significado y una razón.

**A**: Si piensas en un cuerpo flamenco o el cuerpo flamenco que a ti te gustaría tener. ¿Cómo es?

**M:** Físicamente, en el sitio de apariencia así, estática, pienso que mi cuerpo lo considero muy flamenco. Me gusta mucho actualmente, en el sentido de cuando estoy bailando me gustaría tener, y bueno, mi propósito es trabajar para tener un cuerpo muchísimo más sentido, pues no me gustaría decir cerrado, pero como que un poco más asentado, o sea, no tan estilizado. Me imagino con una cueva de granada así. Un cuerpo así. En cuanto a los movimientos. Pienso que eso es como lo que ahorita quiero en mi cuerpo flamenco. Internalizar un poco más, hacerlo un poco más privado, en el sentido de que me deje de importar tanto hacer la coreografía bien o que me salga bien y que le guste Queta y le guste a quien sea que lo esté viendo, sino que más bien practicar lo suficiente para yo poder sentirlo y ya, y que lo haga por inercia.

**A:** ¿Tú has hecho tus propias indagaciones sobre palos, la cultura y demás?

Pues sí. Cuando obviamente, cuando te interesa un tema, pues… Bueno, yo me obsesiono y si me clavo y es casi inevitable ¿no? O sea, te da tanto curiosidad que buscas de donde encuentres. Buscas todo lo que puedas. En mi día a día como que trato de aprender cosas sobre el flamenco. Más que obviamente sobre los palos y como lo técnico, la técnica del flamenco. Pero en esta etapa de mi viaje flamenco pienso que es más importante que aprender del contexto social del flamenco, de cómo empezó y cómo se desarrolló y cómo está actualmente, no sólo aquí, sino en el país que sea, porque hay flamenco en todo el mundo. O sea, sí es una investigación diaria ¿no? O sea, de que me surge una pregunta voy a ver: ¿…y por qué este palo se llama as? Y pues lo busco a ver qué me sale y luego lo que sucede en el flamenco es que muchas veces la información no esta tan… como que no se conservó. Entonces sí es una historia que dice algo y otra que dice otra y no sabes a quién creer; pero siento que es algo muy bonito del flamenco también, que es como muy desordenado en el sentido de que hay gente que te cuenta que este palo se llama así por esta historia y hay gente que te cuenta que por esta historia, y eso es muy bonito que se hayan pasado las historias de boca en boca, o sea, que no haya sido algo que escribiera para resguardar, aunque también hubiera sido muy interesante. ¿Muy padre, no? Cuando tienes información que se preservó así. Pero eso es muy bonito del flamenco, que es lo que la mayoría de lo que sabemos del flamenco ha sido de boca en boca.

**A**: Si pudieras resumir en una palabra o una frase o una imagen lo que ha sido el aprendizaje del flamenco para ti.

**M:** Confrontación conmigo misma. Creo que ahí está mi persona bailadora y acá estoy, mi persona normal, con la que he vivido todos estos años y como que el aprender flamenco me ha hecho confrontarme conmigo, que mi persona bailaora siempre estaba ahí, nada más que no la había visto. Confrontarme con, ya te digo, sentimientos, emociones que no sabía o que sabía que tenía, pero no quería ponérmelas frente a la cara. Con el miedo también, porque soy una persona que ha dejado muchísimas cosas por miedo a fracasar, por el miedo a que no me salga, a que me salga mal, a que sea horrible. Y el flamenco pues me ha hecho confrontar ese miedo y decir pues a lo mejor no te va a salir, pero si lo practicas te va a salir eventualmente, algún día, ¿no? Sí, como que confrontarme con todas esas cosas que no quería ver, que no quería aceptar y hacerlas bien. O sea, entender que están ahí y trabajar con ellos.

**A:** Esa confrontación y esa manera de mirarte de alguna forma te ha permitido poder voltear y mirar a las otras de otra manera. ¿Es se ha cambiado como alguna perspectiva o la visión?

**M:** Creo que sí. Como que observo mucho más. Estoy mucho más al pendiente de cómo la gente se trata a sí misma, o sea, de cómo conviven con la misma persona. Precisamente hay gente que se nota que no está consciente ni en contacto con emociones, con pensamientos, con todas estas cosas, y hay gente que se nota que sí que lo está. Actualmente me fijo mucho, muchísimo más en esa cualidad de las personas que antes de yo poder tener la habilidad, de pues sí, de vivir conmigo misma.

**A**: ¿Si fueras un palo, Maia?

**M:** Pues mira, mi parte favorita es la farruca. Entonces te diría la farruca, pero siento que puede ser un poco más que las alegrías, porque me gusta mucho estar feliz. Es como un palo muy cálido, me gusta. Así soy la mayoría del tiempo.

## Anexo 5. Trasncripción de entrevista a informante 4

**A:** Cuéntame Un poco de la historia de tu periplo por la danza, incluso porque hasta donde tengo entendido, no es lo único que has hecho.

**R:** Yo empecé a bailar a los 16 años. Flamenco con un maestro que ya murió, que se llama se llamaba Manolo Vargas. Desde este tiempo para acá han pasado muchas cosas. Como en términos personales y colectivos. Con relación a la danza, creo que no podría bailar formalmente otra cosa que no sea flamenco. Y es curioso que diga formalmente porque en realidad en donde los últimos años más ha estado mi campo laboral es en lo no formal. Con todo y que sí he colaborado también a nivel institucional y académico, pero algo como bien bonito es que en el camino me he encontrado con hombres y mujeres de la danza y de la danza flamenca. Bueno, no sé, te puedo mencionar a Ricardo Osorio, El Niño, Ricardo Rubio. De mujeres… es curioso porque yo entablado más un nexo con el flamenco a partir de maestros que figuran como socialmente como hombres y lo masculino. Yo ahí me he conectado a nivel energético, pero tengo claro que en 2018 o finales de 2018 que conozco a Queta que sé que existe su escuela manejándose como una academia de danza flamenca. Y bueno, yo aquí en Centro Cultural Flamenco México he podido conectar el material dancístico dando también lugar a mi esencia como creativa. Que eso es algo que yo aprendí con Manolo Vargas. El estar al pendiente de cuidar y reforzar la esencia propia. Yo me he tardado muchos años en cacharlo. Pero bueno, gracias también a otras maestras del Centro de Investigación Coreográfica como Ana González, Gene Dame, María Sánchez, es que todas ellas vienen como de una camada muy fuerte de Lin Durán. Maestra de danza que a mí no me dio clase formalmente, pero por así decirlo, sí, fui permeada de sus conocimientos. A pesar de que no fui su alumna, pero sí fui alumna del CICO. Es curioso porque lo que me gustaría compartirte como antecedente flamenco, no flamenco en mi caso, porque sí… creo que soy un caso a partir de que soy también como un poco hija de muchos casos, de

maestros que han vivido alternos y no a la educación artística. Entonces, pues ha sido una decisión poder tomar elementos de cada uno de ellos; y te estoy hablando de que son maestros ya de generaciones anteriores a estos años.

Y algunos cursos que he tomado, muy breves, pero con otras maestras que también es importante ahorita mencionar: Kit Johnson de Dinamarca y Licia de Brasil, de Bahía. Que ella fue ex bailarina de Pina Bausch. A mí lo que me impactó de conocer estas mujeres es que trabajé con ellas escasas horas, y a veces es muy complejo… yo no me considero como su alumna, porque temporalmente no es que estuviera mucho tiempo con ellas, pero sí caché que había elementos en donde yo como bailarina me podía conectar desde la danza flamenca con su guía. Digamos, propiamente no son bailaoras, pero como no sólo figuran como bailarinas, sino son coreografas y tienen todo este acervo de todo esto, de lo que sí, de lo que podría significarse es bailar, ¿no? Porque ahorita iba a decir de lo que significa bailar, pero creo que eso también es muy determinante y algo bonito que a mí me enseñó Manolo, y retomando estos ayeres del tiempo, es esa conexión con tu esencia, que puede ser muy subjetivo. Hoy por hoy yo creo en que si tú decides compartir danza a nivel de enseñanza, a nivel escénico, a nivel pedagógico o a nivel experimental, sí es importante pasar por una observación de ti mismo. Sí es importante tener tus diálogos con tu mundo interno y ahí eso es lo que yo un poco relaciono con la esencia, que no es lo mismo que personalidad. Que no es lo mismo que temple. Si no tu poder. Y aquí se me hace muy bonito y muy fuerte, porque bueno, yo soy una mujer, me socializo y me  vivo como mujer y no sólo en lo cotidiano y lo extracotidiano de la danza, he tenido muchos conflictos internos con la esencia de ser. Entonces desde hace unos años me vivo como una mujer disidente en ese aspecto, y si yo me vivo así en mi cotidiano, yo creo y sé que se va a reflejar así en la danza o en lo que sea que tú hagas. Y pues para eso es romper con con miedos y con barreras. Pero tengo muy claro que eso también se puede hacer con apoyo de lo colectivo. Una muy difícilmente puede

verse a sí misma sola, porque socialmente no, no está. No sólo no está permitido, sino que está como nublado. No sé qué palabra, ahorita está como sesgado, como hay un chingo de filtros que hacen que no nos podamos ver a nosotras mismas. Entonces sí, el taller que dirijo, *Flamenco en el cuerpo, territorio de ritmos y fortalezas*, que ya lleva sus cinco años ahí, flotando, entre, flotando, a veces más fuerte, a veces un poco más guardado. Sí, comparte eso como principio, que tú antes de ser bailarina o bailaora eres una mujer que puede bailar. Desde una misma, porque también puedes tener la capacidad, entre otras cosas, de ver a la otra o de escuchar a la otra, o de sentir a la otra, que eso yo lo he estado con el paso del tiempo tejiendo y lo he tejido haciéndolo con otras mujeres, ¿sabes? Y con otras personas también. No es un taller privativo de mujeres. Aunque también es real que curiosamente el curso, por así decirlo, o los talleres o los ciclos, los han terminado solo las chicas. Que eso mira, ahorita hasta apenas que lo estoy nombrando, lo estoy haciendo.

Yo me sigo entrenando. Ahora estoy aquí con Queta y también tomo sesiones con Armando Tovar, que yo lo admiro como bailaor y como maestro. Desde mi persona me he conectado con esa forma de entrenamiento. También me gustaría aclarar. Bueno, esto es independiente, así, como mis decisiones de formación, pero como… Esto sí me gustaría aclararlo como desde mi visión coreográfica y mi visión artística, que no es lo mismo cómo tú entrenas a cómo tú bailas. Bueno como para cerrar todo este ciclo, que eso también lo aprendí con Manolo, que la belleza que este maestro que nos brindó a quienes tuvimos la fortuna de conocerle era que pudieras poner tu cuerpo en un estado de disposición para que al mismo tiempo que tú estés entrenando, ya estás bailando. ¿Sabes? No es aparte. Pero quizás eso es la hipótesis, al paso de los años intuido y también he puesto en práctica que a lo mejor para que eso ocurra es necesario, muchas cosas, pero una que no se te puede escapar como mujer que baila es escuchar.

**A:** ¿Tú cómo definirías esa escucha?

**R:** Pues primero, la no pretensión de escuchar lo que quieres escuchar de ti y de los otros, porque luego las expectativas pueden ser desbordantes y más en un terreno en donde, como es la danza, y como es la danza flamenca, en donde… Me estoy acordando de una cita que igual si quieres te la paso, pero no la recuerdo tanto en estos momentos. Pero decía es de una autora, es de una escritora que dice es que todos se ven bellos con todos, o sea, bailando flamenco. Cualquier cuerpo es bello. No, no le estoy citando textualmente, pero a mi también la voy a buscar, la tengo por ahí y te la paso. Y a mí esa frase me mueve mucho porque estoy de acuerdo y no, por lo del concepto de belleza, pero sí creo que que es una realidad que si algo sí hace la danza flamenca es que te transforma. Tú te abres un portal a la transformación y de ahí la escucha, no hay transformación sin escucha previa. Entonces yo la escucha, la vería y la aplico así en estos últimos años como la herramienta, la llavecita que te comentaba y que te puede dar soporte para una transformación.

**A:** Y esta transformación, más bien esta escucha, ¿la trasladarías a una escucha auditiva, sino también una parte como de mirada, o sea, como abrirte a la mirada, por ejemplo, en los términos del espejo? Por ejemplo, que Queta trabaja muchísimo con nosotras.

**R:** Está muy loco porque yo durante muchos años entrené sin espejo. Que eso me dio también otra mirada. De verdad, yo no podía, no podía estar frente al espejo que me atraía mucho personalmente. Creo que no me había encontrado a alguien como fue Queta, que sé que lo ocupa, que te ayuda o que te da una guía para poderlo ocupar en lugar de que sea algo que te estorbe o que te limite. Pero, pero esto que dices de la mirada, finalmente yo he pensado que a veces no nada más escuchamos con los oídos, sino que se

vuelve como escucharte a través de cómo te vas a escuchar. Entonces pienso que el tema del espejo hace que te mires, pero que también te escuches y veas a las demás y también las escuches. ¿No?

**A:** ¿Ha sido parte de tus propias indagaciones o sí has tenido conciencia de qué ha pasado contigo en esta circunstancia del espejo?

**R:** Sí, pues como bailarina es una herramienta que a veces me funciona, otras no, y como mujer que puede bailar, me apoya el poderlo ocupar como un medio en donde puedo… también estoy aprendiendo en realidad, o sea, en estos años, en este tiempo de vida, en este 2022, a estos 31 años de vida, yo estoy aprendiendo a poderme ver desde un lugar en el que puedo reconocer que los otros, las otras, también me pueden ver desde un lugar pleno y seguro. Creo que eso es vital. No siempre pasa. Muchas veces sí me he cuestionado porque lo he vivido así también, ¿qué tanto influye el habitar un cuerpo socialmente visto como femenino? Porque es real que yo llevo esto. No sé si tenga tanta relación con el espejo, pero te lo digo así porque es como yo veo la mirada. Yo llevo mínimo cuatro años decidiendo ya no bailar de entrada con vestido o con falda. La simple razón es porque a mí me cuesta trabajo verme personalmente con un vestido o con una falda, y he preferido al momento ya de bailar sin esta parte del entrenamiento. Sino ya cuando te ofreces al público. No porque no me gusten los vestidos. Me encantan los vestidos, me encantan las faldas. Pero creo que va más allá de eso o más acá. Específicamente en el flamenco. No lo sé. Creo que también es importante decirlo a mí me tiene muy cansada la imagen de la bailaora que se puede cosificar. Y eso no es algo que vaya conmigo y me tiene cansada de verdad. Porque ya por default tienes un vestido o una falda, entonces ya en cualquier momento te la tienes que subir ¿no? No lo sé. He vivido en muchos distintos tipos de violencias a lo largo de mi vida escénica flamenca. De las que son

como más amargas porque son de las que no se exponen tanto abiertamente, pero energéticamente sí están presentes. Y bueno, pues si no hay un punto en el que te cansas de el hecho de usar vestido. Tú podrías bailar con una falda o un vestido o alguna imagen estética de cualquier narrativa, sin necesidad de ser acosada o agredida, o tener que poner tu fuerza por encima de esa estética para protegerte. Eso es algo muy, muy, muy vital que yo lo tengo como un principio ético porque trabajo con mi cuerpo. Entonces, a lo mejor no estoy diciendo que a todas nos pase así. No estoy diciendo que así sea *per se* y así sea siempre. Pero a mí no me cabe la idea deque tengas que ser puta todo el tiempo, sólo por un ideal o una idea del baile flamenco en la mujer. Yo creo que hay ambientes que los generan y lo provocan; los generan estas imágenes o imaginarios que corrompen sí existen. Digo, yo los he vivido no sólo en mi persona, he visto cómo son tratadas las mujeres que bailan flamenco y me cuestiona mucho a veces. Me cuesta un poquito este tema porque sé que puede sonar muy subjetivo, pero yo me cuestiono mucho si esto de el ser 'la Carmen', el ser la la más perra, la que nada le atraviesa, la que está más fuerte, la que hace más fuerte el impacto, el sonido o el movimiento. Yo me cuestiono si eso es parte… Culturalmente está presente por una herencia patriarcal, fija e infértil. Entonces, pues, personalmente no te estoy diciendo que el no usar vestido sea una forma de pronunciarme contra, no, no, no, no, simplemente, personalmente, eso sí lo tengo claro, no, yo no ahora, hoy por hoy, no, no me veo al espejo con un vestido para bailar flamenco. Incluso si es como personal y siempre recomiendo que si lo vas a usar lo uses. Que es algo que lo que es tuyo, que lo tienes tú.

**A:** Como una necesidad personal.

**R:** Se nota. ¿Sabes? Se nota cuando una mujer lo porta desde un lugar en donde no lo puede usar y no lo tiene que usar. Y yo creo que el flamenco es noble para eso que te permite usar lo que tú quieras.

**A:** ¿Sea tuyo o no?

**R:** Sí. El clavel, la fuerza o la rosa. O si quieres los dos. No sé, me escama un poco. Yo apenas lo estoy… no es como que sea un descubrimiento, pero lo estoy volviendo a resignificar. Hace poco mis alumnas de danza UNAM no bailaron con falda y no fue tanto por una cuestión de: no tienen que; o sea, no de: "prohibido las faldas". No, no estoy diciendo eso, sino que se dio una cuestión de acuerdos, bailaron con un pantalón y ellas se veían divinas, se sintieron bien y también. Pues visualmente también… justo volviendo a la mirada, también dice algo como esta esta forma de como tú te presentas, ¿con qué atuendo? Más allá de cómo se ve.

**A:** ¿Fue una farruca en la que bailaban?

**R:** No, de hecho, bailaron unos tangos, una granaína que terminó por tangos muy cortita. Pero bueno, aquí el punto es las miradas a más allá de los estilos. No estoy diciendo que el vestuario determina. No, no, no, como que ese no es el punto. Ahorita compartí eso.

**A:** En tu trayecto corporal, en tu trayecto desde la incorporación de tu flamenco, ¿tú no necesitas la falda, te estorba?

**R:** Sí, más que estorbar ahorita la idea. Prefiero no. El usar pantalón me da otra visión de mí que a mí me gusta. Y también estoy aprendiendo a decir lo que sí me gusta de mí como bailaora, no en una cultura y sociedad en donde pareciera que te tienes que vestir para… No sé, creo que hay que tener un poco de cuidado. Te digo y es muy importante repetirlo, no es que sea así todo el tiempo, en todos los espacios. Pero sí creo que hay una carga sobre lo que tú tienes que ser. Y es real que hay tradiciones, pero se me hace muy importante integrar en las tradiciones también lo que tú necesitas hacer como cuerpo sociable que danza, y más ahora si eres mujer. Sí, eso es más o menos.

**A:** ¿Y tú has sentido esta posibilidad de experimentar-te en tu entrenamiento acá con Queta en estas indagaciones, si bien puedes decirlas o no, pero te sientes como en esa posibilidad? Todas como uniforme traemos la falda, pero si has sentido la sensación…

**R:** Está curioso porque es uno de los lugares donde más la he traído. Justo. O sea, es que pasa eso. Sí. Respondiendo a esa pregunta, sí yo considero y siento que es un espacio en donde no dejo de ser yo. No, no dejo de poder vernos también a nosotras, haciendo. Sí hay una libertad y pues por eso mismo también, e incluso es cuando luego me he animado a no tenerla, a usarla, porque no sé, como que lo repito, no es que esté en contra de la… Ahí es cuando también siento que eso es lo que te da la libertad. Y bueno, yo por eso sigo amando el flamenco, en esos términos, como expresión, como forma de expresión; porque cuando realmente habitas esa libertad es cuando te puedes empezar a permitir cosas que hasta la mejor con las que no necesariamente comulgas. O que o cosas que te sacan de tu zona de confort, O cosas que también te puedes animar a probar. **Otras formas de habitar**

**el cuerpo, el movimiento,** pero porque te sientes con la libertad de hacerlo, pero porque es un espacio en donde existe la confianza. Existe el respeto por el cuerpo del otro. Y existe la escucha. Creo que esos tres elementos son bases para con quienes trabajamos con el cuerpo: **la confianza, el respeto y la escucha**. Sí, sí. Que, claro, uno tendrá que también fortalecerse en eso. Es real que no todos los espacios lo permiten. Aquí en Flamenco México se genera, en mi taller yo lo genero, digo, como desde mi yo tallerista. He conocido otros espacios en donde genera este ambiente. De flamenco y de no flamenco. Pero también es real que eso es algo como que siento que cuando se habla de fuerza, ese es también de cuando se habla de: "Tienes que ser fuerte para esta danza", o "hazlo fuerte" o "siéntete fuerte" o "que suene fuerte". Siento que la fuerza no es un ente, si no son un conjunto de elementos, como estos que te estoy diciendo, que también es real que una los puede, sin tanto lío, tú los puedes también ir agarrando como la escucha, la confianza y el respeto. Que de repente parecieran como cosas aisladas, como de esta tabla de valores que luego están por ahí flotando. Pero sí es importante que si tú eres un cuerpo que se vive como mujer y que baila y baila flamenco, sí, creo en este, en este 2022, creo que es muy importante no perder de vista eso.

**A:** Si tú pudieras definir, a partir de tus indagaciones personales y con el taller, ¿si pudieras definir este cuerpo flamenco…? ¿Lo has pensado en algún momento?

**R:** Sí, sí… Siempre me va a gustar que sea un cuerpo que… que pueda hablar desde su fuerza. Propia. Eso como a nivel simbólico y a nivel físico creo que el cuerpo flamenco es un cuerpo y tiene que ser un cuerpo fuerte, valiente y comprometido; fuerte en términos de que no a la primera se va, un cuerpo resistente. Sí, que a lo mejor esto es muy interno. Ahora iré a lo externo,

pero… con esta congruencia de lo interno, sí creo que tiene que ser un cuerpo resistente, que se ha comprometido, por lo tanto… Híjole, hay algo que puede ser un debate, pero creo que puede ser un cuerpo un tanto discreto, a mí personalmente, esto lo digo como del lado coreográfico y lo creativo; no conecto tanto con los cuerpos que todo el tiempo están gritando, abriéndose y exponiéndose energéticamente muy alto todo el tiempo. Sí creo que tiene que haber una discreción, un recogimiento, un hacia adentro, que medita. Sí, creo que tiene que ser un cuerpo que medita, que no enloquece a la primera. También con eso me refiero a resistencia, siento que tiene que ser un cuerpo que se puede templar, que se puede dominar también ante algo muy cabrón. Y pues el último sería un cuerpo en términos de lo interno: un cuerpo franco, sin miedos, o sea que pueda decir así estoy ahorita, así me siento ahorita, esto soy ahorita; un cuerpo que acepte. Bueno, personalmente, a mí me ha costado tiempo aceptar mi cuerpo, aceptar no sólo a nivel de imagen, sino mi cuerpo, su forma… Y aún así, cuando yo la aceptaste creo que hay que amarlo mucho. Que sea un cuerpo que se quiera, que no se deje de ver, que no se obsesione con la idea de cómo se quiere ver, sino que se pueda ver en su fortaleza y en su flaqueza en ese momento. Y estéticamente… físicamente es un cuerpo franco **con su propia fortaleza, eso se va a ver reflejado.** Fíjate que esta cita si me acuerdo porque viene en *The Thinking body*, que escribió Mabel Todd, la premisa de esta mujer, que es somática, es madre de lo somático, que dice: “Somos el cuerpo que pensamos”. Entonces yo conocí este saber y lo conocí un poco superficialmente, pero recién leí a mí me partió el cerebro. Cuando yo leí eso fue como: boom, revolución. Puede sonar muy idealista o llámale corriente filosófica hippie si tú quieres, pero no… hay un libro de eso, es la pionera de todos los somáticos; estamos hablando de los sesentas, es una mujer que escribe, que se sienta a escribir, que no es bailarina, es terapeuta, que trabaja con niñas que tuvieron polio, una de ellas Nancy Todd, una educadora somática. Entonces: “somos el cuerpo…”, como

premisa. Yo no lo tengo trabajado en mi disciplina, pero sí sé que nuestro cuerpo es lo que comemos. Bien dicen, lo que amamos, que está bien fuerte… las impresiones recibes… Entonces yo dije, claro, ella tiene razón, y esto es como filosofías más orientales, quizá son muy buenas, se me hacen muy francas… Y este del cuerpo flamenco, pues somos el cuerpo que pensamos. O sea, sí lo pienso mucho. Si te piensas amplia, grande, segura…; sí hay días en los que vas a  estar más temerosa será un cuerpo temeroso… Como en la estética, también existe lo terrible, lo crudo, lo grotesco. No sé, a mí me gusta mucho artísticamente, me conecto luego también con esas líneas a nivel de imaginario. Yo creo que con esto de la imagen del cuerpo flamenco, sí hoy por hoy me atrevo a decir que puede y tiene que ser un cuerpo sano. Que digo eso, pues hoy todas tendremos algo que hay que trabajar todo el tiempo. Es un balance.

**A:** ¿Y sería esto nada más para un cuerpo flamenco o para un cuerpo puede bailar?

**R:** Para un cuerpo que puede bailar es importante que esté sano, porque así tú puedes sentir. Y más allá de la técnica, si tú sientes la emoción, si eres capaz de habitar y disfrutar la emoción podrás moverla, mover la emoción; mover, aunque sea un poquito, moverla físicamente, necesitas estar fuerte. Necesitas estar sano, también mentalmente y del corazón, que yo creo que eso sí; tú como cuerpo danzarín sí tienes un compromiso y una obligación con cuidarte, con cuidarnos. Que eso es también lo bonito… No me voy a meter con que si eso se enseña o no, pero sí creo que hay que recordárnoslo, que cuando somos varias mujeres bailando también podríamos integrar la idea de que nos estamos cuidando. Eso es lo que no lo veo como una utopía, pero yo digo, bueno, es que entre todo… Y lo pongo así en contraste, también las energías masculinas se cuidan entre ellos y a solas, saben hacer, es muy claro

cuando se están cuidando, existe una red que también se cuidan entre ellos. Sí, creo que no hay que perder de vista que nosotras lo podemos hacer y lo sabemos hacer muy bien.

**A**: Si hay algo con lo que a mí me ha conectado, y por eso sigo aquí, Es justamente esa sensación de cuidado colectivo, general, común. Yo creo que a la primera que Queta viera que alguien está tirándole mala onda a alguien nos pararía en seco. Porque yo nunca he sentido que nadie me tire mala onda, así tengamos que repetir 50 veces el mismo remate que sigue sin salirme.

**R:** Sí, fíjate que eso yo también se lo agradezco. Y aparte de eso, creo que es algo que el flamenco sí te exige como disciplina, que tú también tienes que cuidarte a ti misma, energéticamente también. No lo siento como una manifestación, una disciplina, una expresión tan alejada a lo terrenal, a lo carnal y por eso me conecto tanto que, como dice Queta, no se te puede ir la olla… Yo lo he vivido más, o lo imagino más como… que es un principio que también he aprendido en otras formas de danzar o perfomancear… que tu zona frontal eres como una oveja, pero en la parte posterior no se te puede dormir el lobo o la loba; no se trata de con aprensión estar en la paranoia, pero sí siento que eso del cuidado… que a veces también creo que luego se queda mucho en: ¿Pero cómo es que se cuida? ¿Cómo cuidarte o cómo si sólo vas a bailar? Pero es eso, desde lo muy físico de saber que no te puedes lastimar físicamente, nadie es más responsable más que tú mismo. Que eso también entra en cualquier tipo de entrenamiento atlético, físico, actoral… Que es un gran tema, es otro tema y es una de las razones por las que tristemente también me alejé del teatro. Fue como: yo no me quiero lastimar, gracias, yo no me voy a lastimar. Yo sé que no es como que me tengan que lastimar, pero yo era más joven, entonces… Pero es algo que sí dije: yo no me quiero lastimar; y aparte por mi físico, sé que puedo ser una persona que puede salir fácilmente lastimada; entonces, poder decir no ya es ser fuerte. Pero más allá del tipo de entrenamiento, poder cuidarnos y que también estés presente. Yo

les llamo cuerpos vivos; que estemos vivas. Quizá ahorita es muy literal, como de las vivas, pero es tampoco abusar de la confianza; en que estamos en un idilio. El escenario es una muy buena prueba de ello. Por ejemplo, un principio que yo manejo para esto de la confianza, lo de "fortaleza no es rigidez; suavidad no es colapso". Que eso es a nivel de mantra que yo misma me lo digo, también lo comparto. A veces sale, a veces no, pero como imagen la tengo muy clara. Incluso más allá de cómo te ves, incluso un poco más allá de cómo te sientes hoy, que son preguntas muy importantes. Nosotras que trabajamos con el cuerpo; pero es recordarnos que fortaleza no es rigidez, suavidad no es colapso. Ahora que lo pienso en estos últimos meses: pues a ver, nos gusta bailar, entonces hagámoslo, como el amor; te gusta mucho… En ese sentido estamos provocando amor, estás siendo amorosas. Entonces ni tanto que queme al Santo… Me lo digo a mí… No se trata de ser perfecto, pero sí intentar recordarnos, a veces uno no puede solo; a veces es bien bonito que alguien te lo recuerde, pero cuando no hay nadie, cuando no hay nada poderlo tener presente… Pero: fortaleza no es rigidez, suavidad no es colpaso, así es como lo he entendido en estos últimos años, como bailarina, como bailaora, como tallerista y como coreógrafa. Cuando he llegado a compartir con intérpretes de ciertos estilos, llámale músicos, actores, personas que están empezando a aprender en la danza… Sí, sí, es recordarnos; No lo digo sólo como: 'deben hacer eso', como un recordatorio. Y yo digo bueno, si ese sí es un principio que se lleva muy bien en dos cosas tan vitales… que es como cuando te estás haciendo de comer, que si pones mucha sal, los salas, poquita, insípido… Puede costar trabajo, pero existen, y yo creo así también en la danza, en el movimiento. Demasiada idea de fuerza te quiebra, te pone rígido. Te fijas, no te das movimiento. Y si te duermes en los laureles corres el riesgo… si estás muy suave todo el tiempo, quizá esa suavidad es una línea delgada y quizás se puede empezar a convertir en flojera, porque el cuerpo es flojo también… Entonces en ser muy permisiva para una misma, es como también

esta cultura del cuidado, del apapáchate, descansa tres horas y cómete el pastelillo que quieras y ve por él. O sea, sí, sí… los placeres son muy chingones, a todas nos encanta sentirnos reinas, pero también no colapsar porque ahí es, yo creo que en el flamenco como en la vida es cuando se teme… te llega el toro y tienes que estar lista para poner el cuerpo fuerte. Sí, esto de lo del toro yo lo saco mucho, lo he dejado de hacer también, lo digo a veces por todo lo que implica el tema de la tauromaquia. Pero bueno, también con este ejercicio de que yo también nombro desde mis imaginarios. Sí, lo digo porque si se siente así. El ritmo de la vida se encarga de decirte.

**A:** ¿En estas transformaciones que decías que has vivido a partir de las raíces de todo tu periplo flamenco, cuáles serían las más claras en ti?

**R:** Una cuando se murió mi maestro y dije: ¿y ahora dónde voy a aprender flamenco?

Y pues al paso de los días o meses y años, me fui respondiendo: No es dónde, es cómo. Y me lo sigo recordando. Ahora más con otra sensación no tan trágica. Uno podrá ir a la mejor escuela, al mejor lugar, ponerse los mejores zapatos, pero si tú no sabes cómo poner las plantas de tus pies sobre la tierra y poner las palmas de tus manos al aire, al viento, al cielo y el plexo solar abierto pues va a estar difícil. Esa fue una.

La otra es que, creo que dejé de bailar un rato, pero seguí estudiando y un día me tocó bailar en mi escuela en la Nelly Campo Bello. Creo que yo ya era egresada, me tocó bailar y había mucho sol y ese día decidí bailar con pantalón, con la camisa… Tenía un top tenía la camisa abierta y en esos momentos yo físicamente estaba como más robusta, tenía un peso más robusto. Bueno, ahora ya estoy bastante delgada, pero en esos tiempos no tenía una complexión delgada. Tenía mucho músculo. Me gustó muchísimo

poder sentir toda la vibración de mi carne, de mi cuerpo. Entonces fue como un reconocimiento. Tengo un buen recuerdo de ese baile. No me acuerdo qué bailé, creo que fue una soleá, porque mencionaba algo del sol. Había mucho sol. Ese fue un buen momento en donde me hice muy consciente del cuerpo, de mi cuerpo.

**A:** ¿Y a partir de eso seguiste siendo consciente?

**R:** Sí en la mejor medida. Fui sumando cosas, aunque mi cuerpo fue cambiando mucho físicamente. Pero sí fue un reconocimiento: "tengo este cuerpo y con este cuerpo voy a bailar". Y en estos últimos meses la escucha, he podido disfrutar, conectarme y aprender más del flamenco… callándome. Que ahorita ya habla mucho, pero ha sido muy bueno para mí empezar a entenderlo y a vivirlo desde el lugar de la escucha**,** sólo escuchando el cante o la guitarra, sólo escuchando, casi no moviéndome, sólo escuchando. Y… dándome chance a mientras escucho la música flamenca, que… antes de conectarme con la danza, me conecto con el cante, con la voz, con esa manera de decir, pero también con el decir. Pues cada vez estoy más animándome a entonces decir: bueno, si puedo ser capaz de escuchar y esto se abre en mí, también puedo yo hablar.

**A:** ¿Si hoy fueras un palo flamenco?

**R:** Definitivamente, hoy como hace un tiempo, como seguramente dentro de unos meses también seré unos tientos. Sí. Para terminar por tangos. Sí, sí. Pues la sensualidad que arrojan los tientos al mismo tiempo que esa… Pues los tientos me dan dos cosas: me dan una serenidad y una sensualidad que me gusta. Y lo que veo que proyectan es algo que ya digeriste, que entonces puedes volver a caminar; y que ya digeriste y no por eso dejas de sentir. Pero

ya lo sientes más tuyo… A lo mejor no tan efervescente como la primera vez, pero lo sientes más asentado, más reposado, más madurito. Así a veces me gusta sentir las cosas, pocas veces la siento así, pero lo siento si me hacen ir a ese lugar.

## Anexo 6. Folleto de CCFM

# **Bienvenida** al Centro Cultural Flamenco México.

***Te agradecemos la oportunidad de permitirnos compartir este maravilloso arte contigo.***

A lo largo de este tiempo estarás guiada de la mano de nuestra directora **Enriqueta Santiago** que estará siempre dispuesta a compartir todo su conocimiento en el arte flamenco y te ayudará a desarrollar todo tu potencial para interpretar y proyectar esta poderosa expresión artística.

***Te invitamos a conocernos un poco más:***

Enriqueta Santiago,
***Directora del Centro Cultural Flamenco México.***



Bailarina natural desde pequeña, encuentra el Flamenco en el año de 1998 y desde entonces y sin interrupción, lo ha hecho parte integral de su vida.
Impulsora y empresaria del Baile Flamenco en México crea su propia academia en el año del 2002 difundiéndolo a través de la enseñanza y organización de talleres especiales en su academia, invitando a importantes bailaores de talla internacional, como Javier Latorre, Farruquito, las Truco, Concha Jareño, Antonio El Pipa, Antonio Canales entre otros. Organiza y participa en festivales académicos, Peñas Flamencas, Recitales y presentaciones en diversos centros culturales, restaurantes y teatros.

Preparándose ininterrumpidamente en México y en España (Madrid, Jerez de la Frontera y Granada) cursa el "Máster en Baile Flamenco" en Granada y se presenta en la Sala Compañía del Festival de Jerez de la Frontera (España) dentro del Taller Coreográfico de Javier Latorre, en febrero 2019.

Gabriela Santiago,
***Directora Académica del Centro Cultural Flamenco México.***



Andrea Cabello,
***Directora de Redes Sociales y Comunicación del Centro Cultural Flamenco México.***



En el Centro Cultural Flamenco México encontrarás una experiencia cultural relevante potenciando el aprendizaje del flamenco en todos sus áreas: Baile, cante, guitarra, percusión e historia del flamenco, donde desarrollarás un mejor e integro conocimiento e interpretación artistico cultural.

## Objetivos:

- Que el alumno aprenda a entender y proyectar el flamenco
- Que el alumno incorpore estudios teóricos en su formación como bailaor o Bailaora flamenca
- Que el alumno conozca las expresiones fundamentales del arte flamenco

El **baile flamenco** es poseedor de una gran belleza, fuerza e impacto visual. Pero no sólo es movimiento corporal, es mucho más; es ritmo, es música, es técnica, es cante, es sentimiento, es pasión. **Con nosotros aprenderás a entenderlo y proyectarlo.**

Para lograr lo anterior, trabajaremos los siguientes aspectos:

### *Técnica Corporal:*

- Colocación del cuerpo: conocer el movimiento y anatomía del mismo, respiración, elasticidad, control y coordinación corporal enfocada a la interpretación del flamenco.
- Movimiento de Manos, muñecas, dedos (floreo)
- Movimiento de Brazos (braceo)
- Conocer y aprender a ejecutar los distintos sonidos percutivos con PIES
- Conocer y aprender a ejecutar los distintos sonidos percutivos con CUERPO

### *Estudios teóricos:*

A lo largo de tu proceso flamenco, te proporcionaremos material de lectura que será de gran valor para tu desarrollo y entendimiento de esta cultura. Este material es muy necesario en tus estudios, puesto que para poder interpretar una expresión cultural, es básico conocerla y entender sus raíces y su desarrollo.

### *Educación Complementaria:*

Es imprescindible que conozcas y comprendas todos los aspectos directamente relacionados al baile, puesto que éste está en constante comunicación con sus otras expresiones fundamentales que son:

- *Cante Flamenco*
- *Palmas, Percusiones y Compás Flamenco*
- *Guitarra Flamenca*

*Para tener mayor información, te invitamos a conocer nuestro Programa de Estudios.*

### *Otros aspectos importantes:*

Como todo proceso de formación, esta actividad requiere de:

- **Tiempo**
- **Constancia**
- **Disciplina**
- **Atención**
- **Dedicación**
- **Memoria**

Todos estos conceptos están intrinsecamente ligados a tu avance y desarrollo.

Sabemos que cada persona tiene sus objetivos y su ritmo, esto es muy valioso para nosotros, por lo cual, el avance a los distintos niveles se propone de manera individual.

Esto quiere decir que **el momento de cambio de nivel será una decisión que tomará la maestra con base al trabajo de cada estudiante.**