

*Acercamiento antropológico al duende**

POR

ELOÍSA MOGEDANO TEJERO**

Desde la óptica de la Antropología Social y Cultural y de las técnicas de investigación que le son propias se pretende llegar en este estudio a la comprensión del concepto de *duende* que existe en el arte del flamenco, centrándose específicamente en la categoría del baile. Tras la constatación de un determinado orden en el aprendizaje de esta modalidad, se ha podido reconstruir —al menos en parte— el imaginario existente en torno a esta idea de *duende*, concretándose en dos categorías dependientes: imaginario de *cuerpo* e imaginario de *lo de dentro*.

From the viewpoint of Social and Cultural Anthropology and its own research techniques, the aim of this study is to understand the concept of *duende* that exists in flamenco art focusing specifically on the dance category. After verifying a certain order in the learning of this modality, it has been possible to reconstruct —at least partially— the imagery that exists around this idea of *duende*, placing emphasis on two dependent categories: body imaginary (*de cuerpo*) and “what is inside” imaginary (*lo de dentro*).

La elección del tema de investigación partió de un zumbido. En mi cabeza retumbaba una y otra vez un concepto, el *duende*. Eran muchas las veces que había escuchado esta palabra en boca de artistas flamencos, de aficionados o de periodistas que se interesaban por ello. Me preguntaba: ¿qué será esto del *duende*?, ¿estará considerado como algo innato?, ¿quiénes lo *tienen* y quiénes no y por qué?, ¿es posible que se encuentre en lugares?, ¿es una idea específica del flamenco o es compartida por otras disciplinas?

Tras consultar obras que hablasen de ello con afán de encontrar respuestas, solo aparecieron más preguntas:

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas. (García Lorca, 1933).

La Antropología me daría las respuestas y posiblemente unas nuevas preguntas, aunque he de reconocer que sufrí, en un principio, una serie de inseguridades ante la posibilidad de realizar un estudio etnográfico centrado en este asunto. ¿Pero cómo no iba a poderse tratar desde la Antropología un tema con implicaciones de carácter social y cultural? Creí en mis intuiciones y perdí el miedo a hablar de emociones,

* Premio de Antropología Social y Cultural Joaquín Costa 2010. Fundación Joaquín Costa.

** Antropóloga social y cultural. eloisa.mogedano@gmail.com

sentimientos y sensaciones, sin tener que renunciar por ello al tan valoradísimo punto de vista científico.

Los lugares en los que he realizado la observación participante han sido una escuela de baile flamenco ubicada en Madrid, en clases de diversos niveles e impartidas por diferentes profesores, y en la sede madrileña de una asociación gitana de ámbito nacional donde tenían lugar talleres gratuitos de flamenco dirigidos a menores de etnia gitana. De igual modo, he visitado restaurantes-tablaos y presenciado actuaciones en compañía de *mis actores* (pudiendo conversar con algunos artistas), con los que también compartí fiestas en un contexto conectado de forma más indirecta con el flamenco.

Asimismo, se ha hecho uso de la entrevista en profundidad a una bailaora y cantora, además de profesora y artista en activo, y a una alumna.

La duración aproximada del estudio ha sido de 18 meses, desde su comienzo en 2008 hasta su final en 2010.

1. IDENTIFICACIÓN DE UN DETERMINADO ORDEN EN EL APRENDIZAJE. TÉCNICA *VERSUS* COREOGRAFÍA

He detectado que existe un orden intrínseco en el aprendizaje del baile flamenco, es decir, hay una serie de aspectos que se aprenden en primer lugar y de manera independiente y, una vez aprendidos por separado, se tratan de combinar hasta lograrlo de un modo prácticamente automatizado, siendo entonces cuando se pasa al trabajo de otras facetas. Tal como constan anotados en el diario de campo, escritos tras la observación de una de las clases de los actores, muestro algunos ejemplos que dan cuenta de este proceso:

Con las castañuelas *primero* se logra el sonido (trabajando repetitivamente con cada uno de los dedos que intervienen), *después* se intenta mantener durante largo tiempo (resistencia ante el cansancio que provoca), *luego* se busca en una determinada posición, *más tarde*, en otra más complicada (en una clase compartida por dos grupos de diferente nivel, iniciación-avanzada y medio, he podido observar cómo el mismo ejercicio de castañuelas era practicado por unos y otros en diferente posición). *Una vez conseguido esto* se le añade movimiento de brazos y, a ello, cuando se tiene seguro, movimiento de pies. *Después se buscaría la expresión.*

Con la “*patá por bulerías*” ha ocurrido lo mismo: *primero han de tenerla muy bien aprendida, automatizada* (esto incluye haber trabajado previamente el compás, los pies, los brazos, las manos, la coordinación pies-brazos-manos, la colocación del cuerpo...) *y solo así se puede pensar en incluir expresión.*

Una vez que ha quedado patente la existencia de un orden en el aprendizaje, cabe preguntarse cuál es.

La enseñanza del baile flamenco comienza por los ejercicios de *técnica*. Es necesario aclarar que el trabajo en clase se divide en dos grandes categorías: *técnica* y *coreografía*. Esta clasificación, según las observaciones realizadas, es compartida por el resto de agentes y es materializada, por ejemplo, en expresiones como “los sábados es técnica. Se trabaja por un lado pies, brazos, vueltas...”.

Es común que la palabra *técnica* se asocie a la de *trabajo*. Existen varias subdivisiones dentro del apartado denominado *técnica*: *zapateo*, *brazos*, *compás*, *castañuelas*, *manos*, *vueltas* y *expresión*. “Otras partes que trabajan” (palabras usadas por los agentes de este estudio) son la posición de la barbilla, del torso y de las rodillas, pero siempre mientras se realiza un ejercicio de los mencionados anteriormente: por ejemplo, mientras se dedican a *pies* van corrigiendo la postura de las rodillas, pero nunca se realizan ejercicios específicos de barbilla, pecho o rodillas.

Con el concepto *técnica* también se relacionan las ideas de *monotonía*, *tiempo*, *cansancio*, *repetición* y *explicación*. A base de trabajo y repetición se consigue poco a poco interiorizar el compás, automatizar posturas, movimientos, sonidos...

El otro polo de la clasificación es la *coreografía*. A ella están ligadas las nociones de *creatividad*, *movimiento*, *tiempo más veloz*, lo *lúdico*, *música*, *entretenimiento*, *diversión*, *ritmo*, *guitarra* (solo durante este tipo de clase acude a la escuela el guitarrista).

Un principiante comienza dedicándose a la *técnica*, como ya se ha dicho, trabajando las partes por separado: *compás* —base e inicio de la enseñanza—, por un lado, *pies*, por otro, y *brazos*, por otro. Una vez ha asegurado estas habilidades de forma independiente, se inicia la fase de las primeras coordinaciones o momentos de unión; después se emprende el trabajo de alguna coreografía, sin dejar nunca de lado el trabajo de la *técnica*; y, más adelante, con el paso de meses, se introducirá algún tipo de expresión.

La existencia de un periodo inicial dedicado específicamente a la *técnica* queda confirmado en las palabras de una de las profesoras, también cantaora y bailaora profesional:

—¿Entonces, la *técnica* es algo previo a la coreografía?

—Claro, por supuesto. Aquí, de hecho, en la escuela, no hay nadie que aprenda a bailar un baile sin antes hacer *técnica*.

2. EL IMAGINARIO EN EL BAILE FLAMENCO.

IMAGINARIO DE CUERPO E IMAGINARIO DE LO DE DENTRO EN INTERDEPENDENCIA

Con el trabajo tan exhaustivo, machacante y repetitivo de la *técnica* se va adquiriendo poco a poco, aparte, por supuesto, de unas capacidades, un imaginario flamenco

—que probablemente comparta algunos aspectos con los propios de otras danzas—, un imaginario que es particular de este colectivo, que le es propio.

En este imaginario existe una división entre cuerpo, entendido estrictamente en su sentido físico, y un concepto que hace referencia a emociones, pensamientos, sentimientos, caracteres, potencial... El cuerpo se entiende como un contenedor material de la otra parte, inmaterial. El cuerpo, además, es el vehículo que se utiliza para que aquello que está encerrado dentro salga al exterior. Este imaginario se compone a su vez de otros dos elementos dependientes, el *de cuerpo* y el de *mente-alma* (aunque denominarlo *mente-alma* no es totalmente exacto), *fuera y dentro*.

Dispongo de amplios testimonios recopilados durante el trabajo de campo en los que se aprecia esa concepción diferenciada entre *lo de dentro* y *lo de fuera*. Este es solo uno de los múltiples ejemplos existentes y ha sido extraído de una entrevista realizada en profundidad a una profesora y artista en activo: “Me gusta también *meterme* mucho en los caracteres de la gente. Me gusta *sacar* a cada alumno su potencial: lo que cada uno tiene. A mí me gusta *meterme* en cada alumno”.

En sus palabras no solo se distingue dicha dicotomía, sino que se percibe movimiento, *movimiento de fuera a dentro* —“meterme”— y *movimiento de dentro a fuera* —“sacar”—. Esta profesora se sitúa como sujeto agente, potenciador, mientras que el alumno queda en una posición paciente, pero estos dos tipos de movimiento se dan también en cada individuo de forma activa: uno *se mete dentro del cuerpo*, por ejemplo, el compás, y uno *saca del interior* hacia fuera, valga como paradigma, el *duende* (aunque esto es adelantarnos demasiado, ya que no sucede así exactamente).

En las líneas que siguen voy a tratar de dar cuenta de la construcción social de *lo de fuera* (cuerpo) y de la construcción social de *lo de dentro* (¿alma?). Comenzaré tratando el imaginario *de cuerpo*.

3. ANATOMÍA DE UN CUERPO FLAMENCO. IMAGINARIO *DE CUERPO* (CONTENEDOR)

A partir de los datos etnográficos puede establecerse una primera clasificación. Es la más básica, de ella se derivan las demás y se basa en la concepción del cuerpo como un conjunto dividido en dos partes: *de cintura para arriba* y *de cintura para abajo*.

He logrado detectar esta clasificación en palabras de la profesora E. cuando indica a sus alumnos que si se trabaja “la parte de abajo” —con un ejercicio de pies, por ejemplo— la “parte de arriba no debe inmutarse”, y viceversa. Con “no inmutarse” ha de entenderse que los movimientos de una parte no afecten a los de la otra, es decir, si están trabajando *pies* pueden trabajar simultáneamente *brazos*, pero sin que los movimientos de los pies influyan en los de los brazos.

Con el descubrimiento de esta división vinieron las consecuentes reflexiones en torno al porqué y en torno a la manera de llevarla a cabo. Y qué mejor forma de

investigar que “ponerse en los zapatos del otro”. Así fue, y de forma literal, ya que me calcé unos zapatos de tacón de baile flamenco con clavos en la puntera y en el talón e intenté seguir las indicaciones que los alumnos cumplían. No logré ni por asomo esa independencia entre las partes, pero puedo asegurar que se trata de algo altamente complicado, cuya consecución depende directamente de un gran entrenamiento, de una alta concentración y de mucho autocontrol.

Cuando se realiza la percusión con los pies, si no se ha alcanzado esa separación *cintura para arriba-cintura para abajo*, se produce una gran agitación en la parte *de cintura para arriba*: se ve movimiento de la cabeza hacia arriba y hacia abajo, hay temblor en los músculos de la cara, principalmente en la zona de la boca, se observa vibración en la zona de los pechos (sobre todo en las mujeres) y, a su vez, emerge una expresión tensa en el rostro ante la dificultad de lo que se está haciendo con los pies.

Cuando se alcanza la independencia corporal entre *arriba* y *abajo*, estos movimientos derivados *involuntariamente* de la percusión de pies desaparecen. “Hace falta control” (expresión propia de los agentes) de lo que a priori es una reacción corporal cotidiana. Si alguien se encuentra poniendo en práctica una tarea o actividad dificultosa (un niño que recorta cartulina, algún estudiante que recoge apuntes de las indicaciones de un profesor que habla velozmente...) en la cara aparece un gesto que lo refleja.

¿Por qué ese control? ¿Por qué apartarse de las reacciones involuntarias? Puede que se busque el mostrar que no cuesta trabajo, que no hay esfuerzo en lo que se está haciendo, que no hay dolor físico o cansancio. Se me ocurre pensar que de alguna manera se *naturaliza* algo que *no es natural*.

Dentro de la clasificación primaria, según los datos procedentes de las observaciones, existen subclasificaciones o divisiones secundarias que resultan relevantes en su construcción social de *lo de fuera*.

3.1. De cintura para arriba

Lo primero que llama la atención es que la cintura en sí misma no juega ningún papel destacable. No existe en ningún registro rastro de mención a la cintura como elemento importante ni tampoco lo hay de trabajo o uso de esta parte. Durante la ejecución del baile no tiene relevancia en un principio, porque no se mueve, no se trabaja, los profesores no hacen indicaciones sobre qué hacer con ella, ni los alumnos formulan preguntas, pero en el imaginario juega un papel protagonista, puesto que por la cintura pasa la línea que separa *el cuerpo de cintura para arriba* y *el cuerpo de cintura para abajo*. Esta separación marca la forma de trabajar, basada en la independencia de ambas partes, y la forma de entender, de utilizar y de mover el cuerpo, en la que la cintura ni se inmuta.

La cajita

La *cajita* (concepto nativo) es el término usado por los agentes para designar la parte del cuerpo que comprende costillas y pecho (el torso, el tronco). A veces han bromeado con el término *cajita* haciendo alusión a “cajita de dulces”. Según trabajan en clase y según se puede observar en sus posiciones, la colocación correcta de la *cajita* —porque tiene una colocación correcta— consiste en mantener “las costillas cerradas y el pecho hacia fuera”, hacia delante y tirando hacia arriba.

La forma de “cerrar las costillas” (otro concepto nativo) es un trabajo de abdomen, que debe estar “apretado”, a la vez que las costillas experimentan un recogimiento hacia adentro, aunque no se trata, ni mucho menos, del movimiento que se hace al “meter barriga”. Una vez esto se consigue, hay que sacar el pecho hacia delante sin descolocar en ningún momento los hombros. En realidad se ocupan constantemente de esto.

La *cajita* no solo cumple la función de estilizar, sino que es una forma de “colocar el cuerpo”, de manera que facilite la danza y suavice los daños que pueden hacerse a este. Seguidamente muestro parte del discurso de una profesora en torno a ello:

Es una separación de dos cosas totalmente diferentes; eso se consigue, por un lado, con una buena colocación del cuerpo, de todo lo que es *la parte del estómago*, del *tronco*, la parte del tronco ahí es donde va todo el *control*, pues para los giros, las vueltas, el centro, el eje y eso es lo que hace que se pueda separar y el doblar las rodillas cuando estás bailando, zapateando también, porque por un lado amortigua toda la parte de abajo y luego el tronco bien colocado separa bien la parte de arriba.

Se puede apreciar cómo, de nuevo, aparece el *control sobre el contenedor* (el cuerpo). Al observar a un mismo sujeto realizar un ejercicio o llevar a cabo un baile sin la adecuada colocación de la *cajita*, primero, y, en un segundo momento, con el control sobre esa zona, he de decir que lo que se percibe es totalmente diferente: en el primer caso puede uno o una admirarse de la complejidad de lo que está haciendo la otra persona, pero en el segundo de los casos, aparte de lo anterior, lo que se percibe es más fuerza en ella, una actitud más altiva, más seguridad. Con el cambio de posición se consigue un cambio en lo que se está transmitiendo.

Las lumbares

Relacionadas con la *cajita* están las lumbares, no como elemento a trabajar o mover en el baile, sino como aspecto secundario, pero importante, que debe cuidarse al centrarse en otras zonas (se cuida a base de colocar bien la *cajita*, a base de flexionar las rodillas...). Los profesores indican que estos aspectos técnicos han sido recientemente incorporados al flamenco, ya que los “antiguos flamencos” no dispo-

nían de estos recursos, tomados de otras danzas, que se tienen a día de hoy. No conozco la veracidad de ello. Simplemente apunto que, si este hecho es cierto, constituye una muestra de cómo el imaginario actual sobre el cuerpo es diferente al de hace años; que varíen los imaginarios es lo propio.

Espalda

Por otro lado está la espalda. Sobre la espalda sí trabajan y sí realizan correcciones. Nunca ha de colocarse hacia atrás respecto al eje vertical imaginario que atraviesa el cuerpo. ¿Por qué hay datos concretos sobre la espalda y no sobre las lumbares? Porque, aunque es un elemento de los que protegen ante un posible daño, además tiene un papel activo, ha de estar hacia delante, con ello consiguen mejorar en los giros, en la velocidad de los pies, en la colocación de la *cajita*..., mientras que el papel de las lumbares es pasivo.

Brazos

Sobre los brazos se podría hacer una tesis monográfica. Por *brazo* entienden la parte del cuerpo que se extiende desde el hombro hasta la muñeca —ambos incluidos—, donde, de igual manera, el codo tiene una función principal. Estos tres elementos juegan un papel muy activo: su correcta colocación hará que el brazo se encuentre “bien puesto”. Realizan numerosísimos “ejercicios de brazos” (concepto nativo), constantemente en movimiento, salvo cuando se ejecuta la *escobilla*, otro concepto nativo que comúnmente se conoce como *taconeo*.

Hay una serie de posiciones que he podido observar que trabajan a base de repeticiones y repeticiones, desde el curso con menos nivel a los más elevados. Estas son llamadas *preparatorio, primera, segunda, tercera (derecha o izquierda), cuarta (derecha o izquierda), quinta, sexta (derecha o izquierda), séptima (derecha o izquierda), octava y novena*, y constituyen la base de todos los movimientos de brazos que después se llevarán a cabo durante la danza. Según he podido conocer, han sido tomadas de la danza clásica, pero sufriendo transformaciones.

En la danza clásica las nueve posiciones adquieren una forma redondeada que se consigue doblando más el codo, mientras que en flamenco la posición de la danza clásica sufre un gran estiramiento, como si hubiese una fuerza que tirase de las manos hacia fuera. Son habituales expresiones como “estirad hacia arriba” —sin descolocar la posición, sin que se pierda la línea que se supone atraviesa el brazo—, “tenéis que alargar”, “es como una fuerza”...

Para hacer entender a sus alumnos la diferencia entre la forma clásica y la flamenca, una profesora repasa las posiciones de una manera y de la otra, preguntándoles en

cuál de las dos se la ve “más grande” o con “más fuerza”. Realmente pude percibir en ella un cambio significativo en lo que transmitía con sus brazos. Con la manera flamenca es cierto que se la veía “más grande”, más grande en el sentido de que comunicaba más intensidad y de que las posiciones se encontraban cargadas de más fuerza; además tuve la sensación de que creció algunos centímetros.

Manos

Hasta aquí todo lo apuntado era común tanto para mujeres como para hombres, pero, al entrar en el tema de las manos, la cosa cambia. Los movimientos de las muñecas son los mismos para unas y para otros (hacia dentro y hacia fuera, sin que esto afecte a la colocación del brazo, sin que este se inmute), pero, en cuanto a las manos, las mujeres hacen más uso de los dedos por separado en el movimiento, realizan más adornos que los hombres. El hombre coloca la mano de forma firme, dando un giro de muñeca sin que apenas se separen los dedos. Creo que esa diferencia de movimiento es un reflejo de los patrones culturales de género: al hombre le corresponderían movimientos más bruscos, más firmes, de más mando..., mientras que la mujer emite movimientos más suaves y envolventes. A través del arte y de la danza pueden descubrirse, comprenderse o constatarse elementos que han estado o están vigentes en la cultura de la que nacen. Este es un caso.

He sido siempre consciente de la función estética de las manos, pero hay *algo más*. Expongo un fragmento de un registro:

La profesora cuenta que un cantaor puede no expresar corporalmente, que es indiferente, que si acompaña el cante con expresión, mejor, pero no es necesario; sin embargo, alguien que baile tiene que *expresar y para ello solo dispone de la cara y las manos*.

Ese *algo más* es la *función expresiva*. Con las manos se va a expresar dulzura o enfado, se va a sorprender...

Las manos, además, dan palmas, producen chasquidos de dedos (“los pitos”), golpean pecho y rodillas haciendo sonido, y son los dedos los que percuten la castañuela. También establecen un símil entre el movimiento de manos y el vuelo de palomas que no existe en la danza clásica.

La cabeza

Pasamos a la siguiente parte que compondría su imaginario anatómico, la cabeza. Encontramos la *cabeza*, tal cual, y la *barbilla* y el *rostro* como elementos diferenciados dentro de la misma.

La cabeza tiene papel activo. He podido observar cómo la mueven en una dirección u otra y cómo la colocan a una altura diferente según la ocasión lo requiera. Juega un papel fundamental en las diagonales imaginarias que trazan sobre el espacio y existe un punto exacto al que deben dirigir la cabeza en cada momento.

La barbilla es un elemento cuya inclusión en esta reconstrucción me ha sorprendido, porque a priori, sin observar, nunca la hubiera señalado como algo importante en el flamenco. A este respecto, son interesantes las palabras de una alumna:

La cabeza. Nos insiste mucho: cómo se coloca barbilla..., es *la actitud* ¿no? Incluso también hay veces que, cuando esto ya está trabajado, entramos en el gesto. También toda la técnica de gesto.

La barbilla se sitúa algo más elevada que en su posición habitual y se encuentra un poco dirigida hacia delante. Bromeando utilizan una expresión muy gráfica que puede ayudar a comprender la manera de colocarla: dicha expresión hace referencia a un “lápiz del Ikea que se van a poner bajo la barbilla” para lograr que se encuentre a la altura adecuada. Con ello se consigue *la actitud*, y... ¿Cuál es *la actitud*?

Para tratar de dar respuesta a esta pregunta voy a relatar algo que sucedió uno de los días en el campo. Se trataba de una clase dedicada íntegramente al trabajo de la expresión, en la que cada alumno, uno a uno, debía realizar un ejercicio ante toda la clase. Llegó el turno de G., quien, con aparente nerviosismo y sonriendo mientras caminaba hacia el centro, fue transformando su expresión conforme se iba acercando al lugar adecuado. Según mis notas:

La mirada la lleva hacia arriba, *la barbilla también hacia arriba*, los brazos le caen a los lados, *la expresión es seria*, no se ríe y tiene el entrecejo un poco apretado. La profesora le mira. Vuelve a la fila (a la última posición).

El clima que allí se vivía cambió, lo cambió G.: se pasó de las risas y de la relajación a un silencio absoluto, donde se palpaba la tensión; llegué a experimentar algo de angustia. Este alumno logró transmitirnos eso gracias a la expresión de su rostro y gracias a la colocación de su barbilla, con la que consiguió mostrar seguridad, fuerza y talante altivo. La manera de situar la barbilla no sufre variaciones —mientras que el rostro sí cambia— en función de lo que se exprese: es una constante que los agentes llaman *poner la barbilla de enterado/a*.

En ese fragmento citado algunas líneas más arriba se puede apreciar que los alumnos interiorizan las indicaciones respecto a cómo ha de colocarse y usarse el cuerpo. Ese día, sin que su profesora mencionase nada acerca de la barbilla, G. la colocó hacia arriba mientras bailó en solitario para toda la clase.

También he podido apreciar en mis notas cómo he sido capaz de fijarme en este hecho sin que haya tenido que escuchar la palabra *barbilla* y de cómo aprendí a darle importancia a un elemento que en principio para mí era insignificante.

El rostro

El rostro se utiliza para expresar. Existen clases, dedicadas a trabajar específicamente la expresión del rostro a las que [...] participado. La expresión mediante el rostro se trata tras haber automatizado los elementos previos. El motivo es que solo cuando se ha adquirido dominio sobre el movimiento se puede liberar el rostro de las presiones de lo que se hace con el resto del cuerpo y ocuparse de la expresión.

¿Qué se expresa? Quiero mostrar la respuesta que da la profesora entrevistada, también artista en activo del cante y del baile:

[Silencio] Tu vida [silencio], tu vida, tu momento [silencio], tu futuro, tu pasado, tu presente, tu alegría, tu pena, tu tristeza, tu amargura, tu amor, tu rencor, tu desconfianza, tu esperanza, tu guía, tu meta... Tu vida. Como si estuvieras actuando, como los actores. A un actor le preguntas: ¿tú qué cuando actúas? Pues depende del papel que tenga: habrá veces que tenga que hacer de malo, habrá veces que tenga que hacer de bueno, habrá veces que tenga que hacer de pavo, de tonto, de listo, otro de guapo, otro de... O sea, ¿cómo se dice? Sensaciones y momentos y experiencias, todo, una vida.

La informante se toma su tiempo para contestar y piensa qué responder (algo que no sucede en la mayor parte de la entrevista). Además, se produce un cambio en la entonación, que venía siendo constante, pasando a ser casi una confesión. Esto es indicativo de algo. ¿De qué?

Puede que la causa sea que le resulta un tema difícil de abordar verbalmente, puede que le parezca tan importante que quiera acertar en la respuesta, puede que se haya producido un cambio hacia un nivel más profundo y que por ello se dé un cambio en la forma de narrar...

Lo que está claro es que menciona en numerosas ocasiones el posesivo *tu*, lo cual indica que se trata de algo que le pertenece. Aparece la categoría *vida*, a la que asocia los conceptos de *tu momento*, *tu futuro*, *tu pasado* y *tu presente*; nombra emociones (alegría, pena, tristeza, amargura, amor, rencor, desconfianza, esperanza...), señala objetivos (guía, meta...) y caracteres (malo, bueno, pavo, listo, guapo...).

¿De qué está hablando cuando hace referencia a “sensaciones y momentos y experiencias, todo, una vida”? Todo lo que ha enumerado respecto a la expresión está impregnado de lo cultural. Las emociones, la clasificación de caracteres, las guías y metas y, por supuesto, la vida, están en dependencia directa de la cultura a la que se pertenece. ¿Cabe aún preguntarse si es útil que la Antropología se ocupe del arte? Esto es una prueba de que se pueden obtener valiosos datos sobre una cultura a través de su forma artística característica, aunque en el caso que nos ocupa habría que ahondar más en el tema.

El eje vertical

Pasando a otra cuestión, como ya se dijo anteriormente, existe, además de la *horizontal que divide al cuerpo* en dos mitades (*cintura para arriba y cintura para abajo*), una *línea vertical* e imaginaria que atraviesa el cuerpo de pies a cabeza y que, en cierto modo, crea la sensación de que una fuerza tira hacia arriba de la coronilla (como consecuencia de la colocación de la *cajita* y de la barbilla). Esta línea rige la colocación del cuerpo y es el eje sobre el que se gira: si hay una mala colocación respecto a la línea, no se conseguirán realizar los giros (he visto cómo, a veces, llegan casi a caerse). Ambos ejes forman parte del imaginario de *lo de dentro*, pero se mencionan aquí por la influencia tan inmediata que tienen sobre el imaginario *de cuerpo*.

3.2. De cintura para abajo

Aparecen en su imaginario únicamente el *trasero*, las *caderas*, las *rodillas* y los *pies*.

Las nalgas

Las nalgas han de estar en una posición continua de presión de atrás hacia delante (de nuevo, control corporal). El trasero no suele moverse, aunque en ciertos momentos puede ser un recurso para crear una situación graciosa o provocativa, tal como explica una profesora entrevistada:

Pero si, por ejemplo, es la *intención* de volverte para el público y, si tienes un buen culo, decirle a la gente “pues mira cómo lo muevo y mira para acá y mira lo que hago, porque es bonito”, no es grosero sino una *cosa femenina*.

La ejecución de este movimiento de trasero, que no es frecuente y que es propio de los palos más festeros, queda limitada a las mujeres.

Las caderas

El uso de las caderas también es diferente en mujeres y en hombres. No se trata de uno de los elementos que más trabaje y que más participe, pero sí he visto que ellas las han movido en algún ejercicio o en algún *marcaje* dentro de un baile (se llama *marcaje* a los movimientos silenciosos, no percutivos, que se realizan mientras interviene el cantaor o la guitarra dispone de su momento protagonista). Sin embargo, en los hombres no es nada frecuente.

El distinto uso del trasero y caderas entre hombres y mujeres constituye un vestigio de arquetipos culturales, al igual que las diferencias en los movimientos de manos.

Las rodillas

Las rodillas no tienen un papel fundamental en la danza para la realización de un movimiento específico, simplemente se mantienen flexionadas durante la mayoría de ejercicios y durante el baile. Esta postura permite ganar velocidad y fuerza en los pies, pero también prevenir dolores y daños en la espalda, dado que actúa como amortiguación.

Los pies

Por último, los pies, sobre los cuales, al igual que ocurre con los brazos, también se podría hacer una tesis. Para el gran público constituyen lo más llamativo o sorprendente del flamenco.

Los profesores observados indican hasta la saciedad a sus alumnos que las “puntas de los pies han de estar siempre abiertas”. Cuando un alumno está realizando un *ejercicio de pies* piden que no tenga el pie en una línea continua a la pierna. Demandan que mientras hacen estos *ejercicios de pies* o cualquier movimiento dentro del baile (incluso en los *marcajes*) tengan la parte delantera del pie hacia el lado; es decir, la punta del pie derecho estará abierta cuando esta apunte hacia la derecha (un poco) y la punta del pie izquierdo estará abierta cuando esta apunte hacia la izquierda (un poco). Ambas puntas han de estar abiertas simultáneamente y durante todo baile, movimiento o ejercicio. Ellos justifican dicha posición porque supone una mejora del equilibrio, dotándoles de mayor libertad de movimiento.

Clasifican los movimientos referentes a los pies en dos grandes categorías: *marcajes* y *percusión*. De la primera ya se ha hablado y de la segunda se hace a continuación.

Con los pies existen cuatro tipos de movimientos mediante los que se persigue obtener sonidos. Combinándolos se producen los *tacneos* (*zapateaos*) tan espectaculares que se ven: *golpe* o *planta*, *tacón* o *talón*, *media* y *punta*. Esta *punta* no debe confundirse con “las puntas” mencionadas anteriormente, porque en este caso se trata de un movimiento en el que se levanta el pie del suelo de forma perpendicular a este y se golpea con la parte delantera del zapato que cubre los extremos de los dedos.

Además hay una serie de movimientos, como los *chaflanes* y los *latiguillos*. Sin embargo, se resaltan los cuatro anteriores porque, aparte de ser los más básicos, constituyen no solo una serie de movimientos, sino que también reciben el nombre de esas partes concretas del pie: *planta*, *media*, *tacón* y *punta*.

Los movimientos anteriormente expuestos son *percutivos*, es decir, emiten sonidos, y son específicos del baile flamenco, están relacionados con la fuerza, el peso y la continuidad; es sonido, sonido que se va sacando, “no se trae ese sonido en el cuerpo” (el cuerpo como contenedor). Los profesores dicen que “de traer ese soni-

do en el cuerpo, todos seríamos flamencos”; ese sonido hace flamencos, flamenco se es y se es por ese sonido.

La parte del *zapateao* conocida como *escobilla* es donde adquiere mayor protagonismo el baile. Mientras se ejecuta, no hay cante, y la guitarra o percusión se limitan a acompañar. Comienza como un juego con el tiempo musical (llamémoslo provisionalmente así, aunque realmente se está haciendo referencia al *compás*), luego, sobre la base rítmica se realizan adornos, se lanzan preguntas y respuestas y acaba con una subida de tiempo y de intensidad. El espectador, que entra en la envoltura del virtuosismo de la percusión con los pies y de cierta manera se mete en el ritmo, sufre un aumento de expectación y de adrenalina cuando el ritmo y la intensidad se elevan.

Fuerza, velocidad, control del compás, movimientos a simple vista inalcanzables para el resto, pero ¿qué siente el artista? Hay desahogo, evasión, descarga, una especie de catarsis, una liberación de lo indeseado. Es como si con cada golpe y sonido fuesen desprendiéndose de algún tipo de peso que oprime. Pongo algunos ejemplos que se encuadran dentro de esta idea: varios alumnos hablan acerca de cómo han sido capaces de olvidar por completo sus problemas cotidianos durante el momento de zapatear; una alumna de vuelta a casa tras una clase centrada en el trabajo de percusión con los pies comenta haber salido “como nueva”, habla de algo similar a “ir flotando” por la calle; una profesora incita a los alumnos a pensar en sus jefes mientras taconeán para conseguir con ello un aumento de fuerza y energía.

Bien, hasta aquí la objetivación y análisis de la anatomía del cuerpo en el flamenco. He tenido la oportunidad de observar en acción a varios profesores —con formación y trayectorias diferentes—, que han mostrado aspectos similares a los aquí expuestos. Ni que decir tiene que no se trata de una serie de concepciones personales sobre la construcción del cuerpo que estos profesores han ido transmitiendo a sus alumnos, sino que estamos ante las bases de un imaginario colectivo respecto a la anatomía del cuerpo en el flamenco. Han interiorizado y asimilado estos aspectos y, como puede apreciarse, esta construcción del cuerpo es diferente a la que puede tener cualquier persona que no haya pasado por ese particular proceso de endoculturación.

4. IMAGINARIO DE *LO DE DENTRO*

Una vez esbozado el contenedor, pasemos a lo que se encuentra en el interior de ese “recipiente”. No todos los elementos que componen este imaginario se encuentran en el mismo nivel de profundidad. Digamos que lo contenido, *lo de dentro* está compuesto por varias capas. Revisémoslas partiendo de la más exterior a la más recóndita.

En primer lugar encontramos los *ejes imaginarios* y la *coordinación*. Se trabaja para su consecución y ambos tienen una repercusión directa e inmediata sobre los movimientos corporales.

Eje horizontal y eje vertical

El eje horizontal atraviesa el cuerpo del lado derecho de la cintura al lado izquierdo, o viceversa, y marca la división en el cuerpo (físico) *de cintura para arriba y de cintura para abajo*. El eje vertical se inicia en la parte superior de la cabeza y continúa hasta las plantas de los pies; proporciona suspensión, ligereza y ayuda a la correcta colocación.

Coordinación

Es la capacidad de unir, como mínimo, una ejecución con otra: por ejemplo, brazos-cabeza, pies-palmas... La coordinación sería una estela que envolvería todo el interior del cuerpo.

En el segundo nivel hallamos el *compás* y el *oído*. Al igual que ocurre con los anteriores, se trabaja sobre ellos para su consecución y repercuten en la forma de moverse, pero además posibilitan la comunicación, la sintonía y la armonía entre bailarines, músicos e incluso público.

Compás

El compás es algo que se tiene que llegar a controlar, una especie de reloj que a uno se le mete dentro.

Cada paso, cada movimiento, cada gesto o cada silencio, está estrictamente medido, se encaja dentro de un pulso que está ahí, constante, que no abandona ni a la danza ni a los ejercicios en ningún momento. Es un orden subyacente a modo de suelo firme.

He observado cómo cada vez que se practica un ejercicio o ejecuta un baile, hay detrás una palma, un golpe con el pie, un cajón (instrumento de percusión), un cante, una sucesión numérica dicha en voz alta, un pulso marcado con bastón... Nunca se realiza ningún ejercicio en silencio absoluto, siempre hay algo marcando el compás. Además, es lo primero sobre lo que trabajan al iniciarse en el baile.

Ese pulso va a moverlos, va a sincronizarlos entre ellos respecto a la guitarra, a un cante o a unas palmas. El pulso es un tiempo que late y se presenta comúnmente como compás. El concepto de compás como fragmento de tiempo, común entre otros tipos de música, toma en el flamenco unas acepciones distintas: se habla de *soniquete*, de *aire*, en términos usados por sus protagonistas. Seguidamente, y con la finalidad de dar cuenta de la importancia que cobra el compás en el baile flamenco, y en el flamenco en general, reproduzco las palabras de una artista a la que entrevisté:

Si afinas muy bien y *no tienes compás, no vales un duro* para el flamenco de verdad. Sin embargo, si no afinas tan bien, es decir, si no cantas tan bien, pero se te nota que *dominas el compás, tú eres flamenca*.

Esta artista y profesora ha manifestado en numerosas ocasiones que “alguien puede ser un fiero bailando o cantando, pero que, si no tiene *compás* [atención, el *compás* es algo que se adquiere y se posee], no vale para nada, que sería incluso ridiculizado por otros flamencos”. Hay diferentes compases, pero hablan también del *compás* en singular. El *compás*, si tuviera que situarlo, lo haría en la zona del esternón, cerca del corazón y con forma de reloj (por ser un latido).

Oído

Oído musical y capacidad de escuchar lo que uno mismo está haciendo, aunque bailen varios a la vez, capacidad de escuchar al resto de compañeros y capacidad de escuchar cante, guitarra, palmas... *Oído* y *compás* están íntimamente relacionados. Al oído *se le educa*, y se habla de *tener o no oído*. Lo situaría en un lugar interno próximo a las orejas.

Sabiduría y corazón

Si continuamos profundizando llegamos al nivel en que se encuentran la *sabiduría* y el *corazón*. A diferencia de lo que ocurre en las categorías anteriores (*ejes*, *coordinación*, *compás* y *oído*), sobre estos aspectos no existe un trabajo específico con la intencionalidad de mejora, perfeccionamiento o interiorización. El motivo de ello es que consideran que no se pueden estudiar: la *sabiduría*, por no estar al alcance de todos y por ser el resultado de ciertas experiencias vitales que relacionan al flamenco y al producto de años de dedicación, y el *corazón*, por entenderse como algo muy particular de cada individuo, cuyo interior —el corazón sería, a su vez, un contenedor— recoge aspectos resultantes de las vivencias de cada persona y ciertos elementos de origen, desde su punto de vista, innatos.

La noción de *sabiduría* no está asociada a la Química o a la Física o a la Filosofía, por ejemplo; ni siquiera es una sabiduría referida al conocimiento de los artistas o de los palos flamencos, sino una sabiduría particular, una sabiduría de determinada forma de vida, del flamenco, del cante, del baile... es una *sabiduría* que es un saber hacer. Para comprender mejor esta idea, cito las palabras alusivas de una artista a este tipo de *sabiduría*:

Antonio Mairena, de Mairena, de Sevilla, por mucha *sabiduría del cante, del cante gitano, muy flamenco, muy de compás*.

Camarón como genio, fenómeno, que no tenía una cualidad, las tenía todas: tenía la *sabiduría de un viejo* siendo muy joven, el cante antiguo, la innovación.

En el *corazón* se recogen los sentimientos (alegría, orgullo, sobriedad, pasión, tragedia...), aunque también incluiría en este concepto el carácter de la persona y el

“respeto hacia el flamenco” —la expresión *respeto hacia el flamenco* aparece con frecuencia en las conversaciones—. De la misma entrevista de donde procede la cita inmediatamente anterior extraigo lo siguiente:

Fernanda de Utrera es una voz “desgarrá” y un *corazón que se le salía por la boca* cuando cantaba. Entonces es un *sentimiento que te ponía un pellizco*.

Talento, vísceras-estómago-médula espinal, bichillo y duende

Pasamos al cuarto de los niveles, que se encontraría en lo más recóndito del interior del cuerpo. Las categorías *talento, vísceras-estómago-médula espinal, bichillo y duende* me dieron la clave de la existencia de esa división en niveles de profundidad interior que componen el imaginario de *lo de dentro*.

En un principio detecté los elementos existentes dentro del contenedor, que sería el cuerpo, y me limité a tratar de analizarlos. Esta tarea aumentó exponencialmente de dificultad al dedicarme a las categorías *talento, vísceras-estómago-médula espinal, bichillo y duende*. Durante el trabajo de campo es frecuente y necesario percibir “avisos en los actores”, esto es, alguna contradicción en el discurso de una misma persona, algún tema tabú, el no contar algún hecho determinado en la *historia de vida...*; de todo esto se obtiene información, porque alerta de la existencia de algo importante. Igualmente imprescindible es que el investigador se percate de los “avisos” que él mismo lanza en el estudio, como en este caso es que al empezar a tratar ciertos aspectos tuve más dificultad que con los anteriores. Tras preguntarme acerca de los motivos pude comprobar que ciertas categorías se encuentran más directamente relacionadas con unas que con otras y que existen diferentes niveles de profundidad en este imaginario.

El *talento* es concebido como algo innato —hay quien piensa que es Dios quien lo pone; para otros, simplemente se nace con ello—, una cualidad, un don que a veces es desconocido por quien lo posee.

En el imaginario está la idea de que hay múltiples talentos, pero el artista ha de tener el *talento del arte* —acompañándolo de estudios o no—. No se puede ser artista sin el *talento del arte*. Esto valdría para cualquier arte.

Vísceras, estómago, médula espinal... Comienzo citando las palabras de una bailaora muy reconocida, La Tati:

En el flamenco están todos los contenidos: lo trágico, lo gracioso, lo sensual, lo erótico, absolutamente todo, todo. [...] El flamenco es de la *médula espinal, sale de la médula*, es una expresión de la *médula*. Nada en él, ni lo más festero ni lo que parezca más fácil o más sencillo se puede apartar de esa *radicalidad vital*. Es un arte riquísimo, es la *expresión* y la *cultura* de un pueblo. (Extraído del programa de Radio Televisión Española *Algo más que flamenco*).

A continuación muestro dos fragmentos de la transcripción de dos entrevistas en profundidad; el primero corresponde a la realizada a una alumna y, el segundo, a la efectuada a una profesora:

Pero una guitarra, cuando suena de esa manera ¿no? Como las oyes sonar muchas veces pues te..., es algo que te..., es *visceral*. Y te *sale*. A mí *se me mete* en el *estómago* (digo “uhum”), es como un nudo, luego *se me va* al corazón y en el corazón lo siento a modo de taquicardia.

Cuando tú esa guitarra *se la metes* a la gente aquí [se pellizca donde acaba el esternón], en el *estómago*, se le queda ahí una cosita que cuando terminas dices “¡Ay!”. Ese es que era buen guitarrista y buen artista.

Aquí tenemos el discurso de tres personas diferentes que, al hablarnos del flamenco, hacen referencia a algo profundo, a algo muy profundo de donde salen cosas y donde se meten cosas. Hablan de vísceras, de estómago... ¡De médula espinal! Sitúan un significado simbólico en lo más profundo, hondo, del ser.

Cuando se habla de que algo es visceral, de que sale de las vísceras, también se está diciendo que no se tiene control sobre ello. Hay algo, muy profundo, muy hondo: vísceras, tripas, médula, radicalidad vital... Esto que sale de ahí no se puede falsear.

Estamos hablando de sacar cosas de lo más profundo de uno mismo y meterlas en lo más profundo de otras personas provocándoles conmoción, nudo o pellizco en el estómago, taquicardia... Esta capacidad la tendría el considerado artista en el flamenco. Estamos ya muy próximos a la idea de *duende*.

Bichillo es una expresión que tomo de la informante A., una alumna que lleva cinco años acudiendo a clases de baile flamenco. Surgió de forma espontánea, esto es, no se le estaba preguntando concretamente por ello. Pese a que no es frecuente escuchar dicha expresión, me parece necesario señalarla porque creo que este término simboliza algo muy común y con un gran peso en el imaginario flamenco.

La expresión artística es dejar *salir*, *sacar de ti* lo que llevas dentro: el *bichillo*, dar un poco, *expansionarte*. Donde *controlas menos*, no debería de ser, pero quizá *te dejas llevar* un poco más por la música y te vas moviendo, vas viendo baile, vas viendo en el espejo que eso tiene aspecto de baile. Y es lo que más me gusta, claro.

Dentro del contenedor que es el cuerpo, hay algo que está ahí, *un bicho, un bicho* que, cuando sale de donde está, hace que tú te expandas y que pierdas el control de lo que está pasando. Con la aparición de este *bicho* aparece el *sujeto paciente*. Llega un momento en que la persona se rinde, “se deja” ante todo ese ejercicio y disciplina. Es decir, tras todo ese control de lo involuntario mediante la *técnica*, la persona claudica (teoría de catástrofes: para unos mismos valores de variables no es predecible cuándo sucederá). Creo que A. con *bichillo* se está refiriendo al *duende*.

He de aclarar que no me propongo, en las líneas que siguen, dar una respuesta rotunda a lo que es el *duende*, sino que solo voy a esbozar de forma breve un posible acercamiento a esta idea. Para adentrarnos en el tema reproduzco lo que una alumna decía sobre su profesora:

Enseña muy bien. *Baila muy bien* (flamenco), *tiene duende*, *tiene arte*, lo sabe hacer en dos metros cuadrados, le pone mucha gracia, porque es muy graciosa. Es una mujer con mucha experiencia.

El *talento* que se ha de tener para el arte es el *talento del arte*, y *tener arte* en el flamenco es *duende*. Bien, ya hemos enlazado algunos conceptos. Creo que *talento*, *vísceras*, *estómago*, *médula espinal*, *bichillo* y *duende* están íntimamente relacionados (puede que de ahí proviniese la mayor dificultad al intentar analizarlos; ya he explicado que ese “aviso” facilitó que me percatase de dicha relación y que llegara a la apreciación de los diferentes niveles de profundidad existentes en el imaginario de *lo de dentro*).

Como se ha dicho, tener talento *en el arte* es tener el talento *del arte*, y tener *arte* en el flamenco es *duende*; y si tener *talento* se considera algo innato, ¿tener *duende* será concebido como algo de carácter innato también? Los informantes coinciden en la respuesta. En el discurso de esta alumna queda recogida la opinión generalizada:

Yo creo que es *innato* [le hago eco: es innato]. Lo que pasa es que hay gente que yo creo que piensa que no lo tiene. Otra cosa es que lo tengas *dormido*, o sea, que haya gente que haya *descubierto eso pues más tarde o trabajando más para adelante*. Pero yo creo que el *duende* se tiene, es algo como para hacer algún arte en la vida, del tipo que sea. En otras profesiones se llama *vocación* y eso hace que también en otras profesiones se note la diferencia; yo soy médico, entre un profesional y otro y es *añadirle al conocimiento la vocación*, que también te guste muchísimo y que tengas dentro ahí algo especial, un *don*, pero con estudio, o sea, que dice es “que acierta más”, o cómo trata ¿no? Que dices es que oye que le cumplen los tratamientos y que están tan contentos cuando le ven ¿no? Pues yo creo que en la danza el *duende* es eso ¿no? *Es innato, lo que pasa que hay que sacarlo*.

El talento se tiene, es innato, está ahí, como el *duende*. *Talento y duende* son innatos. Existe la posibilidad de tener *duende* y de no saberlo, pudiendo descubrirlo a base de trabajo. Si para tener arte en el flamenco ha de tenerse *duende*, y este es algo puramente innato, ¿qué sentido tiene todo ese “machaque” y adoctrinamiento tanto del cuerpo como de su manera de entenderlo?, ¿qué relación hay entre ese enorme esfuerzo (lograr la independencia *cintura para abajo-cintura para arriba*, interiorización del compás, agilidad con los pies, automatización de las posturas de brazos...) y el *duende* innato?

Sin duda, nos encontramos ante algo que “chirría”, algo que cuesta entender y que a simple vista resulta contradictorio. Resulta necesario conocer más acerca del con-

cepto de *duende* para encontrar el sentido. En el siguiente extracto de la entrevista en profundidad a una alumna se encuentra información muy gráfica sobre el *duende*:

Los duendes siempre se les entiende como personajillos, que son como los gnomos, metidos, no se les ve, están *metidos muy dentro*, pero que *salen* en momentos *mágicos* ¿No? Son mágicos y salen. Tienen una magia. Y lo recuerdo por la idea que yo tengo de pequeña de las películas: como algo que salen... Siempre representa para los niños y para la gente algo mágico. ¿No? En momentos determinados de la vida. ¿No? El *duende*. [...] Yo creo que es magia, lo voy a dejar ahí. Entonces para mí qué es. Bueno a mí es lo que me *emociona* y, mira, hablar de ello me emociona [se le caen algunas lágrimas y su voz tiembla].

El *duende* está escondido, metido muy adentro. Creo que, si hablamos en términos simbólicos, las vísceras, la médula espinal, el estómago, lo más hondo del ser... pueden ser los lugares donde el *duende* se esconde. Sale en momentos mágicos, es la magia, lo misterioso, lo inesperado, lo incontrolable, lo impredecible y tiene capacidad de emocionar (mi informante se pone a llorar con el simple hecho de hablar de él).

El *duende* es una suerte de inspiración. Para muestra, las palabras recogidas en una entrevista exhaustiva realizada a una artista del baile y del cante:

Yo lo sé distinguir muy bien, pero no sé si lo sé explicar bien. El *duende* pues es..., el *duende* es como la inspiración. Y la *inspiración* [silencio, mientras da golpecitos sobre la mesa] *te viene*. ¿Vale? La inspiración te viene [silencio]. Pero si no viene, tienes que salir tú a buscarla. ¿Y cómo sales tú a buscar una inspiración? Por ejemplo, la inspiración, imagínate que yo voy a bailar esta tarde...

El *duende* es algo parecido a la idea existente de inspiración, inspiración que viene a ti y, si no viene, tienes que salir a buscar. Pero no se trata de una inspiración que te visita, te pone en funcionamiento y se marcha, sino que hablamos de una inspiración que va a introducirse en el interior de tu cuerpo, eso sí, no de un cuerpo cualquiera, sino del cuerpo que ha sido reflejado cuando se ha hablado de imaginario de *lo de fuera* y de *lo de dentro*. Una vez en el interior, no ocupa indiferentemente un lugar, ocupa el lugar más profundo, atravesando los diferentes niveles hasta llegar al más oculto y haciendo que de allí salga algo que ya tienes, que se encuentra en espera activa. Cuando ese algo sale de allí (ese algo tuyo pero que no eres tú) y abandona su escondite, provoca una transformación que hace que ya no seas tú el que controla, es algo que te guía, pero que a la vez te ciega, eres un muñeco que queda en sus manos (no cualquier muñeco, sino un muñeco que ha adquirido características y habilidades particulares), dejas de ser un *sujeto agente* para pasar a ser un *sujeto paciente*. El *duende*, como con vida propia, se mueve, inspira, envuelve al *sujeto paciente*. Ese cambio de tipo de sujeto no se da sin más, parte de una lucha. Las palabras de esa artista con la que mantuve una conversación en profundidad reflejan lo aquí expuesto:

Ese es el *duende*, el *misterio*, el *transformarte*, el que de repente estás viendo un público que en el fondo no lo ves, pero si lo ves o si no lo ves, llega un momento

en que te imaginas lo que tú quieras y, entonces, se crea como un *tira y afloja* y una comunicación y, entonces, tú dices “¡porque no sé qué, no sé cuántos!”. Y todo el mundo: “¡Olé!”. Y reaccionan. Eso es *comunicación*. Si yo de repente hago “pam”, y la gente se queda igual, ahí no hay comunicación [risas], no hay *duende*. O sea que el *duende* se mueve, él es eso, es la inspiración, la envoltura esa, la comunicación entre el público y tal, entre músicos y baile, entre músicos y cante, entre...

En el *duende*, pues, como ya se ha mencionado, hay misterio. Te transformas, lo cual quiere decir que te conviertes en *otro*, dejas de ser *tú*, hay una traslación. Al público, como ella explica, ni se le ve, pero, aunque no se le ve, hay comunicación, hay que transmitir, emocionar, si no, no hay *duende*. A raíz de las últimas palabras expresadas por la anterior informante (“la comunicación entre el público y tal, entre músicos y baile, entre músicos y cante, entre...”) encuentro que hay una comunicación sin determinar, y me surge una pregunta: ¿se referirá a la comunicación con *lo otro*?

Resulta muy interesante el planteamiento de la lucha entre el *duende* y el artista. Del *duende* como tira y afloja, de la lucha de este con el creador ya hablaba Federico García Lorca:

Con idea, con sonido o con gesto, el *duende* gusta de los bordes del pozo en franca *lucha con el creador*. Ángel y musa se escapan con el violín o compás, y el *duende* hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre. (García Lorca, 1933).

Mis informantes han experimentado esa lucha. Una vez que *sale el duende* y se pierde el dominio de lo que se está haciendo, comienza la pelea, puesto que no puede quedar como algo puramente descontrolado. Para mantener ese control se cuenta con el apoyo del resto de artistas, pero, sobre todo, con la herramienta de la *técnica*. Uno tiene el cuerpo preparado, tanto *lo de fuera* como *lo de dentro*, para que en esa situación “ciega” pueda haber un límite a ese descontrol. Esa es la lucha. La artista entrevistada habla así de esta cuestión:

El que hace la improvisación es el *duende*. En un momento dado tú quieres hacer una cosa bailando y *te quedas en esa inspiración metida y te sale otra y no sabes ni lo que estás haciendo*, pero lo *tienes que resolver* y tus compañeros van ahí contigo.

El *duende* hace que el *sujeto paciente* improvise, que des controle (quieres hacer algo, pero...), que no sepa qué está haciendo y, pese a que ya *no eres tú* (eres otro: transformación), resulta que *eres más tú* que nunca. Echemos un vistazo a las dos citas siguientes. La primera corresponde a la bailaora Tati, y, la segunda, a la artista y profesora con la que yo personalmente conversé:

El *duende* es llegar en un *instante* a la raíz del ser. En un instante. Eso *no se puede preparar ni negociar* ni nada. Es un instante, es como un *rayo*, es llegar en un instante a la *raíz del ser*. Eso, para mí, es el *duende*.

Terminar de trabajar sobre todo y decir “yo no sé lo que he hecho, pero yo sé que ahí se ha quedado la E.” [haciendo referencia a su propio nombre en tercera persona].

Un instante, llegar en un instante, es una distancia sin tiempo, es un tiempo que para.

Ambas hablan de algo auténtico, de algo de verdad, de la raíz del ser, de dejar el ser en el lugar en que se baila. Lo que diferencia a un artista del baile flamenco, lo que le hace bailar es el *duende*, es lo que le distingue del resto, ese ser otro, ese otro oculto, escondido, como los duendes. ¿Dónde queda pues todo ese trabajo sobre la persona, sobre su cuerpo y su interior? Apoyándome en las palabras de la anterior informante trataré de despejar la duda:

Ese es el flamenco en realidad. Todo lo que te he contado antes del flamenco es *lo de fuera*, pero *lo de dentro* es esto. Si hay todo *lo de fuera* y *lo de dentro* no hay, hay baile, hay flamenco y toda la historia, pero no hay artista.

Aquí aparece de nuevo la dicotomía *dentro-fuera*. Lo de fuera es *técnica*, trabajo duro, automatismo, construcción del vehículo, disciplina... Incluso las cosas que están dentro (*compás, oído, coordinación, ejes...*) están fuera si se comparan con algo que está tan dentro.

Lo de fuera te sitúa en posición receptiva, facilita el que el sujeto se coloque en posición receptiva, pone el vehículo en marcha, abre la puerta para que el *bicho* pueda salir; sin ello, el *duende* no saldría al exterior, podría salir otro tipo de cosa, pero no el *duende*. Digamos que es necesario pasar por el proceso de aprendizaje donde se va construyendo el imaginario de *lo de fuera* y de *lo de dentro* para que ese rayo, ese instante, pueda llegar a lo más profundo del ser haciendo que ese *duende* que se tiene dentro salga.

Cuando hay ese cambio de nivel que te transporta, te transforma, te aísla del público, te descoloca, se logra algo de control sobre ese *duende* que te ha convertido en *sujeto paciente* gracias a las capacidades y características adquiridas con el trabajo y la *técnica*.

Espero que las preguntas que yo misma planteaba al comenzar a hablar sobre el *duende* hayan quedado resueltas: ¿Qué sentido tiene todo ese “machaque” y aleccionamiento tanto del cuerpo como de su manera de entenderlo? ¿Qué relación hay entre ese enorme esfuerzo (lograr la independencia *cintura para abajo-cintura para arriba*, interiorización del compás, agilidad con los pies, automatización de las posturas de brazos...) y el *duende* innato?

A priori la información obtenida de los agentes y los datos etnográficos apuntan a las respuestas ya dadas. Esa es su realidad, lo que ellos viven, como ellos lo viven, como lo sienten, pero como antropóloga me surgen las siguientes preguntas: ¿por qué ese rayo se prepara con el “machaque” del cuerpo?, ¿qué une ese esforzarse trabajando

el cuerpo, el rigor del compás o el oído con esa salida imprevisible del *duende* innato?, ¿o es que no es innato?

¿Acaso *innato* puede ser una forma de expresar otra cosa que “no saben” cómo expresar? ¿Estaremos hablando de alteridad?

Formando parte del imaginario de *lo de dentro* encontramos *compás, ejes, oído, coordinación...*, pero con *duende* hablamos de algo que está tan dentro que se convierte en *lo otro*. *Lo otro* porque no se controla, *lo otro* porque es lo desconocido. Puedo decir desde mi propia experiencia que bailar flamenco no es fácil, aunque con tanto trabajo sobre los *dos cuerpos* se busque que parezca sencillo (en cierto modo se da una *naturalización*). Lo realmente difícil del flamenco es conseguir, partiendo del baile, entrar en *comunicación con lo misterioso*. A esa gran dificultad puede que hagan referencia al hablar de *lo innato*, pues ni siempre va a darse dicha comunicación ni todos van a conseguirlo, de ahí que llegue a relacionarse con un don o con lo divino (“Dios pone ese don”). Cabe, al menos, interrogarse acerca de esta serie de cuestiones.

Para alcanzar la experiencia de la alteridad particular del baile flamenco, esto es, para hacer salir al *duende*, ha de sufrirse una endoculturación respecto a los dos imaginarios analizados en estas páginas. Si en otras culturas se llega a otro tipo de alteridad, mediante la meditación, por ejemplo, en el flamenco es necesaria la existencia de *esos dos cuerpos*. El *duende* vivido en términos de alteridad es *algo que no eres tú*, no lo controlas, y por eso no se puede falsear. Es algo de verdad, muy de verdad. Es algo que, de tanta verdad que tiene, emociona.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA LORCA, Federico (1933). *Teoría y juego del duende*. Madrid. [Conferencia].
- SANMARTÍN ARCE, Ricardo (2003). *Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa*. Barcelona: Ariel.
- (2005). *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Trotta.