

# FLAMENCURA, DUENDE Y PUREZA: UNA RED DE CATEGORÍAS PARA NOMBRAR LO SIN-NOMBRE<sup>1</sup>

FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ

Los enunciados de los que partimos en nuestro análisis son los que atribuyen o niegan la propiedad de la flamencura al bailar o bailora: la flamencura sería entonces «el hecho de ser flamenco/a», pero en un sentido identitario muy preciso, que trataremos de determinar, haciendo la distinción entre la categoría de flamencura y la de «flamenco», siendo aquella la condición de posibilidad de esta última. Una vez que hemos distinguido estos dos usos diferentes que atribuyen lo que parece ser la misma propiedad, tanto como etiqueta estilística cuanto como cualidad del ser de una persona, intentaremos mostrar cómo las dos nociones pueden entrelazarse en torno a la cuestión de la normatividad estética.

## **Distinción entre flamenco y flamencura**

Se toma aquí la noción de «flamenco» como la que designa un género estilístico aplicable tanto a la música como al baile, que reúne una serie de características que definen el conjunto desde, al menos, mediados del siglo XIX. La primera aparición escrita y conservada de la palabra flamenco, designando un estilo musical y coreográfico diferenciado, se halla fechada en 1847. El término aparece el 6 de junio en el periódico madrileño *El espectador* en un artículo titulado «Un cantante flamenco»:

VARIEDADES. Gacetilla de Madrid.

---

<sup>1</sup> El presente texto constituye un análisis (un tanto árido pero útil si se lleva a sus últimas consecuencias) acerca de las nociones de flamenco y de flamencura, menos en un sentido histórico y filológico que filosófico. Elaborado en el marco de una investigación universitaria en el año 2014, ha sido revisitado y matizado, pero respetando las líneas generales de su reflexión y el estilo quirúrgico con el que el autor ya no se identifica pero que forma parte, sin lugar a dudas, del proceso continuo e inacabable que constituye la investigación-creación.

UN CANTANTE FLAMENCO.- Hace pocos días que ha llegado a esta Corte donde piensa residir algún tiempo, según nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano Lázaro Quintana; cualquiera que haya viajado por Andalucía, y concurrido en Cádiz o Sevilla a algunas de las funciones que tan frecuentemente se ejecutan en aquellas capitales, entre las personas afectas a esas diversiones, habrá cuando menos oído el respeto que su nombre merece entre los cantadores de este género: entusiastas nosotros por las costumbres españolas y más principalmente por las del suelo andaluz cuya poesía a todos interesa y a muchos encanta, concurrimos a una reunión donde debía asistir este y la nunca bien ponderada Dolores la gitanilla, conocida ya en este país por sus bailes y canto; mucho escuchamos de notable a ambos y más de una vez nos pulsó la vena del corazón las sentidas canciones flamencas que escuchamos, tan propias del mediodía como acomodadas a aquellas imaginaciones poéticas que los hijos de aquel suelo por regular poseen.

Lo que nos interesa de la noción de «flamenco» es que terminará por definir lo que encaja y lo que no encaja en el conjunto, es decir, en el género estilístico. Este sistema de inclusión-exclusión se presenta en una serie binaria de opuestos: flamenco y no flamenco, baile y danza, flamenco tradicional y flamenco contemporáneo, etc. En este último caso podemos ver una especie de apertura o porosidad de la categoría de «flamenco», en la medida en que se permite su uso para formas consideradas como «heterodoxas» si el término «flamenco» aparece acompañado del adjetivo «contemporáneo».

Esto parece ser una forma de inclusión-exclusión parcial y ya no absoluta, como sí es el caso del binomio flamenco/no-flamenco, si bien es cierto que la cuestión de fondo, es decir, la determinación entre lo que es flamenco (tradicional, puro u ortodoxo) y lo que no, sigue estando en juego y sitúa nuestra problemática en términos de territorialidad simbólica.

Creemos poder ubicar en el espacio (el cuerpo de los bailaores) y en el tiempo (un tiempo que precede al gesto bailado) la flamencura, como una suerte de actitud físico-psicológica previa a la ejecución del movimiento, y que coincide parcialmente con la noción de «pre-movimiento», tal y como es definida por el analista del gesto Hubert Godard.<sup>2</sup>

Llamaremos «premovimiento» a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de

---

<sup>2</sup> Hubert Godard. «El gesto y su percepción». *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, N.º. 32, 2007, p. 337.

pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos.

Sin embargo, cuando tratamos de definir de manera más matizada esa flamencura como «pre-movimiento», encontramos que esta noción fluye a través de una red de nociones y expresiones que se implican mutuamente y que parecen designar un mismo objeto, que, «en sí mismo», se resiste a ser nombrado.

### **Flamencura o pureza**

Tres expresiones cobran especial importancia en esta especie de *mise-en-abîme* de la noción de flamencura. En primer lugar, la noción de «pureza»<sup>3</sup> que, en el baile, tiene una doble referencia: por un lado, la pureza designa la adecuación de los pasos ejecutados por el bailarín con el canon de unas formas establecidas, «autorizadas» por artistas y maestros con alto capital simbólico y denominadas como «tradicionales».

Estudios recientes realizados desde diferentes perspectivas en los estudios de danza demuestran, sin embargo, hasta qué punto el canon de formas coreográficas e incluso de tipologías corporales en el flamenco ha ido evolucionando desde su gestación en la segunda mitad del siglo XIX, de modo que, aunque siempre se han utilizado las categorías «puro» y «tradicional», estas han designado prácticas artísticas a veces radicalmente diferentes de lo que a fecha actual entendemos por las mismas.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> En cuanto a la noción de pureza, queremos señalar la existencia de obras como la de José Luis Ortiz Nuevo, *Alegato contra la pureza*, donde la estrategia deconstructiva de la noción de «pureza» es la de la negación del original como modelo, o su carácter siempre ya diferido, históricamente «compuesto» y mixto:

«Las raíces que nutren el árbol aportan a la savia el eco del pueblo de Tarteso, que escribía en versos sus leyes, y la delicada lascivia de las danzantes de Gades [antiguo nombre romano de Cádiz], y el grito de las víctimas muertas en las cruces cuando los romanos estaban en el poder y los himnos que en Cádiz se cantaban a la muerte, y las lágrimas y el gozo de la lírica andaluza y el compás de la música popular, y los cantos sinagogales y de muecines y los cantos gregorianos, y los furiosos tambores de los negros de África, y las zarabandas y chaconas y seguidillas manchegas, y jarchas y romances, y bailes de boleros, y vino o aguardiente y festejos y noches abiertas...

Dime entonces: ¡por favor! ¿Puedes decirme dónde está la pureza?» (op. cit., p. 27).

<sup>4</sup> Para ahondar en esta cuestión, recomiendo la lectura de mi libro (extraído de mi tesis doctoral) *Historia Queer del Flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales. Madrid-Barcelona, 2020.

Asimismo, la pureza puede designar la calidad del gesto, es decir, la manera y carácter con la que se ejecutan los pasos, en relación con una cierta transparencia identitaria del intérprete y con una cierta impresión de sencillez que es considerada como estéticamente valiosa: el gesto «puro» es el gesto que nos permite recibir (más que leer o interpretar) la personalidad de un intérprete que se muestra sin estilización, mezcla con elementos considerados como exógenos o imitación de formas ya establecidas. Se entiende así la subjetividad del intérprete como algo natural (y por ende no construido culturalmente) que emerge «del corazón», por oposición a otras regiones anatómicas del cuerpo que se asocian a actividades más complejas, como la cabeza.

### **Flamencura o el arte que se tiene**

En segundo lugar, la flamencura se asocia a la expresión «tener arte». Esta expresión conlleva el matiz de la espontaneidad y la rapidez creativa, y es aplicable tanto en un contexto artístico como en un contexto cotidiano: podemos decir que alguien que hace una broma adecuada respondiendo a algo que se sucede en el instante tiene arte. Tener arte, en cierto sentido, podría ser sinónimo del don de la oportunidad y de la cabriola realizada sin estrategia previa.

En cualquier caso, esta expresión se considera una característica innata, que no se puede aprender o desarrollar, sino que simplemente «se manifiesta», aunque responda inevitablemente a una serie de códigos culturales aprendidos e incorporados de manera inconsciente y que, por tanto, se performan hasta devenir una «conducta naturalizada»: nada menos espontáneo que lo que se manifiesta como tal y que esconde, en algún sentido, la partitura invisible de una pedagogía cotidiana.

### **Flamencura o duende**

La tercera noción con la que se relaciona la noción de flamencura es la de «duende», noción sobre la que hay mucha literatura escrita, pero sobre la que existe un «texto fundacional», el de Federico García Lorca, en *Teoría y juego del duende*, de 1933.<sup>5</sup> Este carácter fundacional se debe no solo al magnífico dibujo que hace del paisaje en el que viene a aparecer el duende, sino también al carácter testimonial de Federico, como alguien que dice

---

<sup>5</sup> En relación con la cuestión del duende recomiendo fervientemente la lectura del trabajo *El duende. Hallazgo y cliché*, del filólogo e historiador granadino José Javier León.

haber oído la expresión «tener duende» de quien pudo haberla introducido en el ámbito flamenco: su amigo, el cantaor Manuel Torres.

Lorca diferencia al duende de la Musa y el Ángel, como dos «fenómenos» estéticos que podrían fusionarse con el primero, pero que poseen una ontología y una nacionalidad diferentes. Los aspectos que distinguen al duende son:

- 1.- Una relación especial con la muerte que hace surgir un tipo particular de «presencia».
- 2.- Su carácter «interior», encarnado en los cuerpos.
- 3.- La relación de lucha con la persona que la encarna.
- 4.- Su carácter eventual, ligado a su imprevisibilidad.
- 5.- La delimitación de la aparición de este fenómeno, en relación con la particular «cultura de la muerte» que explica la literatura, a las regiones del sur de España.

El duende da nombre, además, a un fenómeno estético cuya naturaleza hace imprescindible que un cierto no-saber esté operando desde el interior de lo que sucede, constituyendo una brecha epistemológica que una mayor cantidad de información no puede cicatrizar. Esto es así porque este no-saber no es equivalente a una falta de datos, sino a la experiencia del límite del conocimiento, hermana quizás de lo sublime kantiano: el entendimiento toca techo, y es como si quisiera salirse fuera, empujando el horizonte de lo que no sabe, con un cierto afán de conquista.

No es posible decir si en ese límite lo que se experimenta es la frustración de querer saber y no poder, el atisbamiento de aquello que comienza a dibujarse pero que se halla aún demasiado lejos, o la constatación de que el conocimiento ha de dar paso a otro tipo de experiencia de orden a-racional y quizás no lingüístico.

Estaríamos tentados a afirmar que este acontecimiento estético puede tomar diferentes formas y que una de ellas es el duende: el duende es un rostro del acontecimiento. La descripción lorquiana lo sitúa como una función asintótica resultante del cruce de eros y tánatos, que ocupan alternativamente el eje de coordenadas y de abscisas.

El duende no es una propiedad del objeto sino un modo particular de la temporalidad generada por un dispositivo variable: un cuerpo, una melodía, una pintura, una palabra, etc. La pregunta es, por tanto, qué puede producir lo imprevisible y cómo: en qué condiciones el duende, tal vez el más ateo de los milagros, puede suceder.

Un esbozo de la tecnología de producción del duende en el baile, que tendría bastante de ritual, nos llevaría a hablar de una meditación invertida: conectarse con el cuerpo para que conduzca a la herida. La herida es aquello que, sin estar del todo sanado, aún duele, conecta el exterior y el interior

ribeteando de negro la carne, y recuerda la fragilidad y su límite absoluto (la muerte). La herida puede ser física o psíquica y puede vivirse tanto con el sentimiento de un dolor padecido (rabia, tristeza) como con la alegría de un superviviente que ve en ella el anuncio de la sanación. En el primer caso el presente se vive a través de un pasado aún balbuceante; en el segundo, a través del futuro bajo la forma de la promesa.

Este dibujo del duende destaca ciertas características que nos permiten comprender mejor esta noción, pero debemos hacernos aún algunas preguntas. En primer lugar, hasta qué punto podemos combinar completamente la noción de flamencura con la de duende y la de pureza: ¿son términos completamente coextensivos, es decir, designan siempre el mismo conjunto de «objetos», de tal manera que si un objeto A pertenece al conjunto de objetos que tienen la propiedad de la flamencura, debe pertenecer también al conjunto de objetos puros y/o que poseen duende (o la capacidad de provocarlo)? ¿Podemos pensar en un contraejemplo que pueda iluminar un caso en el que un objeto B podría «ser muy flamenco» (tener la propiedad de «flamencura») sin ser puro o sin tener duende? ¿Y al revés?

Además, deberíamos preguntarnos hasta qué punto la caracterización que hace Lorca —quien también puede ser considerado como un actor participante dentro del mundo del flamenco—, intelectualiza el duende: ¿podría su caracterización del fenómeno entrar en contradicción con la lógica práctica, quizás más flexible y menos determinada, en la que se produce el uso de la noción? ¿No es esta «flexibilidad» la que permite el funcionamiento de la red categorial que solo tiene sentido en movimiento, al referirse de una noción a otra sin llegar nunca a dar definiciones precisas? ¿Es el duende un término *etic* o *emic*?

### **La normatividad que acompaña al nombre**

Se ha observado que la noción de flamencura y toda la red de categorías que la acompañan se utilizan como el fundamento axiológico de un deseo de normativización estética. Para entender esto mejor, podríamos apelar al esquema utilizado en el ámbito de la Ética para problematizar la fundamentación de la norma ética<sup>6</sup> y sus diferentes niveles:

- 1) Nivel positivo: al que pertenecen los actos humanos, que pueden ser descritos. En el campo de la danza, ubicaríamos en este nivel la ejecución de danzas y un discurso descriptivo en sentido amplio (tanto

---

<sup>6</sup> Que se encuentra, por ejemplo, caracterizado por el filósofo alemán Edmund Husserl en *Las dos fuentes de la religión*.

el análisis del movimiento puramente anatómico como el análisis semiológico y hermenéutico).

2) Nivel normativo: en el que se sitúan las normas según las cuales se comportan los hombres y que se traducen en un discurso deontológico conformado por permisos y prohibiciones, y en el caso del baile flamenco, por una determinación, según la adecuación a este conjunto normativo, de lo que es flamenco y lo que no lo es.

3) Nivel axiológico: en el que se desarrollan los valores que fundaron las normas del segundo nivel, y al que pertenecerían las nociones estéticas de duende, pureza y flamencura.

Lo sorprendente es que precisamente lo que se resiste a ser definido (duende, flamencura, arte, pureza...) es lo que funda el nombre (el flamenco) y los códigos normativos que de él se deducen, pero también lo que constituye su última línea de fuga, la posibilidad de escapar a la normatividad que acompaña la formación del nombre, y que finalmente deshace el nombre o lo centrifuga.

Cabría preguntarse si hay algo en común entre esta red categorial de lo sin-nombre y el «estilo sin nombre» del que habla Matilde Coral en cierto documental: el baile (flamenco) contemporáneo.<sup>7</sup> ¿se podría decir que lo que se entiende por «contemporaneidad» en el flamenco es solo una puesta en movimiento del flamenco codificado, una desviación de la norma a partir de aquello que la funda —y no de nada exterior a sí mismo—? ¿Tal vez una reactivación de la flamencura más allá del código y de sus formas naturalizadas que no se corresponden con el sentir y el ser de sucesivas generaciones de artistas, desde al menos la década de 1990?<sup>8</sup> ¿Hay algo más flamenco que el creer en «la verdad de uno mismo» y el querer encarnarla y mostrarla, aunque esta no coincida con los códigos establecidos, incluidos los códigos «flamencos» que, a partir de ahora, tal vez, deberemos empezar a escribir entre comillas?:

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre los viejos planes, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Bailaoras. Albertina Pisano, 2013. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=rGNgMg0CPSk>

<sup>8</sup> Este análisis continúa, desde un punto de vista histórico y estético, en un artículo titulado El surgimiento del baile flamenco contemporáneo: Historia y debates estéticos (1990-2008), publicado en *La investigación en danza en España 2020*. Mahali, 2020.

<sup>9</sup> *Teoría y juego del duende*. Federico García Lorca.

## Bibliografía

- «La Pureza flamenca: effcience et revers d'un fantasma», coloquio internacional *TraditionS en mouvementS*, org. por Federica Fratagnoli y Joëlle Vellet (Univ. Nice Sophia Antipolis/Atelier de la danseno 7/Festival de danse de Cannes), Cannes, 2015.
- «Le Duende flamenco: un climax en mesure», *Journée d'étude «Variations sur l'outrance : esthétiques et expressions culturelles du trop aux XXe et XXIe siècles»*, org. por Diane Bracco (Univ. de Limoges, EHIC) y Rocío González Naranjo, Limoges, 29 enero 2016.
- «Le Duende lorquien: épreuve de l'art, tourmente de la pensée. La perfection au risque de la perte», *Journée d'étude «La Musique et le mal : figures, lectures, représentations»*, org. por Nathalie Vincent-Arnaud y Frédéric Sounac, Univ. de Toulouse-Jean Jaurès, 2016.
- «Une Lecture conceptuelle de Jeu et théorie du duende », coloquio internacional *Federico García Lorca: histoires, mémoires, fictions. D'une absence à résonances universelles (1936-2016)*, org. por Jocelyne Aubé-Bourligueux (Univ. de Nantes, CRINI), Nantes, 2016.
- «Vers une définition du duende dans le flamenco», coloquio internacional *Le Flamenco. Nouvelles approches artistiques et critiques*, org. por Jean-François Carcelén e Ismael Chataigné (Univ. Grenoble-Alpes, ILCEA4-CERHIS), Grenoble, 2016.
- Arnaud-Bestieu, Alexandra, y Gilles Arnaud. *La danse flamenca. Techniques et esthétiques*. L'Harmattan, París, 2013.
- García Lorca, Federico. *Teoría y juego del duende*. *Revista de estudios orteguianos*, 2000.
- Lenclud, Gerard. «La tradición ya no es lo que era. Sobre las nociones de tradición y de la sociedad tradicional en la etnología», *Terrain*, 9, 1987.
- León, José Javier. *El duende. Hallazgo y cliché*. Athenaica, 2018.
- Riegler, Anne-Sophie. «Jeu et théorie du duende de Federico García Lorca: l'incarnation d'un "style vivant"», coloquio internacional *La Conférence comme performance*, org. por Nathalie Boulouch, Laurence Corbel, Laurence Bouvet-Lévêque y Nelly Bregeault-Kremser (Musée de la danse et Univ. Lille 3, CEAC), Univ. Rennes, 2017.