

Cuerpos que toman la palabra: un análisis estético-político de las acciones de flo6x8

BODIES RAISING THEIR VOICE: AN AESTHETIC-POLITICAL ANALYSIS OF THE ACTIONS OF FLO6X8

ABSTRACT

flo6x8 is an artistic-political collective that, during the 2008 financial crisis, occupied different Spanish bank branches dancing and singing flamenco as a protest action against the atrocious act of dispossession activated by the recession and its management. In this essay, we propose to delve into the tactics used by these *bailaoras* and *cantaoras* to articulate an artistic act of guerrilla with deeper political meaning than the apparent. We will start with the aesthetic proposal of Jacques Rancière and his ideas about the distribution of the sensible in order to analyse how the unusual gesture of dancing or singing in the bank forces a redistribution of the common. We will compare the French philosopher's thinking with some studies about the ways in which flamenco can be political. Erika Fischer Lichte's detailed study of the aesthetics of the performative or Judith Butler's ideas about uprising, among other authors, will help us to explore the power of the body as a plural, intuitive, fragmentary and vulnerable entity. Lastly, we will draw a connection between flo6x8 and the subversive nature of Carnival that is pointed out in different texts about Mikhail Bakhtin's work.

Keywords: body, financial crisis, flamenco, performance

RESUMEN

flo6x8 es un colectivo artístico-político que, durante la recesión económica de 2008, ocupó diversas sucursales bancarias de todo el Estado español bailando y cantando flamenco como gesto de protesta ante el atroz proceso de desposesión que activó la crisis y su gestión. En este artículo proponemos ahondar en los mecanismos empleados por estas bailaoras y cantaoras para articular una acción artística de guerrilla que adquiere un espesor político más profundo del aparente. Partiremos desde las propuestas estéticas de Jacques Rancière y sus tesis sobre el reparto de lo sensible para analizar cómo el gesto insólito de bailar o cantar en el banco fuerza una redistribución de lo común. Acercaremos el pensamiento del filósofo francés a algunos análisis sobre las formas en que se manifiesta el carácter político del flamenco. El minucioso estudio de Erika Fischer-Lichte sobre la estética de la performance o las ideas en torno al alzamiento de Judith Butler, entre otras autoras, nos servirán para sondear la potencia del cuerpo como ente plural, intuitivo, fragmentario y vulnerable. Por último, trazaremos una conexión entre flo6x8 y el carácter subversivo del Carnaval al que apuntan diversos textos en torno al trabajo de Mijaíl Bajtín.

Palabras clave: crisis económica, cuerpo, flamenco, performance

1 INTRODUCCIÓN

Andrea Soto Calderón señalaba, a propósito de los escritos sobre estética de Jacques Rancière, que para el filósofo francés los gestos emancipatorios tomaban la forma de una escena; es decir, “de disposiciones de cuerpos, de articulaciones entre lo pensable, lo decible y lo visible” (2021, p. 7). Soto Calderón condensa así lo imprescindible de un pensamiento estético en el que toda práctica artística es considerada política en tanto que incita una recalibración de las conexiones “entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Rancière, 2012, p. 32). En las prácticas escénicas esta cuestión queda contundentemente subrayada, puesto que en ellas el material artístico es el cuerpo del intérprete que, a su vez, incide en los cuerpos del público, por pasivo que este crea ser (Fischer-Lichte, 2011, pp. 157-158). El estado de suspensión que produce este entrelazamiento nos incita a pensar detenidamente cómo es el estar en el mundo de nuestros cuerpos. Hay una multitud de haceres en los que arte, vida y política se entreveran hasta hacerse indistinguibles.

El estallido de la burbuja inmobiliaria acaecido en 2008 afectó particularmente a España, donde el sector de la construcción había adquirido un papel preponderante en la economía desde el infructuoso intento de reconversión industrial de la década de los ochenta. El desplome del mercado inmobiliario arrastró tras de sí al sistema bancario y sumió al país en el colapso económico. Tanto el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, en el poder cuando estalló la crisis, como el ejecutivo conservador que lo sucedió, al mando de Mariano Rajoy, antepusieron el rescate de la banca y de las empresas a tratar de paliar los efectos que la debacle tuvo sobre la ciudadanía. Al aumento atroz de la tasa de desempleo, que llegó a superar el 20% de la población activa del país, se sumó la degradación de las condiciones laborales de quienes mantuvieron sus puestos de trabajo y una drástica esquilmación de la inversión en derechos sociales. Esta depauperación generalizada se vio aderezada con el estallido de diversos escándalos de corrupción política, que debilitaron aún más la confianza que pudiera tener la ciudadanía en que sus gobernantes fuesen capaces de solucionar aquella situación. La profunda rabia que generó en millones de personas el desmoronamiento de sus vidas fue el motor de una serie de manifestaciones masivas que acabaron cristalizando en las acampadas multitudinarias del 15M. Al calor de estas movilizaciones, un grupo de flamencas¹ radicadas en Sevilla tomó la decisión de enfrentarse al capital a través de las palabras que cantaban y de los gestos que bailaban o, dicho de otro modo, a través de sus cuerpos, sujetos también ellos, como el de tantos otros, a aquella mezquina violencia. Nacía así flo6x8, un colectivo que se describe a sí mismo como “activista-artístico-situacionista-performativo-folklórico” (s/f) y que desde 2010 dedicó sus esfuerzos a irrumpir en los espacios de aquel poder capitalista depravado para hacer carne su protesta. La dimensión crítica de las performances de flo6x8 es evidente, en absoluto útil: cualquiera reconocería una provocación en el acto de bailar dentro de una sucursal bancaria. Lo que proponemos en este artículo es desgranar las estrategias que hacen de sus acciones gestos políticos más ingeniosos y profundos de lo que a simple vista puede parecer.

Cuando una bailaora irrumpie en unas oficinas bancarias, aterriza en un espacio que pertenece al poder. Su asepsia hace oscilar entre la apatía y la turbación al ánimo de quien en ellas penetra. La violencia económica que ejerce se despliega materialmente en el disciplinamiento de los cuerpos que esperan, de pie o sentados; que se confunden de mesa a la que acudir o se inclinan ante una ventanilla detrás de la que no siempre aguarda una solución. El tiempo se desdobra y adquiere una relevancia variable, según a quién le pertenezca: el banco ostenta el control de los plazos y las dilaciones, se enrosca en sus propios subterfugios, mientras el cliente ha de

responder con presteza a sus demandas. El frenesí de la economía globalizada colisiona con el pesado ritmo de la burocracia: el resultado es un tiempo sincopado, disfuncional, contra el que el cuerpo incomodado nada puede. La eventual queja solo puede ser canalizada por los cauces de reclamación impuestas por el banco mismo: una prolífica y desalentadora cumplimentación de impresos de recorrido y efectividad imprecisos. Quien protesta, como hicieron tantas personas tras el colapso de 2008, contra la brutalidad de un sistema que coaccionó el presente y desarboló el futuro de tantas personas, es emplazado a hacerlo con civismo y mesura: perder la compostura supone perder la razón (Delgado, 2019, p. 10).

Com-postura: no parece este un sustantivo casual. Nuestra participación en la esfera pública se sustenta sobre la asunción moderna de un sujeto autónomo y soberano. Descartada ya lo que Almudena Hernando (2012) denomina *identidad relacional* (aquella propia de las comunidades premodernas, en la que cada persona no se concibe a sí misma como sujeto, sino como parte de la unidad identitaria básica, el grupo), el sujeto moderno es monádico, autocontenido, absoluto. Capaz de dominear las pasiones, permanece independiente de los demás y se atiene a una rectitud ética que deviene a su vez en rectitud postural (Cavarero, 2022, p. 29). Asumimos que sólo la reunión de esos sujetos erguidos, que se alían, pero no se alejan, conduce a prácticas políticas. Y sin embargo son las pasiones (el amor, el enfado, el dolor) los lazos que nos unen. Es la fragilidad de nuestros cuerpos, sujetos a la violencia y al deseo; tan susceptibles al desmoronamiento como capaces de ejercer una oposición terca y feroz, el elemento primero que nos constituye en comunidad política. Nuestra autonomía, opina Judith Butler, no puede más que construirse sobre ese magma basal (2006, pp. 52-53).

De modo que la bailaora se inclina. Se adelanta un par de pasos del anudamiento de cuerpos subyugados por la contingencia económica y con un remate abre una fractura. Una lectura superficial de Merleau-Ponty (1945/1993) nos permite argüir que el cuerpo es la entidad que ubica al sujeto en el mundo. A través de su capacidad perceptiva accedemos al exterior, a los demás cuerpos y, finalmente, al propio ser, engarzados todos en el mismo conjunto. El cuerpo (perceptivo y a la vez perceptible) se erige, pues, en el vehículo privilegiado para una comunicación que excede el lenguaje verbal. Esa expresividad suele ser más inasible, pero quizás por ello sea también más fera. Las coreografías de flo6x8 surgen de una reflexión política, pero en su ejecución nunca van acompañadas de discurso verbal alguno. El cuerpo se basta a sí mismo para comunicarse. Se desplaza por la sucursal bancaria y en ese simple acto hay ya un interrogante, la tentativa de reordenar ese lugar de una forma distinta. La gestualidad flamenca transforma la rabia y el miedo en elegante ondulación, expresa esa metamorfosis con el deseo de contagiar a los cuerpos que rodean al cuerpo danzante. La inadecuación del baile en la sucursal no deja de impactar a aquellos que presencian la performance: les arranca una reacción, sea este de estupor, de simpatía o de temor. Y a su vez los gestos, las posturas, la entonación que imprimen en sus interjecciones alcanzan a la bailaora y modifican a su vez su intento de expresión. La red de significados que despliegan esos cuerpos que no hablan altera el espacio y el tiempo del banco, interfieren en la intelección de la crisis económica. Circula entre ellos la rabia: una rabia motora, creativa. La arrogancia de la que se pertrecha el cuerpo que ha ondulado no es ya la verticalidad autosuficiente que criticaban Cavarero y tantas otras: es la del cuerpo bien plantado, resistente, que clava la mirada en quien pretende doblegarlo y se apropiá de un espacio que le es negado, de un tiempo escamoteado (Niña Ninja, 2019, 16'20"). La bailaora contagia ese poder revelado entre los cuerpos anudados. No es necesario pronunciar un discurso sobre el dolor que produce la crisis y la necesidad de actuar contra ella: los cuerpos encuentran una forma de transmitirse esa urgencia, de hacer algo con ella. Ahora somos un común que conoce su potencia.

Aunque de forma un tanto vaga, William Washabaugh ha tendido puentes entre el flamenco y una concepción de la estética muy similar a la de Rancière. El antropólogo norteamericano desdice la reiterada aserción de la apoliticidad del flamenco sugiriendo que su carácter vindicativo circula, como una corriente subterránea, a un nivel más profundo del de la fortuita explicitud de sus letras (2005, pp. 34-41). El quejío descarnado orienta nuestra atención hacia un sufrimiento que aprendemos a desoír, ya que no está expresado en unos términos inteligibles para la esfera pública burguesa. El baile prende una energía, se hace posible por la complicidad de los cuerpos que se implican en él. Es la comunidad ensayando una salida, cada individualidad diluyéndose en un nosotros que pugna por emanciparse.

La cantaora o la bailaora de flo6x8 corporizan las imágenes de lucha y oposición que acumula el pasado del flamenco y los proyectan hacia un futuro deseable (Pérez Royo, 2022, p. 43). El sentido último de sus intervenciones es activar la potencia contagiosa de los cuerpos: hacer circular entre ellos un deseo de transformación que los impele a reconfigurar el terreno de lo posible, remontar la historia en busca de pistas para las utopías por venir. Regresar ahora sobre estas performances implica evocar las posibilidades imaginativas y afectivas de los cuerpos² en una época en la que, concluido el ciclo de luchas sociales espoleado por activistas como las de flo6x8, atravesamos una etapa de sensibilidad regresiva (Valencia, 2022). La incertidumbre ante el porvenir, instrumentalizada por un poder político y mediático conservador, generaliza el deseo de volver hacia formas sociales y culturales del pasado, con la esperanza de recuperar algo de la seguridad perdida. Se produce así una normalización de la violencia hacia las minorías sociales, un intento por reforzar los roles de género tradicionales o la celebración, particularmente entre los hombres jóvenes, del dominio sociosexual sobre las mujeres y la acumulación de dinero como marcadores de éxito. En este contexto ultraliberal, la fantasía de la individualidad agresivamente autosuficiente es amplificada por el control que la oligarquía capitalista ejerce sobre las plataformas virtuales. Plataformas que han desplazado al cuerpo como el medio privilegiado para aprehender el mundo (Alba Rico, 2017, p. 11). De modo que, quizás, el objetivo de este texto sea, sencillamente, reivindicar las maneras en que cantar y bailar son actos de resistencia política. Mostrar cómo arte y vida se contagian sin que sea posible desgajar el uno de la otra.

2 DESARROLLO

2.1 Indisciplinas espacio-temporales

Hay una mujer vestida de negro en unas oficinas bancarias. De pie, quieta. Nada extraordinario, hasta que se escucha un tenue repiqueteo metálico. El cliente que se gire, tibiamente interesado en detectar el origen del soniquete, se encontrará con que la mujer ha alzado los brazos por encima de su cabeza. Del monedero que sostiene entre las manos cae una miríada de monedas de céntimo que se precipitan sobre su cuerpo y ruedan por el suelo, convertido ahora en un mosaico de destellos cobrizos. Las esparce trazando con el pie círculos concéntricos, como un toro escarbando en la arena. Enojada, pero alta. Al acompañar ese movimiento con la mirada, el cliente ahora intrigado comprobará que calza tacones de flamenco. La intrusa eleva de nuevo los brazos amplia, calmosamente, con una expresión provocadora en el rostro. Hiende el aire con un cimbreo de manos que remata taconeando en el suelo de mármol, al que arranca una sonoridad solemne. Los presentes la miran perplejos, dispersos por los bordes de la sala, como si desearan poner el máximo de espacio posible entre el cuerpo de la mujer y el suyo. Un cajero

(en pie, pero parapetado tras su escritorio) le pregunta qué se supone que está haciendo. Ella, sumida en el mismo silencio gallardo en el que ha ejecutado toda la acción, da media vuelta y se marcha [Figuras 1.1 y 1.2].



Figuras 1.1 y 1.2. La Niña Ninja rompe el monedero. Fuente: flo6x8.

Esta descripción pertenece a la primera acción grabada por el colectivo flo6x8. Fue protagonizada por la Niña Ninja en una sucursal bancaria de Granada, en el año 2010 (flo6x8, 2010a). La parca cobertura mediática de la performance ofreció una lectura superficial de su carácter político; cuando no, directamente, condescendiente y ridiculizante (flo6x8, 2010b). Sin duda, la intervención era excéntrica y quizás no era necesario incidir en el sentido reivindicativo de irrumpir en un banco de forma tan insólita. Sin embargo, creemos que los medios rehuyeron la oportunidad de ofrecer una lectura algo más profunda y desprejuiciada de aquella intromisión. Nadie se atrevió a sugerir que, en el desdén de la Niña Ninja hacia los usos y ritmos impuestos por la sucursal, en la obstrucción que su cuerpo danzante infinge a ese espacio áspero, podría haber un denso significado estético-político (Díaz Marcos, 2016, pp. 44-45).

Recuperemos, de nuevo, las ideas de partida de Jacques Rancière: la práctica artística genera un común porque implica la constitución, “a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible”. Es política, insiste, “por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio” (2012, pp. 32-33).

La sucursal bancaria materializa el poder económico del sistema financiero. La potestad para expoliar vivienda y trabajo, bienestar y porvenir, encuentra su traslación física en la coerción corporal, en la obligatoriedad de ocupar ese lugar de forma mansa y estática. Ello se desprende de la ordenación de la esfera pública burguesa a través de un modelo conductual regido por valores como el consenso o la urbanidad. Bajo el deseo aparente de configurar espacios para la convivencia pacífica se esconde la usurpación de la facultad para participar de la vida política a todos aquellos a los que previamente se les ha negado el acceso a esos recursos educativos y sociales (Delgado, 2019, pp. 28-30). Se produce pues un despojamiento doble: material-estabilidad económica y simbólico-licitud para protestar. La sucursal, como materialización inmediata de la lógica de circulación ininterrumpida de bienes del orden económico capitalista, infinge a los cuerpos una tensión contradictoria: los atrae con su fuerza centrípeta hacia la inevitabilidad del sistema bancario para expelerlos de inmediato, residuo cárnico de la actividad

frenética y abstracta del capital (Alba Rico, 2017, p. 246). La desposesión, tal y como la entiende Athena Athanasiou, es bajo el régimen liberal una lógica que instituye sujetos desplazables (2017, p. 36). Para ellos, por tanto, la insubordinación pasa por resistirse al desplazamiento. La oficina bancaria no es un espacio habitable, difícilmente puede ser reivindicado como un lugar a proteger. El gesto de permanecer está relacionado más bien con negarse a sentirse intimidado por el espacio. Lo obliga a tener en cuenta al cuerpo.

Volvamos a ese gesto fascinante de la Niña Ninja, el de alzar los brazos tras haber derramado el contenido de su monedero. Cuando vi la grabación por primera vez, me produjo desasosiego. Su presencia en las oficinas era tan disruptiva y excéntrica, que lo que inconscientemente esperaba era una ejecución veloz, seguida de una huida apresurada. Y, sin embargo, la Niña Ninja elegía quedarse allí plantada, muy erguida, elevando los brazos con una calma desafiante, imponiendo al espacio el ritmo de su cuerpo. Con aquel gesto pausado, tan sencillo, lograba detener el tiempo a su alrededor. Imponerle su dominio.

Didi-Huberman disertaba, en un maravilloso librito dedicado al bailaor Israel Galván, sobre la noción, de resonancias taurinas, de temple. Lo describía como la capacidad, imposible de analizar racionalmente, de imponer cadencia a un gesto furioso, violento (2008, pp. 133-135). El temple sería la cualidad inaudita de armonizar, subyugar, el miedo; la capacidad de abrir un tiempo otro, un tiempo en el que el peligro permanece en vilo, un tiempo en suspenso. Adquiere también, según el pensador francés, una dimensión espacial, puesto que el temple también tiene que ver con la “composición de movimientos” que transforma la furia desatada en euritmia (2008, p. 148). Una sucursal bancaria encarna un peligro menos fulminante que un toro de lidia, pero la desasistencia a la que las instancias gubernamentales y económicas condenan a las personas más desvalidas también puede ser mortífera³. La perspectiva de ser increpada o incluso retenida por la policía tampoco se antoja agradable. Por eso sostengo que la lentitud del gesto de la Niña Ninja es una demostración de temple. Conjura el miedo, crea a su alrededor un cerco espacial y temporal propio, desestabiliza la amenaza que tiene enfrente. El sonido estridente del teléfono, que no inmuta a la bailaora, pone aún más de relieve la colisión de dos tiempos; la oposición tranquila y firme del cuerpo de la Niña Ninja frente al tiempo burocrático del hastío y de la impaciencia. Ella lo explica así:

Cuando me tocó el turno [en la cola del banco] y tenía que empezar la acción yo, sin darme cuenta, de forma totalmente inconsciente, separé los pies como para coger estabilidad, para estar ahí fuerte. Hinqué bien los tacones en el suelo como para coger de verdad asiento y miré a los ojos al empleado, muy recta yo, y a partir de ahí empecé la acción [...]. En ese momento mismo me di cuenta [...] solo por la mirada, por el silencio absoluto que había alrededor, por la mirada del empleado y por lo que yo sentía [de] que ya había roto totalmente los esquemas, [de] que ya tenía el poder. Porque el silencio era tal... lo normal hubiese sido que me echasen, pero no. Había empoderamiento de verdad. Y esto fue brutal (2019, 16').

El cuerpo que baila reivindica para sí un tiempo de goce, calma y recreo. Cuando baila en un entorno hostil, diluye el disgusto en la afirmación de lo sorpresivo y de lo bello. Paul Valéry sostenía, sencillamente, que la danza es “una forma del tiempo”, que su virtud reside en “la creación [...] de un tiempo de una clase completamente distinta y singular” (Valéry, 1936/1998, p. 179). flo6x8 desajusta el tempo mercantil y administrativo para amoldarlo al cuerpo que danza o canta. Lo hace a través de gestos pequeños que son, sin embargo, capaces de insuflar

juego y deleite en la rutina. El ritmo de un taconeo martilleando los suelos sobrios de una oficina; palmadas, el frufrú de una falda arremolinada en torno al cuerpo de la bailaora; destellos de monedas. Acontecimientos mínimos, sonidos y texturas apenas perceptibles, que imponen sin embargo un sugestivo deseo de risa provocadora, de carnaval, en el rígido horario de atención al público.

El desconcierto que describía la Niña Ninja al final de la cita anterior es una táctica que dilata el tiempo artístico, obligadamente breve. La confusión genera un pequeño cortocircuito temporal, ya que ralentiza la reacción del personal del banco. Los trabajadores, ojipláticos, por lo general no atinan más que a llamar a seguridad desde el teléfono que hay sobre su escritorio o a amonestar a las artistas sin abandonar la trinchera del mostrador. La perplejidad de la clientela, en cambio, deviene fácilmente en complicidad (Niña Ninja, 2019, 30 '45"). Cuando Chari Lee perpetra su particular atraco (flo6x8, 2010e), el tiempo de la sucursal intervenida queda en suspenso durante dos minutos. En ese breve, pero intenso, intervalo, la bailaora realiza una coreografía a medio camino entre el flamenco y las artes marciales, hormigueando arriba y abajo por el pasillo de la sucursal. Finalmente, cuando uno de los trabajadores le sale al paso y le pide, a ella y a la mujer que la graba, que se marchen, Chari Lee opta por seguirlo en silencio, de un lado para otro, haciendo repiquetear sus tacones. El hombre deambula durante unos instantes, irritado y desconcertado, tratando de razonar con la ondulante Chari Lee, que no detiene su baile en ningún momento. Finalmente, se encara de nuevo a la mujer que graba y la amenaza con llamar a la policía. Se escucha su voz, diciendo serena: "llama, llama". Es entonces cuando Chari Lee abandona la oficina entre los aplausos de la concurrencia.

En ciertas acciones hay, según Athena Athanasiou, un "fuerte vínculo entre lo corporal y la cualidad espacial de no rendirse y no ceder" (2017, p. 39). Se trata de una revuelta mínima, que genera tan solo unos minutos más de libertad. Afirma sin embargo Didi-Huberman que "no existe una escala única, para los levantamientos" (2017, p. 17). Un gesto pequeño que pasma el tiempo y revuelve el espacio, que impone una renegociación de la porción de visibilidad (de capacidad, de tiempo para estar) que corresponde a cada cual.

2.2 Voz hecha palabra

Hay especialistas en flamenco que consideran que sus letras rara vez plantean demandas políticas. Son escasos, efectivamente, los cantes con un contenido explícito a este respecto y, por norma general, se circunscriben a coyunturas históricas concretas, como la Transición (Grimaldos, 2010, pp. 60-61). Sin embargo, no es difícil constatar que sus letras, heredadas de la cultura popular andaluza, premoderna y rural, y pasadas luego por el tamiz de los arrabales de las ciudades industrializadas, condensan siglos de miserias, deseos de libertad y tácticas de resistencia; que representan una "manifestación simbólica de la dominación" (Steingress, 1991, p. 28). La dificultad para entender esta expresión artística como política se debe probablemente a que solo admitimos como tal aquello que es expresado en el lenguaje del poder. En eso que Rancière denominó la distribución de lo sensible, es decir, el grado de legitimidad que se le asigna a cada cual para hacerse visible y audible dentro de la comunidad (2002, pp. 15-17), hay sujetos a los que se les concede la palabra y sujetos que solo poseen voz. Asumimos que los sujetos oprimidos tienen únicamente una capacidad primitiva de expresar malestar, pero carecen de la aptitud para plantear un discurso político sobre su propio sometimiento (Rancière, 2012, p. 34). Es potestad de quienes poseen la palabra (la educación, el vocabulario, el tiempo) convertir

esos balbuceos bárbaros en un discurso inteligible que devolver a los sujetos subalternos. En palabras de bell hooks:

No need to hear your voice, when I can talk about you better than you can speak about yourself. No need to hear your voice. Only tell me about your pain. I want to know your story. And then I will tell it back to you in a new way. Tell it back to you in such a way that it has become mine, my own. Re-writing you, I write myself anew. I am still author, authority. I am still colonizer, the speaking subject, and you are now at the center of my talk (1990, p. 343)⁴.

El cante flamenco constituye una expresión del primer tipo, una forma tosca de manifestar dolor. Formulación inconsciente e incompleta, grito animal que necesita ser reconducido⁵. Voz, pues, no palabra. Sin embargo, la iniciativa política puede adoptar formas líricas e impetuosas, humorísticas y lúdicas: sólo hace falta ser capaz de escucharla. La dificultad para entender como un gesto político legítimo las acciones de flo6x8 que implican a cantaoras no radica tanto en las letras, composiciones realizadas ex profeso con un contenido indudablemente reivindicativo, como en nuestra capacidad de aceptar que cantar en un banco, más allá de una provocación, puede ser un acto aglutinante, emotivo y contagioso.

Este conflicto queda particularmente bien retratado en una intervención llevada a cabo en el Parlamento de Andalucía (flo6x8, 2014a) durante la inauguración del denominado escaño 110; una iniciativa que, en principio, tenía por objetivo que la ciudadanía pudiera proponer propuestas legislativas y defenderlas en la Cámara (La Vanguardia, 2014). El vídeo comienza con el discurso, leído en tono monótono, de la por entonces portavoz del gobierno socialista, Mar Moreno. No tarda en ser interrumpida por una mujer que, desde la tribuna de invitados, se levanta para entonar un cante de protesta [Figura 2.1]. La espontánea se enfrenta al cuerpo privilegiado, erguido, desobedeciendo la imposición de permanecer sentada: esto es, oculta, rebajada, muda (Butler, 2017, p. 22). Levantándose, confirma su dignidad; dignidad que le es escamoteada por los resortes de la cámara. Inmediatamente, el presidente del Parlamento, Manuel Gracia, ordena su expulsión, de modo que la cantaora remata su intervención mientras el personal de seguridad la acompaña a la salida. Antes de devolverle la palabra a Moreno, el presidente solicita silencio a la tribuna de invitados.



Figuras 2.1 y 2.2. Laura Merkel y Pepe Troika cantan en un pleno del Parlamento de Andalucía. Fuente: flo6x8.

La letra que entona la cantaora, bajo el pseudónimo de Laura Merkel, dice así: “pordioseando tú quieres verme, o que emigre. Pordioseando por un trabajo de mierda, mientras engordáis con EREs, y sois manijeros de la Troika”. La petición de Manuel Gracia es formulada de la siguiente manera: “Las personas que están en la tribuna de invitados se abstendrán de manifestar, con cualquier tipo de gesto, su asentimiento o disentimiento con las expresiones que profieran las personas que están en el uso de la palabra”.

Este primer minuto del vídeo, pues no dura más, ilustra con mordaz precisión dónde se ubican las fronteras entre la porción de legitimidad que le toca a cada cual. La parlamentaria, desde la tribuna de oradores, hace *uso de la palabra*; la cantaora, que protesta tratando de hacerse oír desde la posición pasiva que se le ha asignado, no posee más que voz. El presidente tiene la potestad de administrar la cantidad de tiempo y visibilidad que corresponde a cada cual. En el caso de Laura Merkel, la cantidad es nula. La forma engolada, innecesariamente prolífica, con la que Gracia censura la interrupción de la cantaora ilustra qué lenguajes son legítimos y cuáles no. Cuáles son considerados correctos, a pesar de su flagrante falta de concisión y elegancia.

Tras Laura Merkel y en el intervalo de pocos minutos, intervienen otras dos cantaoras, Pepe Troika [Figura 2.2] y Alicia Acuña (bajo el pseudónimo Prima de Riesgo), que vuelven a interrumpir con cantos reivindicativos la predica de Moreno y que son también expeditivamente expulsadas del Parlamento. En un momento de ironía hilarante, la portavoz sufre un acceso de tos que la obliga a interrumpir de nuevo su discurso y Gracia lamenta que sea ella, y no las cantaoras, la que se haya quedado sin voz. Cuando Athena Athanasiou describe las protestas ciudadanas que estaban teniendo lugar en otras partes del mundo en la misma coyuntura histórica, incide en cómo la política profesional se esforzó por invalidarlas esgrimiendo su supuesta puerilidad, ubicada en las antípodas de la administración tecnificada e impasible que se sobreentendía como la adecuada para solventar la situación (2017, p. 216). Hay una negativa a asumir que los estallidos sociales no son un magma impredecible y salvaje, sino la manifestación de una impotencia y un malestar que se han vuelto insopportables. La acción de alzar la voz y el cuerpo, por variopinta que pueda resultar, entraña siempre una reflexión, una toma de conciencia (Butler, 2017, pp. 22-23).

Quizás ninguno de los parlamentarios que asistieron atónitos a la acción de flo6x8 llegara a reparar en la paradoja que suponía expulsar a las artistas de un pleno donde se pretendía reivindicar, precisamente, la participación ciudadana en política. El escaño 110 fue estrenado, en esa misma sesión, por el portavoz de UPyD en Andalucía, Martín de la Herrán. De la Herrán, efectivamente, no formaba parte del Parlamento, pero pertenecía a la clase política y estaba, por tanto, familiarizado con las normas, lenguajes y procedimientos de la Cámara. En realidad, la fórmula de participación civil aprobada por el Parlamento (esto es, otorgada) es la de la Iniciativa Legislativa Popular; un complejo y dilatado trámite burocrático que, en la práctica, impide que la mayoría de los habitantes de Andalucía puedan hacer uso de la misma. En cambio, dedicar a los disputados unos fandangos con la exigencia de abrir un nuevo proceso constituyente (flo6x8, 2014b) parece una forma más accesible y directa de reclamar cambios políticos.

Didi-Huberman recogía en un texto dedicado a la insurrección unas carceleras que le servían para describir el cante como un medio para alentar y preservar el deseo. Por eso, en definitiva, cantan las activistas de flo6x8: para que el deseo de una vida libre y plena siga circulando de unos cuerpos a otros, expansivo e indestructible. Quizás fuese ese anhelo compartido el que hizo que se impusiera el silencio cuando el cante de la Chunami [Figura 3], profundo y doliente, atravesó una sucursal bancaria (flo6x8, 2010c). Sobrecededora, llena de dignidad, su

voz se elevó como “el medio privilegiado para desear, para dirigirse al otro, para perforar las tinieblas, para atravesar las murallas” (2017, p. 17). Otras voces se unieron a la suya en forma de espontáneos *oles* y *bravos* cuando la Chunami calló y se marchó, dejando tras de sí el silencio ominoso de la sucursal aturdida y removida. La voz que se alza desde los cuerpos de flo6x8 halla sus propias vías de acción y resistencia. Se revuelve contra el abajo impuesto y se levanta. Puede ser carnavalesca o conmovedora, trágica o contagiosa; pero, de uno u otro modo, evidencia la pluralidad de estrategias con las que es posible incidir en la vida política.



Figura 3. La Chunami canta bajo la mirada de un cliente del banco. Fuente: flo6x8.

2.3 El cuerpo bien *plantao*

Señalaba Erika Fischer-Lichte en su imprescindible *Estética de lo performativo* algo que no por obvio deja de resultar trascendental: en las artes escénicas, la división entre arte y vida es aún más difusa que en el resto de las disciplinas artísticas, puesto que el material de la obra es también “el material de la propia existencia” (Plessner en Fischer-Lichte, 2011, p. 157). Nos hemos acostumbrado a percibir el cuerpo como una entidad completa; como algo cerrado, autosuficiente, de límites perfectamente demarcados. Sin embargo, es algo mucho más complejo; múltiple, fragmentario, perceptivo. Los cuerpos se contagian entre sí, constantemente inclinados unos sobre otros; se confunden y se fusionan (Pérez Royo, 2022, pp. 7-11). El cuerpo es el soporte de la conciencia, pero también el canal a través del cual se percibe a los demás cuerpos “como una prolongación milagrosa de sus propias intenciones, una manera familiar de tratar con el mundo” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 365). Los cuerpos se comunican entre sí y en el acto comunicativo interfieren en el espacio y en el tiempo, porque forman con ellos un todo.

Los cuerpos de las integrantes de flo6x8 son cuerpos esbeltos y ágiles; son artísticos, están entrenados en la danza, dotados de una expresividad inasequible para la mayoría. Y, sin embargo, no dejan ni por un momento de ser cuerpos heridos por la violencia económica que denuncian sus acciones. Sus cuerpos artísticos son también cuerpos que empequeñecen en una sala de espera, que se inclinan ante la ventanilla; que se retuerzen, impacientes, en vestíbulos y mostradores y pasillos. Son cuerpos que tremolan de ira y se sobreponen al miedo.

Que incorporan la ira y el miedo a la danza, empleando las técnicas que hacen del “cuerpo semiótico” (profesional, actuante) una entidad efectiva en la transmisión de emociones no para enmascarar, como en el baile moderno, al “cuerpo fenoménico”, sino para evidenciarlo, hacer de él un material estético y político (Fischer-Lichte, 2011, pp. 370-371).

Una acción como *Rumba rave “banquero”* (flo6x8, 2010f), quizás la más conocida de las que ha realizado el colectivo, genera una corporalidad y una risa que podríamos tildar de carnavalescas. Es una reacción descreída hacia los poderes opresores, un gesto colectivo y popular. Es también ambivalente, puesto que en ella conviven la alegría y la indignación. Cuerpos simultáneamente lúdicos y furiosos, una risotada a la vez ofensiva y defensiva (Stallybrass y White, 1986/2009, p. 20).



Figura 4. Flashmob «Rumba rave banquero». Fuente: flo6x8.

Rumba rave “banquero” [Figura 4] tuvo lugar en la sede principal del banco Santander en Sevilla, ubicada en un esplendoroso inmueble de la avenida de la Constitución, en las navidades de 2010. La acción involucró a más de una veintena de personas que irrumpieron en el patio central de la sucursal para bailar una coreografía aflamencada al ritmo de la rumba que da nombre a la acción, reproducida en varios transistores. A las tres bailaoras profesionales se sumaban, por tanto, un grupo de activistas amateurs. El conjunto resulta heterogéneo y burlesco: una algarabía de cuerpos descompensados que se apropián de las oficinas con la energía centrífuga del baile. Un nosotras imperfecto y tumultuoso, alejado de la pulcritud del “cuerpo virtuoso” de la danza profesional, que atrae hacia sí la atención del espectador quieto, obnubilado, distante (Pérez Royo, 2022, p. 62). Los cuerpos desmañados se buscan, se funden y se agitan impelidos por el contagioso deseo de estar juntos; por la urgencia de seguir nutriendo ese estar todas juntas a pesar de que el mundo alrededor parezca diseñado para mantenernos aisladas. Los cuerpos carnavalescos (abiertos, grotescos, poliformes, infamantes) imponen, al decir de Stallybrass y White, una inversión simbólica; es decir, un desplazamiento de las normas sociales y culturales que rigen una comunidad (1986/2009, p. 28). El entramado jerárquico que articula nuestra sociedad y que traza una línea pretendidamente inquebrantable entre “lo alto” y “lo bajo” adquiere parámetros corporales, psíquicos, geográficos y sociales (1986/2009,

p. 16). Estas categorías están interconectadas: un deslizamiento en una de ellas trastoca las demás y socava la estabilidad de toda la estructura. De ahí el potencial galvanizador del gesto burlón, inapropiado, de bailar una rumba en un banco. El cuerpo desplazado que se deshace de su apocamiento y se abre paso hacia el elegante patio central relega a los márgenes al cuerpo acostumbrado a transitarlo con satisfecha autoridad, forzando así una redistribución del espacio. Cantar y bailar constituyen tácticas de enunciación empoderantes, dado que impulsan las aptitudes expresivas del cuerpo, que es reivindicado como una vía de acceso a la esfera política. Permiten protestar desde la escucha del propio deseo y de la urgencia, empleando un lenguaje familiar y liberador. Lo insólito del gesto favorece la imaginación de otras muchas acciones igualmente improbables.

Recordábamos en el apartado anterior que los ayes que articula la voz flamenca son palabras; que contienen una demanda, un anhelo político. La voz, por otro lado, no puede disociarse del cuerpo: la Niña Ninja atribuía la efectividad de la intervención en el Parlamento de Andalucía descrita en el apartado anterior a la prestancia corporal de las cantaoras, capaz de sobrecoger e incluso de refrenar la actitud beligerante del personal de seguridad (Niña Ninja, 2019, 40'). El cuerpo flamenco es, al menos en origen, un cuerpo lumpen, modelado a lo largo de siglos de ingenio y miseria, fiesta y lamento. Es un cuerpo transcultural, que amalgama el legado de todos los grupos sociales que han sedimentado en nuestro territorio y que han sido, la mayoría de ellos, perseguidos (Auserón, 2021, p. 252). Lo político del flamenco reside, según Washabaugh, exactamente ahí: en su intercalación con unas circunstancias históricas, geográficas, económicas y raciales que hacen de su mera ejecución un gesto redistribuidor (2005, pp. 40-41). Los cuerpos de flo6x8 logran reencarnar esas imágenes de un pasado en resistencia en un presente donde se hace apremiante tantear formas políticas que se apoyen en la vulnerabilidad compartida (Paca la Monea en Díaz Marcos, 2016, p. 50). En *Rumba rave “banquero”* los cuerpos se desmoronan para recomponerse de nuevo; se alzan colectivamente no para convertirse en una suma de subjetividades aisladas, sino para configurar un entramado con el que, sosteniéndose los unos en los otros, lograr ser inmensamente más altos. El empaque con el que la Niña Ninja alzaba los brazos o la gracia con la que Paca la Monea, tras desafiar a la cajera que la contempla atónita tras la ventanilla, se quita la chaqueta y se marcha (flo6x8, 2010d), emparenta con aquellos cuerpos suburbiales, arrinconados y, sin embargo, orgullosos. Las bailaoras están “fabricando una imagen de sí mism[as] con un gran poder icónico, una imagen que afecte, que permanezca en la memoria para luego seguir viajando, expandiéndose y mutando” (Pérez Royo, 2020, p. 50). Todos ellos, los cuerpos pasados y los cuerpos presentes y futuros, comparten la altivez que los subalternos necesitan para imponer su derecho a vivir dignamente.

La multitud articulada en *Rumba rave “banquero”* es comunal, polimorfa, carece de líderes. Las bailaoras se sirven de sus conocimientos y de su experiencia previa para proponer una coreografía y un plan de acción; pero permanecen fundidas en la colectividad, un eslabón más en la cadena de anhelos, disconformidades, estremecimientos y ademanes que impulsa la intervención. No hay figuras heroicas ni caudillos, sino “un sentir común previo que desea encontrar una forma para circular y crecer” (Pérez Royo, 2020, p. 64). El carácter carnavalesco de la acción imprime un desplazamiento sobre las maneras en que discurre nuestra relación con los resortes del poder, revelados como ficciones orientadas a disgregar el común en individualidades ensimismadas (Stallybrass y White, 1986/2009, p. 29). La acción colectiva y popular, no obstante, tiene la capacidad de desactivar dichas ficciones. Ya hemos argumentado que, a decir de Butler, la vulnerabilidad compartida, el dolor y la rabia son fuerzas aglutinadoras del común y, al contrario de lo que suele creerse, impulsan la toma de conciencia y la acción.

Si bien en la mayoría de las performances individuales de flo6x8 el componente humorístico es patente, la - aparente - soledad de la artista acentúa el empaque de su presencia e incorpora una nota de gravedad a la acción. En *Rumba rave*, sin embargo, prevalece el espíritu lúdico. La hilaridad se contagia de un cuerpo a otro (Fischer-Lichte, 2011, p. 302), fundiéndolos en un todo pluriforme y galvánico que permanece engarzado por un vínculo de jovial solidaridad; por el deseo de exorcizar el miedo a través del disfrute. Ese divertimento compartido, que se ve reforzado a medida que circula entre los participantes en la acción, diluye el respeto que pueda inspirar el banco y lo convierte, con pasmosa sencillez, en una diana más accesible y menos imponente de lo que en un principio parecía. La cualidad transmisora de los cuerpos, la energía electrizante que generan al moverse todos juntos, prende de alegría amenazadora el adusto espacio del poder y lo neutraliza. En contraposición, trazan un imaginario refrescante y esperanzador de lo que puede llegar a ser un pueblo (Stallybrass y White, 1986/2009, p. 28): un impulso hacia un futuro sugestivo que quizás no sea inminente, pero que se construye a través de un cúmulo de gestos, palabras y levantamientos que engrosan las capas afectivas de nuestras historias. ¿Quién habría dicho que era posible irrumpir en una sucursal bancaria disfrazado de vaca y bailando una rumba? Sólo hacía falta hacerlo para darse cuenta de que se podía [Figuras 5.1 y 5.2]. Y lo que generaron la vaca y el conjunto de cuerpos al que pertenecía - una denuncia del banco Santander en YouTube, la retirada del vídeo y la contraofensiva, en forma de resubidas y miles de reproducciones, de la multitud en Internet (Paca la Monea, 2012, pp. 24-25) - evidencian que no era un gesto tan banal como pudiera parecer. Como escribieron con fascinada sencillez Stallybrass y White al respecto del campamento pacifista organizado por un grupo de mujeres en Greenham Common y la furibunda reacción que su gesto produjo en parte de la población local: "es maravilloso realmente que tan poco cambie tanto" (1986/2009, p. 34).



Figura 5.1. y 5.2. Activistas de flo6x8 (entre ellos, uno disfrazado de vaca) bailan la «rumba rave banquero».

Fuente: flo6x8

Rumba rave “banquero”, y con ella cualquier otra de las acciones de flo6x8, recuerda que “la configuración y la plasticidad del cuerpo humano son indisolubles de la configuración y la plasticidad del material discursivo y de la norma social en una colectividad” (Stallybrass y White, 1986/2009, p. 31). Estos cuerpos danzantes resultan amenazadores porque rehusan amoldarse al modelo corporal moderno que impone decoro, completitud, una rectitud autosuficiente; porque se niegan a penetrar en los espacios a través de los que el poder extiende su violencia con actitud temerosa y resignada. Lo carnavalesco halla su potencia en la capacidad de practicar una inversión simbólica que comienza poniendo patas arriba las formas en que se debe acceder

a una sucursal bancaria para acabar por poner en cuestión la legitimidad y la honorabilidad de su poder.

3 CONCLUSIONES

Las prácticas escénicas exponen, de forma probablemente más clara que cualquier otra disciplina artística, las condiciones de su propia conformación. El cuerpo de las artistas es, a la vez, material existencial y creativo; el tiempo de la escenificación se desgaja del tiempo cotidiano, pero sin poder desprenderse completamente de él; la acción genera un espacio simbólico al mismo tiempo que ocupa un espacio físico (Fischer-Lichte, 2011, p. 359). Hay un territorio ambiguo, fronterizo, que separa a la vez que une inextricablemente la práctica artística y la vida ordinaria (Rancière, 2012, p. 14). Las integrantes de flo6x8 articulan su presencia en ese territorio oscilante a través del flamenco.

El gesto estético-político de flo6x8 se inicia con la desinhibición del cuerpo, hasta entonces doblegado por la capacidad disciplinante de la sucursal bancaria. Al desprenderse del comedimiento que se espera de ellas, las bailaoras y cantaoras derogan la autoridad que ejerce la entidad bancaria a través de sus espacios físicos: al volverse bailable, se vuelve también cuestionable. Las intérpretes adquieren agencia porque pierden el miedo y contagian su potencia a los cuerpos con los que se encuentran, sean estos los de las activistas que se les unen o los de la atónita clientela. Esa pérdida del miedo se concreta, como argüía la Niña Ninja, en un acto puramente corporal: surge, es cierto, de una toma de conciencia política, pero no se produce hasta que el cuerpo se planta en la oficina y disputa su dominio a través del cante o del baile. Las performances de flo6x8 suceden cuando el cuerpo de sus integrantes descubre su facultad para no claudicar.

Atender al cuerpo como algo más que el voluble envoltorio orgánico de una subjetividad que alcanza su plenitud sometiéndolo supone inclinarse hacia los demás. A lo largo de este artículo hemos defendido tanto el abandono de la verticalidad aislante que promulga Adriana Cavarero como las ideas sobre el levantamiento que tan sugestivamente han lanzado George Didi-Huberman o Judith Butler. Ambos modelos posturales suponen un desplazamiento de la rectitud autárquica propia del pensamiento moderno. La pose erguida que describimos no busca la liberación de uno mismo, sino de la colectividad. El levantamiento no puede producirse individualmente; es fruto de un entramado de cuerpos impulsados por un deseo común, alcanzable solo si se apoyan los unos en los otros. flo6x8 surge de una comunidad unida por el deseo, la rabia, el afecto y el miedo: sin ese antecedente, no es posible conformar una autonomía que no sea egoísta (Butler, 2006, p. 50).

Los sentimientos que, parafraseando de nuevo a la filósofa estadounidense, nos desintegran en los otros nos impulsan a tomar decisiones y realizar acciones que sacuden y ensanchan el lugar que ocupamos en el mundo. La política, pues, no se compone únicamente de actos programáticos, plenamente conscientes de sí mismos e inscritos en los códigos de la institucionalidad o del partido. Cuando Washabaugh describe el carácter político del flamenco, nos invita a sopesar también el “cuerpo [andaluz], incluyendo su género, el vino que consume, los escenarios en los que actúa, los micrófonos, los discos y los casetes que utiliza y los libros que escribe” (2005, p. 20). Es decir, nos alienta a prestar atención a todo aquello que reevalúa nuestros consensos sobre la legitimidad de cada sujeto para hacerse visible y audible (Soto Calderón, 2021, p. 7).

Las integrantes de flo6x8, al permanecer allí donde se las intenta desplazar, ensanchan, aunque sea un poco, los límites de lo posible. La incapacidad general, que va desde el presidente del Parlamento andaluz hasta Florentino Fernández, para interpretar sus letras y coreografías como efectivos gestos políticos no es una mera reacción incrédula ante la astracanada: es un subterfugio con el que negar la intervención en el debate público a aquellos que no pueden –o no desean– acceder a los códigos del poder.

Este texto alude, en definitiva, al espesor político que adquiere el flamenco empleado en una coyuntura muy particular. Las artistas de flo6x8 amoldan a sus cuerpos (activistas y profesionales, precarios y femeninos) los cuerpos del pasado flamenco. El cuerpo del jornalero desplazado al arrabal urbano se superpone al cuerpo anonadado por el colapso del mercado globalizado. De forma similar, a los espacios por los que se ha expandido el flamenco (la taberna, el café cantante, la fiesta privada, el teatro) se añade, inesperadamente, la sucursal bancaria. Desestabilizada y desestabilizante, la oficina bancaria es puesta en cuestión por la fuerza galvanizadora del flamenco. No es extraño que bancos o empresas constituyan fundaciones culturales, concedan becas y premios o financien exposiciones; iniciativas cuyo principal objetivo es mejorar la imagen que la sociedad tiene de estas entidades. El flamenco sería, sin duda, bienvenido dentro de estos lindes cosméticos y controlables; pero bajo ningún concepto debe irrumpir como una fuerza irreprimible en sus espacios menos amables (Sell-Trujillo, Nuñez Dominguez y Aix-Gracia, 2021, p. 148). Por otro lado, la oficina ofrece al flamenco la oportunidad de salirse de sus espacios privilegiados de aparición, donde ha alcanzado un estatus de gran prestigio, y ensayarse activamente como gesto político.

flo6x8 constituye un ejemplo ostensible del encuentro entre acción artística y compromiso político. Su carácter social es frontal e inequívoco, pues nace íntimamente ligado a espacios activistas sevillanos (Niña Ninja, 2019, 8' 50"). Bajo nuestro punto de vista, sin embargo, ese carácter efectista se conjuga convincentemente con una trama de elementos que enriquecen sus intenciones y que nos ha permitido plantear una lectura algo más densa de su significación política. Un último ejemplo: la Niña Ninja recordaba en la charla que hemos venido citando a una vecina de la Corrala Utopía que había participado en sus talleres con gran reticencia. Se sentía incapaz de bailar en el banco con sus compañeras; pero, finalmente, lo hizo (Niña Ninja, 2019, 57' 40"). Lo hizo porque el baile colectivo generó una vibración que la tocó y la transformó. Le hizo perder la timidez, que está muy cerca de perder el miedo, y probablemente dejó en ella un poso de rebeldía que continuó acompañándola mucho tiempo después de aquella acción. Por eso creemos que, en su sencillez, las performances de flo6x8 son una demostración llena de belleza, coraje y buen humor de la capacidad del arte para trastocar la vida.

4 REFERENCIAS

- Alba Rico, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral.
- Auserón, S. (2021). *El ritmo perdido. El influjo negro en la canción española*. Anagrama.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia.
- Cavarero, A. (2022). *Inclinaciones. Crítica de la rectitud*. Fragmenta Editorial.
- Delgado, M. (2019). *El espacio público como ideología*. Catarata.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (comisario) (2017). *Insurrecciones*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada. flo6x8 (s/f). <https://flo6x8.com/flo6x8>.
- flo6x8 (2010a, mayo). *www.flo6X8.com patea el capital_01: la niña ninja rompe el monedero*. <https://www.youtube.com/watch?v=KqKMUbXWXQw>
- flo6x8 (2010b, junio). *flo6x8 el flamenco patea el capital... y lo sacan en la tele*. <https://www.youtube.com/watch?v=cLoQKMb9SmM>
- flo6x8 (2010c, septiembre). *www.flo6x8.com "La Chunami"*. <https://www.youtube.com/watch?v=QUzaeOEplnc>
- flo6x8 (2010d, septiembre). *www.flo6x8.com paca la monea*. <https://www.youtube.com/watch?v=uDnehUAC5ZM>
- flo6x8 (2010e, diciembre). *www.flo6X8.com Tutorial Chari Lee 3: el golpe*. <https://www.youtube.com/watch?v=TQOx6utk4H8>
- flo6x8 (2010f, diciembre). *www.flo6X8.com Flashmob Rumba Rave "banquero"*. <https://www.youtube.com/watch?v=TxalrVsdupI&t=105s>
- flo6x8 (2014a, junio). *FLO6x8 en el Parlamento -Acortando distancias-*. <https://www.youtube.com/watch?v=KxHBWmVRB8A>
- flo6x8 (2014b, junio). *MANIFIESTO FLO6X8: Ya estamos aquí. Acortando distancias con el Viejo Régimen*. https://flo6x8.com/openpublish_article/manifiesto-flo6x8-ya-estamos-aqui-acortando-distancias-con-el-viejo-regimen/
- Grimaldos, A. (2020). *Historia social del flamenco*. Península.
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Katz.

hooks, b. (1990). Marginality as site of resistance. En F. Russell, M. Gever, T. Minh-ha Trinh y C. West (Eds.), *Out there. Marginalization and contemporary cultures* (341-343). The New Museum of Contemporary Art.

Marcos, A. M. D. (2016). Guerrilla flamenca contra el capitalismo: performance, espacio y política en las “acciones” de FLO6x8. *Teatro: revista de estudios culturales = a journal of cultural studies*, 30, 43-68.

Merleau-Ponty, M. (1945/1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta.

Mesa, S. (2019). *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático*. Anagrama.

Niña Ninja (19 de marzo de 2019). El cuerpo como herramienta de empoderamiento, producción y redes [ponencia]. *Campus Polígono Sur: arte de contexto en la periferia*, Sevilla, España. <https://www.youtube.com/watch?v=UsE2TH0VUrg>

Paca la Monea (2012). La recepción de las acciones de flo6x8: el caso de YouTube. En VVAA. *Art situacions. Una mirada prospectiva*. Polígrafa.

Pérez Royo, V. y Agulló, D. (eds.) (2016). *Componer el plural: escena, cuerpo, política*. Mercat de les Flors, Institut del Teatre, Polígrafa.

Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. DocumentA/Escénicas.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de Arte de Salamanca.

Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Clave Intelectual.

Rancière, J. (2021). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Casus Belli.

S/A. (2014, 25 de junio). Desalojadas tres personas del Pleno del Parlamento por cantar “en contra del capital y reclamar voz” para los ciudadanos. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/local/sevilla/20140625/54410398360/desalojadas-tres-personas-del-pleno-del-parlamento-por-cantar-en-contra-del-capital-y-reclamar.html>

Sell Trujillo, L., Núñez Domínguez, T. y Aix Gracia, F. (2021). Flo6x8: intervenciones feministas para la ocupación y la resistencia. *Investigaciones feministas*, 12 (1), 145-156.

Stallybrass, P. y White, A. (1986/2009). Política y poética de la transgresión. *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5, 15-37. Arteku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero, Museu d'art contemporani de Barcelona, UNIA, arte y pensamiento.

Steingress, G. (1991). *Sociología del cante flamenco*. Signatura.

Tortosa, M. D. (2014, 26 de junio). UPyD estrena el escaño 110 en el Parlamento con una iniciativa rechazada por PSOE y PP. *Diario Sur*. <https://www.diariosur.es/andalucia/201406/26/upyd-estrena-escano-parlamento-20140626003612-v.html>

Valencia, S. (2022). El silencio es como el hambre: Cherríe Moraga y el feminismo chicano lesbiano transfronterizo. *L'Ordinaire des Amériques*, 229, s/p. <https://doi.org/10.4000/orda.7970>

Valéry, P. (1936/1998). *Teoría poética y estética*. Visor.

Washabaugh, W. (2005). *Flamenco, pasión, política y cultura popular*. Paidós.

NOTAS

1. Nos hemos decantado por el uso del masculino genérico para facilitar la lectura del texto. Sin embargo, dado que la mayoría de intérpretes participantes en las performances de flo6x8 son mujeres, nos referiremos siempre al conjunto de sus miembros en femenino.2. “¿Cuál es el lugar de la obra de arte?” (Traducción de la autora).
2. No obstante, la amplia difusión en Internet de las acciones de flo6x8 ha resultado crucial para la generación de pensamiento crítico en una comunidad que excede con creces al número de personas que pudieron asistir a ellas. Para un análisis del uso de las redes sociales de flo6x8, véase Sell Trujillo, L., Núñez Domínguez, T. y Aix Gracia, F. (2021). Flo6x8: intervenciones feministas para la ocupación y la resistencia. *Investigaciones feministas*, 12 (1), 145-156.
3. Para hallar un descorazonador ejemplo de esta desatención, aunque centrada sobre todo en la inoperancia de la administración pública, véase Mesa, S. (2019). *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático*. Anagrama.
4. “No hay necesidad de escuchar tu voz, cuando puedo hablar sobre ti mejor de lo que tú puedes hablar sobre ti mismo. No hay necesidad de escuchar tu voz. Simplemente, háblame de tu sufrimiento. Quiero conocer tu historia y luego contártela de nuevo, de manera diferente. Contártela de nuevo de forma que se convierta en mía, de mi propiedad. Cuando te reescribo, me escribo a mí mismo de nuevo. Sigo siendo autor, autoridad. Sigo siendo un colonizador, el sujeto hablante, y ahora tú eres el centro de mi discurso.” Traducción de la autora.
5. Resulta evidente que este artículo académico pertenece a ese entramado discursivo privilegiado que delimita qué lenguajes, espacios y metodologías son los propios de lo político. Tantear estrategias en las que la investigación artística se encuentre con los discursos de la subalternidad sin suplantar su voz o imponer sus códigos es un objetivo de la investigación en la que se encuadra este texto.

