



Silencio, cuerpo y baile: el lugar que ocupa un signo en el baile flamenco

Gabriel Claudio Vaudagna

Investigador, profesor de danza, coreógrafo, bailarín
Máster en Investigación y Análisis del Flamenco (UGR)

Enviado: 16-05-2019

Aceptado: 10-12-2019

Resumen

Silencio, cuerpo y baile propone una mirada sobre los signos utilizados en el baile flamenco, observación que apela a la reflexión. ¿Qué es el silencio? Cómo opera en el cuerpo y cómo el flamenco lo necesita para crear. Aquí se advierte una tensión entre significado y significante, característica que determina el estilo y define el código.

Entender el silencio y su uso en el flamenco es traducir el signo, entablar el diálogo entre cantante y baile para que ese espacio llamado silencio exista, determinado a la vez que es flamenco y qué no lo es. Entonces, el silencio se vuelve legible y construye un signo que le da identidad al propio baile.

Podríamos inferir que por oposición al sonido -asociado a lo masculino-, el silencio también está asociado a lo femenino, por lo cual nuestro significante comporta un género. Lo femenino y masculino en la danza lo establecen el tipo de movimiento, lineal, recto o curvo y sinuoso, pero aquí el sonido de los pies se establece como mundo habitado por hombres mientras el movimiento de brazos les pertenece a las mujeres. Aunque esta ruptura pareciera ser más una construcción del propio signo creado para el baile, que una cuestión del género de la propia danza.

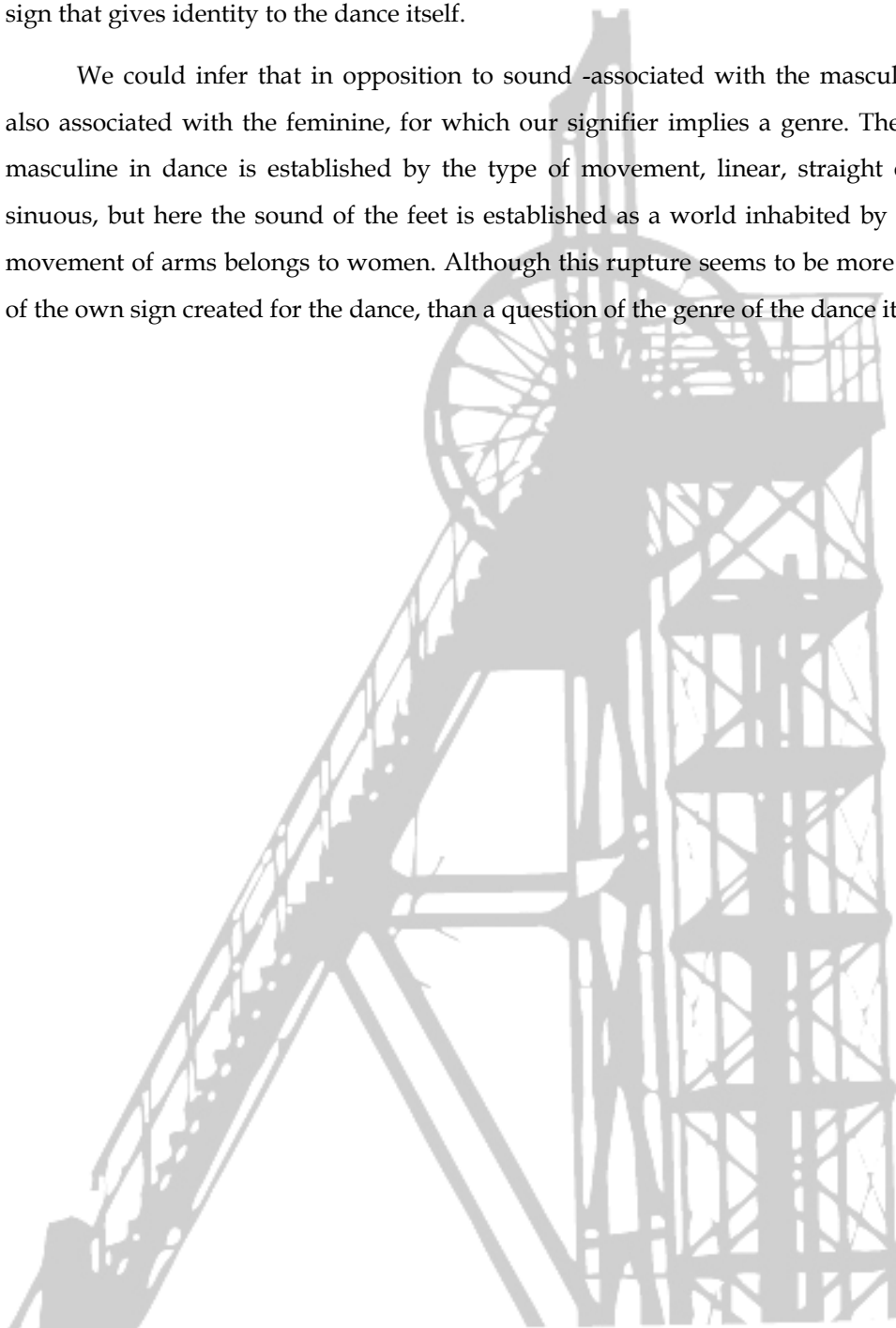
Palabras clave: signo; silencio en el baile; danza; flamenco; género.

Abstract

Silence, body and dance offers a look at the signs used in flamenco dancing, an observation that appeals to reflection. What is silence? How it operates in the body and how flamenco needs it to create. Here there is a tension between meaning and signifier, a characteristic that determines the style and defines the code

Understanding silence and its use in flamenco is translating the sign, engaging the dialogue between singing and dancing so that this space called silence exists, determined at the same time what is flamenco and what is not. Then, the silence becomes readable and builds a sign that gives identity to the dance itself.

We could infer that in opposition to sound -associated with the masculine-, silence is also associated with the feminine, for which our signifier implies a genre. The feminine and masculine in dance is established by the type of movement, linear, straight or curved and sinuous, but here the sound of the feet is established as a world inhabited by men while the movement of arms belongs to women. Although this rupture seems to be more a construction of the own sign created for the dance, than a question of the genre of the dance itself.





1. Introducción

La danza flamenca es la resultante de fragmentos de otros estilos de bailes, codificados en determinados momentos por patrones, si bien el uso del cuerpo en la danza proviene de una herencia de otros modelos como el bolero, para la codificación actual como signo, el patrón que utiliza el baile está íntimamente ligado al cante. No se puede entender un baile si no se entiende el cante y esa construcción del código de baile implica la construcción de ciertos signos que le son propios.

El baile flamenco lleva implícita una cantidad de signos. La danza hereda y construye sus propios signos al cual le otorga ciertos significados, en el flamenco la apropiación de los patrones de movimientos de otras danzas es reinterpretado y sonorizados, pero algo que caracteriza en profundidad al flamenco podría ser el silencio. El uso de lo neutro, la ausencia es presencia para el flamenco y permanentemente se recrea sobre ella. Tanto la ausencia como el silencio y lo neutro cohabitan la simbología de lo flamenco.

Tomando como elemento de análisis el silencio, intentaremos reflexionar sobre las posibles aplicaciones que tiene como signo, sabiendo, que la mayoría de las veces puede significar una cosa distinta de lo que la propia palabra lleva implícita como significante. En esta no definición se establece por oposición su significado, pero qué lugar ocupa el silencio como signo dentro de la propia danza, a qué hace referencia el signo que representa. De qué manera un signo adverso incluye la cuestión de género de la que no se habla o quizás se naturaliza como signo.

2. Conceptos: silencio, baile

La Real Academia Española define el silencio como: «Abstención de hablar; falta de ruido; falta u omisión de algo escrito; el silencio musical, etc.» (VV.AA., 2005). Si bien esas definiciones establecen el uso de la palabra silencio,

no determinan el uso del silencio para nuestro caso, aquí el significado y el significante de la palabra no representa el sentido que nos ocupa para este trabajo, aunque la palabra silencio sea la misma.

El silencio en el baile, el silencio en el cante y el silencio en el toque, tres silencios que son uno, pero diferentes.

Podríamos inferir que el silencio en la música, trasladado al ámbito de la guitarra, tiene una definición concreta y un signo construido que lo representa y que lo define en su utilización. Para los músicos la figura que representa el silencio no hace más que establecer el tiempo de irrupción de sonido. En una partitura un silencio establece a veces un cambio de movimiento, un intervalo. Se escucha la música porque está cargada de silencios. Al finalizar la actuación todos se quedan en silencio esperando la respuesta del espectador. El silencio es tiempo muerto, tiempo sin acción.

Para el cante especialmente el silencio suele ser el espacio en que el cantaor respira, podríamos tomar la definición, en este caso, de la Real Academia como la «abstención de hablar, o la ausencia de palabra». Pero también el ritual flamenco solicita silencio antes de comenzar una actuación, *un silencio para escuchar el cante*. Reproduciendo un esquema antiguo sin amplificación, sin megafonía, al natural, aquí es imprescindible el silencio del público, que a la vez le otorga un valor agregado a la acción, se escucha el cante en silencio, se respeta. Este silencio del cante solo se abstiene de hablar durante el tiempo que dure.

Pero el silencio en el baile no encuentra definiciones que lo contenga más bien apela, al contrario. Aunque el silencio puede entenderse como vacío, es justamente en la danza dónde su significado desbarata el signo.

El silencio del baile se traduce a una serie de movimientos y a la ausencia de él. El cante y la guitarra se encuentra en el silencio, aunque solo uno sostiene el signo creado mientras el otro, reproduce sonidos diferenciados de los



ejecutados anteriormente, pero esa melodía de la guitarra es entendida como silencio. Se llama silencio a una melodía que realiza el guitarrista después de una letra por alegrías.

En el baile flamenco, una vez que se escucha un silencio el cuerpo deja de producir movimientos fragmentados para ligar una acción que da impulso a otra que termina en un remate, haciendo que el silencio suene. El silencio concluye con un movimiento que establece su final para pasar a otra cosa. La guitarra cierra el silencio y el baile lo remata.

3. Rematar el silencio

Rematar viene de la jerga de los toros. Con el remate se cierra un pase, hay un cambio implícito después de este para pasar a otra instancia. El silencio en el baile suele rematarse al final para cerrar y pasar a otra sección del baile, a otra instancia de la danza quizás más percusiva. Roland Barthes dice en su texto *Lo Neutro* : «Qué cantidad de repeticiones son necesarias para construir un signo o desbaratar el signo adverso» (Barthes, 2004: 74). El remate en el baile desbarata el signo del silencio.

El silencio se transforma en argumento como dice Myriam Arroyave con relación al análisis de la obra de John Cage, «el silencio se vuelve argumento, referencia de sí mismo, y se instituye como significación» (Arroyave, 2013: 141).

El silencio será en nuestro caso una acción dramática, el argumento que indica un cambio en la acción, que finaliza pero que a la vez comienza, como en la definición del tao que realiza Barthes, que es «a la vez el camino a recorrer y el final del recorrido, el método y la meta» (Barthes, 2004: 51), el silencio es a la vez el movimiento del cuerpo de la danza y su final determinado por el sonido de los pies, quienes hacen legible una cosa y la otra.

La ausencia de sonido es movimiento, silencio, y el sonido de los pies desbarata el signo para sonar y, al sonar hace existir el remate. El remate que

puede ser entendido como matar algo dos veces, re-matar es golpear fuertemente el suelo con un zapato y que el sonido que se produzca sea más importante que la palabra o que la complete. El remate, adorna el baile, intercepta la guitarra y golpea al cante y al suelo. El remate rompe el silencio y construye un nuevo signo que sin el silencio el remate no sería remate sería algo distinto. «Notar la paradoja» -dice Barthes- «el silencio no se vuelve signo sino cuando se lo hace hablar, si se lo acompaña de una palabra explicativa que da su sentido» (Barthes, 2004: 73).

El silencio y el remate son complementarios -necesarios- después del primer tercio de letra en la soleá, en las alegrías y en tantos otros estilos, aparece el silencio de la voz y la respuesta del baile rompe el silencio. Aquí el silencio es otra vez el argumento que hace existir al baile y al remate.

4. El silencio es la muerte

El silencio es construido como sinónimo de la muerte y a la vez se construye como signo de ausencia, de no significado o de vacío. En el flamenco la muerte está codificada -incluida en muchas de sus letras-. Se le canta a la muerte y a quién ya no está, se incluye a los ausentes haciéndolos presente.

Los silencios están incorporados al propio discurso y son signos, el silencio de las alegrías como un espacio de libertad de movimiento, pero a la vez una sujeción del músico a repetir un esquema codificado, el silencio del cante es la respiración del que canta y la muerte de la palabra. Se renueva el aire del que ejecuta el cante y del que baila, pero sigue la guitarra. Entonces ¿a qué se llama silencio?

Para la música el silencio es la nada, entre una nota y otra puede haber un silencio que tiene un símbolo codificado que lo representa. La nada escrita en el pentagrama es la ausencia de sonido, y también silencio.

El silencio como signo, dice Barthes:



Se sabe que en música el silencio es tan importante como el sonido: es un sonido, o también un signo (...) lo que es producido contra los signos, fuera de los signos, lo que es producido expresamente para no ser signo, es recuperado rápidamente como signo. Es lo que le sucede al silencio: se quiere responder al dogmatismo (sistema cargado de signos) con algo que desbarata los signos: el silencio. Sin embargo, el silencio mismo adquiere el aspecto de una imagen, de una postura más o menos estoica, sabia, heroica o sibilina: es un drapeado fatalidad del signo: es más fuerte que el individuo (Barthes, 2004: 72).

Es en el baile donde el silencio adquiere una imagen, donde se desbarata un signo y el silencio suena, aunque no cante. El baile se detiene, la imagen detenida de movimientos construye un signo que significa el silencio o lo representa, pero es a la vez movimiento interno, no hay una ausencia de energía sino lo contrario una contención de energía que se guarda para llegar al remate.

El baile demora el remate para establecerse en el silencio como signo, la construcción de una imagen que puede ser silencio. El remate del discurso de los toros y de rematar un cante y de matar la palabra, o al cante. El silencio no se calla en las cuerdas.

Bernarda Alba, en la obra de García Lorca, exclama varias veces a los gritos: *Silencio... Silencio...* Golpeando el suelo con un bastón, impone su orden a las hijas y estas se quedan inmóviles. El silencio como palabra que las detiene y las obliga a callar. Se habla de la muerte cuando se pide el silencio. Pero en el flamenco el silencio en las alegrías solo hace callar al cante y aquí no ha referencia a la muerte, el baile ejecuta una serie de movimientos y la guitarra suena. Este es un fragmento del baile que llamamos silencio que solo implica la ausencia de voz. Pero hay otros silencios en el cante, luego del primer tercio de la letra -alegrías o soleá- hay un silencio, una respiración y una respuesta, aquí el silencio determina el estilo que se canta.

La soleá de Noriega dice:

*Ni pasar por mil quebrantos (silencio)
Si tu nunca has de ser mió
Aunque Dio haga un milagro*

Soleá de la Serneta dice:

*Un día era yo
La alegría de mi casa (silencio)
Y ahora no me pueden ni ver
Porque he caído en desgracia*

En los ejemplos el silencio ocupa un lugar diferente en cada estilo, a pesar que este es determinado por la melodía, el espacio en que el cante respira completa la acción y anuncia al baile que ejecute su remate.

Este espacio de silencio, de respiración del cante de ausencia de vos vuelve a oponerse al baile que completa con sonidos de los pies el mismo silencio. A veces suele llamarse de otra manera como: *respuesta del baile* o *corte de letra*, pero es para nosotros el remate del primer o segundo tercio. Aquí también hay silencio conformando la totalidad de la estética del estilo.

5. El silencio y el cuerpo

Como el uso de términos del mundo de los toros, el remate, construyó un código para el baile, aquí el hombre juega a ser torero en la escena, la idea del valiente, del que torea con la muerte, o del que zapatea. El cuerpo de la mujer, en cambio, fue codificado como un cuerpo que se mueve, pero no suena. Un cuerpo en silencio.

La estética que comporta el silencio está vinculada a la falta de sonidos, y la estética que determina lo masculino y lo femenino en la danza está asociada a los sonoro, el zapateo o el movimiento del cuerpo, ambos construyen y determina un signo dentro del baile.

Un hombre que baila no explora la corporalidad sino más bien la valentía, esa es una manera de construir también un signo. La figura del hombre valiente no tendría sentido si no se lo acompaña de su oposición al de la mujer débil y bella que también se construye como signo.



En el texto *Y Carmen se fue a París*, Steingress recupera un relato del Archiduque Maximiliano de Austria de mediados del siglo XIX que dice:

mientras el hombre demuestra valentía, fuerza y soltura en la corrida, en el encantador baile florece la gracia natural y el hermoso orgullo ardiente de la andaluza. Los pies son la parte más débil de estas bailarinas, pero la opulenta parte superior del cuerpo resulta más flexible y ágil, y el doblarse, retirarse, ceder y echarse hacia atrás se hace de manera insinuante y perfectamente noble (Steingress, 2006: 160).

Este mismo relato construye un signo que le da sentido a una estética determinada para el baile y vuelve a ponerse de relieve cien años después en palabras del bailar Vicente Escudero que sostiene con su decálogo que hay una forma de «bailar en hombre» estableciendo una serie de rigideces y determinaciones que apunta a construir un signo de lo masculino del baile flamenco y por oposición de lo femenino del mismo.

«Primero, bailar en hombre»; dice su decálogo, agrega sobriedad y algunos datos significativos para entender la oposición femenino masculino que se establece en esa época.

Girar las muñecas de dentro a fuera, con los dedos juntos, o viceversa. Porque si se separan anárquicamente los dedos, ya queda en el camino de la mujer, o sea, en el baile femenino se cae en seguida en el camino de las manos de mujer.

No mover las caderas, o sea, no contonearse, porque si se separan los dedos y uno baila contoneándose, pues esto me parece a mí que tiene guasa y me resulta muy raro.

No hay que mezclar los brazos de otros bailes, de otras naciones o de otros estilos. En el baile flamenco no se admite nada más que el flamenco puro (Escudero, 1947/2017: 151).

Pero lo que resulta más categórico de su escrito es la propia observación que él hace de lo que sucede en su tiempo con relación a su querer imponer una manera de bailar. «A los diez puntos de mi Decálogo tiene irremediabilmente que ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza». Aquí bailar con pureza

se refiere a su forma de entender el baile, a su estética y signo construido y continúa:

Ahora mismo yo no conozco a nadie que use de ellos en toda su extensión. Muy raramente se encuentra algún bailarín o bailaor que use de tres o cuatro de mis puntos, los restantes brillan por su ausencia. De tal manera, que les invito solemnemente a seguir la verdadera tradición del baile flamenco puro y masculino (Escudero, 1947/2017: 153).

Tanto el baile masculino como femenino buscaban diferenciarse desde la construcción estética la misma que sostenía que el hombre zapatea y la mujer mueve los brazos, por oposición al sonido de los pies está el silencio, entonces, ¿la mujer baila en silencio?

Pedro G. Romero publica un artículo en el que analiza el discurso del bailaor sosteniendo que

la paradoja fundamental que Vicente Escudero nos formula pasa por hacer convivir en la misma persona la introducción del mayor número de innovaciones en el baile y en la estética flamencas, de experimentar con formas tan radicales que a día de hoy no se han visto asimiladas, de romper drásticamente con las ortodoxia flamencas, proclamar las influencias de bailes y formas tanto vanguardistas como exógenas del fenómeno flamenco (...) Porque no se trata de una evolución de su manera de entender el baile, ni de una posible vuelta al orden que el impacto del conflicto civil español le hubiese provocado, sino de la perfecta convivencia de ambas formas de entender el baile flamenco en permanente tensión (Romero, 1999/2013: 111).

Existe una tensión continua entre ambos discursos la verdadera tradición, *puro y masculino del baile* y la realidad de la forma de bailar del propio Escudero. Existe una tensión entre masculino y femenino en el baile y entre sonido y silencio.

Eulalia Pablo y José Luis Navarro recuperan en su texto *Figuras Pasos y Mudanzas* que hay dos formas de bailar lo femenino y masculino centrándose en los movimientos de «cintura para arriba la mujer y cintura para abajo el hombre» (Pablo y Navarro, 2007).



El concepto de baile femenino vuelve a estar asociado a la belleza, la mujer debe ser bella al bailar, debe estar arreglada de determinada manera, con su flor, su peineta, no hay lugar para la fealdad en el baile femenino. No es común ver bailaoras que rompan con la línea estética sobre la que se ha constituido el propio discurso de baile flamenco. Según Peña, «las actitudes del tronco en la mujer se caracterizan por una sensación de reposo y quietud, ideal estático altamente femenino». Por el contrario, «los movimientos del tronco exclusivo del hombre son prácticamente nulos [...] se centran exclusivamente en los pies» (Peña, 1969: 67-68).

La mayoría de los textos escritos sobre baile flamenco centra sus definiciones en esas dos categorías, lo masculino asociado al zapateo -sonido- lo femenino asociado al movimiento corporal -silencio- esta es una tensión que compondrá un patrón estético en el baile.

Entonces irrumpe Carmen Amaya y construye un nuevo signo que se iguala al hombre con los pies, incluso con el vestuario. Rompe el signo, un signo que construye un doble discurso a la vez que una contradicción. Lo femenino y lo masculino se neutralizan, se disipan en forma y sonidos comunes, ¿qué es entonces lo femenino y el silencio?

Agrega Escudero en su libro *Mi baile* sostiene «Hay otra bailaora flamenca que se dedica a dar lecciones; si esta quisiera podría recordar muy bien a las grandes de antes, pero como lo que piden ahora son zapateados y zapateados, el resultado es que en estos tiempos las mujeres bailan casi igual que los hombres» (Escudero, (1947/2017: 153).

6. El silencio en el baile

El silencio en el baile comporta dos instancias que nos interesa:

- a) Como parte indisociable de un baile por alegrías, fragmento llamado silencio.

b) Como espacio después del primer o segundo tercio en letra por alegrías o soleá.

Si analizáramos el silencio en estos dos momentos del baile deberíamos ver que se escribe silencio pero que representan cosas diferentes, por un lado, en el “silencio” de las alegrías el cuerpo produce una cantidad de movimientos continuos sin detenerse a golpear el piso con un zapateado. «La sonoridad del silencio es el ruido de mi cuerpo que late en mi oído interno» dice John Cage (Arroyave, 2013: 145)

Por el contrario, después del tercio, cuándo el cante respira y se produce un silencio de la voz el baile remata con una serie de golpes, aquí el remate hace visible el silencio.

En un video de Carmen Amaya bailando por alegrías y grabado en Hollywood en 1941¹ [*] puede verse que su baile no tiene letra, que todo esta construido desde la sonoridad de los pies, del zapateo, la guitarra en cambio pareciera que por momentos intenta comenzar una melodía que recuerda a un silencio actual, aunque no se desarrolla porque vuelven los pies. La bailaora no sólo pone en tensión con su danza al espectador, sino a toda la comunidad que sostiene las definiciones de lo femenino y masculino, pero aparte su baile no tiene cante.

Para la misma época, en un video de Vicente Escudero² bailando por alegrías también puede verse que su baile tampoco tiene cante, que la guitarra es el soporte musical y que no hay silencio, entonces el silencio es un signo que en ese momento no significaba lo mismo que hoy quiere significar y la definición entre masculino y femenino agudiza su tensión, entonces ¿cómo debería leerse ese signo?

¹ En <https://www.youtube.com/watch?v=LToBHmnN2L8> (consulta, 26 mayo 2019).

² En <https://www.youtube.com/watch?v=72CgrCOGgXU> (consulta, 26 mayo 2019).



6.1 Esquema del baile y el silencio

El silencio en el tercio del cante y el silencio en la estructura de un baile por alegrías de Cádiz se verá de la siguiente manera si o analizamos en papel. Este ejemplo puede ser trasladado a diferentes videos de baile disponibles en la web. Si bien este es un esquema básico las opciones pueden variar levemente en el lugar que irá el silencio como después de la primera letra o después de la segunda.

Como puede verse en la figura 1 el silencio conforma varias partes en un baile, primero después del primer o segundo tercio de entrada dependiendo el estilo del cante, pero por otro lado en las alegrías un fragmento importante del baile es el llamado silencio. Aquí el baile reposa, suena una melodía de guitarra establecida y determinada y el cante queda en silencio. El cante no muere queda latente. Muerte, rematar, silencio y ausencia podrían significar lo mismo, pero en tal caso se neutralizan como signo.

Después de la segunda letra, siguiendo el gráfico anterior, viene el silencio. Al que le sigue una escobilla momento en el que los pies son absolutos protagonistas, el cuerpo se transforma en sonido que es lo opuesto al silencio y entonces como sugiere Barthes el silencio no se vuelve signo sino cuando se lo hace hablar, aquí habla, aparece el sentido del silencio cuando suena la escobilla y el baile pierde el género ya que tanto lo masculino y lo femenino se igualan al zapatear. No hay signo construido sobre si un zapateo es más masculino que femenino o más puro que otro, solamente hay sonido o soniquete. La fuerza de cada intérprete imprimirá su huella, sello o estilo pero no su sexualidad. Entonces los discursos contruidos sobre lo femenino: de cintura para arriba, se neutraliza como signo y como elemento estético. Aquí lo puro, lo tradicional se transforman en discursos que contradicen la realidad. Un signo común en el propio flamenco la ambigüedad con que se autodefine, quizás la tensión que destaca Pedro Romero sobre Escudero es la misma que le da vida al flamenco.

Una tensión que establece un signo contrario al que es y que intenta sostener aun cuando lo propio del discurso coreográfico y estético sea su opuesto.

Lo propio del silencio es que debe estar contenido entre dos tercios de una letra o entre una letra y una escobilla porque así se hace visible su existencia.

Alegrías de Cádiz

salida de canto	{	Tiri ti tram tran tra Tiri ti tran tram Tiri ti tram tran tra Tiri ti tran tram Tiri ti tram tran tra Tiri ti tran tram Tiri ti tram tran tra Tiri ti tran tram Tram tram tarataram	Tercio del silencio del canto y remate del baile
primer letra con coletilla y remate	{	<p style="text-align: right;">(Respuesta del baile) →</p> Que la perla esta dormida Callarse que se despierta Que la perla esta dormida Nadie diga que está muerta que la perla está muy viva Nadie diga que está muerta que la perla está muy viva no veas tu la juerga que allí se lía Camarón y la perla por alegrías por alegrías mare por alegrías (entra el remate) allí dura una juerga ay dos o tres días.	

Ejemplo de estructura de alegrías donde se incluye el silencio



Figura 1. El silencio en las alegrías
(Fuente: Vaudagna, 2015)

7. Conclusiones

Como pudimos observar el silencio es un signo que el flamenco necesita para definir su estilo, pero a la vez comporta una infinidad de micro relatos que se ocultan detrás de ese signo.

La belleza y la valentía son signos construidos también. Como los cuerpos construyen sentido apropiándose de lo simbólico, ahora el cuerpo deja de estar en la ausencia de la danza, de ser subsidiario de la emoción que representa sino de ser el propio cuerpo que se representa a sí mismo logrando componer un



nuevo sentido. Dejar de estar ausente para estar presente. Ahora hay cuerpos bailando flamenco, no solo hay un sujeto intérprete-emoción, también hay un sujeto objeto estético en la danza.

El cuerpo como elemento que remite a lo prohibido, el uso de exaltaciones de las emociones hace que no entre en juego la corporeidad, las bailaoras antiguas en los 70 o los 80 quizás hasta en los 60 del pasado siglo, no hacían un culto al cuerpo, su danza está signada o codificadas sobre las sensaciones que transmitían y que ellas mismas podrían sentir.

La expresión era la búsqueda de comunicación de un estado ensayado no puro, sino codificado y naturalizado. Se baila por soleá para sentir la muerte, no se baila por soleá porque le gusta el cante. Aquí, la contradicción en la definición de Escudero de algo *tradicional y puro*. Quizás lo puro se refiera a lo instantáneo, improvisado sobre saberes previos no sobre la nada. O lo puro como un discurso simbólico, o como un argumento de venta.

Ahora bien, las imposiciones de la estética, el exceso de visualización de imágenes que muestran cuerpos trabajados hace que las nuevas formas de la danza incluyan al cuerpo como elemento generador de la propia danza o sea un cuerpo que danza, un cuerpo objeto y estético, un cuerpo sexuado. En lo masculino aparece el signo más claramente con torsos desnudos para bailar flamenco.

En tanto que las mujeres, que fueron codificadas únicamente como cuerpos bellos, irrumpen en la escena haciendo uso, por momento excesivo, de los pies. El signo que se construye es la fuerza sobre la belleza. En lo masculino es la curva del cuerpo sobre la rigidez del movimiento codificado en los años anteriores. En ambos casos, las redondeces que fueran patrimonio femenino se establecen como signo del que danza, sin género, al igual que la sonoridad y el uso de los pies codificado como masculinos se establece también como femenino.

Pero los cuerpos modernos del flamenco están estilizados -con un cierto abuso de lo estético-, siguiendo un parámetro publicitario de la vida cotidiana actual, no hay grasas en los cuerpos que bailan, el movimiento y la corporeidad van unidos a los cánones de belleza que determina el mercado e Instagram. Aquí y ahora lo femenino y lo masculino se construye como un nuevo signo, un nuevo relato conceptual que hay que aprender a decodificar, como el silencio, como lo neutro, como el cuerpo. Los signos construidos para un relato de lo flamenco solidificado se agrietan en la propia producción de nuevos signos que ganan mercado. El silencio solo constituye un código, un meta relato, pero no representa la realidad de su significado.

Al igual que lo valiente y lo bello. Lo masculino y lo femenino en el baile flamenco solo es un paradigma que le da vida y sentido al propio relato. Un relato que neutraliza la emoción para construirse como estética. La estética es la muerte del silencio y el remate del cuerpo.

El silencio y el cuerpo se construyen como nuevo signo fuera de toda definición, más bien, proponiendo una nueva. Ahora la RAE debería incluir silencio: fragmento de un baile por alegrías; respiración del cantaor entre tercio y tercio de una letra.

8. Bibliografía

- ARROYAVE MONTOYA, Myriam. (2013). Silencio... Se escucha el silencio. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 8, n.º 11, pp. 140-153.
- BARTHES, Roland (2004). *Lo Neutro*. México: Siglo XXI.
- ESCUDERO, Vicente (1947/2017). *Mi baile: decálogo*. Sevilla: Athenaica.
- PABLO, Eulalia y NAVARRO, José Luis (2007). *Figuras, Pasos y Mudanzas*. Sevilla: Almuzara.
- PEÑA, María Teresa (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar.
- ROMERO, Pedro G. (1999/2013). Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero. En Isabel de Naverán y Amparo Écija (Eds.). *Lectura sobre danza y coerografía*. Madrid: Artea Editoras, pp. 108 - 120.



STEINGRESS, Gerhard (2006). *Y Carmen se fué a París*. España: Almuzara.

VAUDAGNA ARANGO, Gabriel (2015). *Post Flamenco*. Buenos Aires: Dunken.

VV.AA. (2005). *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa-Calpe.

