

La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del ‘pathos’ warburgiana

The image of the flamenco dancer and the Warburgian ‘pathos’ formula

MARÍA ANTÓN VALENCIA  0009-0004-4661-6131

mariaantonvalencia@gmail.com

Historiadora del Arte

Recibido: 19 de septiembre de 2022 · Revisado: 8 de enero de 2022 · Aceptado: 8 de enero de 2023

Resumen

El artículo que sigue versa sobre el análisis del arquetipo de la bailaora flamenca, tomando como referencia las nociones teóricas de la *Pathosformel*, desarrollada por Aby Warburg. Es así como se ha pretendido esbozar una aparente equivalencia entre la figura andaluza y la de la ninfa clásica, por lo que el estudio de las imágenes en movimiento ha sido fundamental a la hora de comprenderlas como un rizoma que sobrevive en la interioridad de la memoria colectiva cultural. De tal forma, se podría llegar a concluir que la energía que desprenden los movimientos de la bailaora flamenca sería, en consecuencia, la evocación del goce trágico de las danzas dionisiacas de la Antigüedad pagana; la reminiscencia de la *catharsis* mediante la gramática corporal del baile flamenco.

Palabras clave: bailaora, ninfa, Aby Warburg, *Pathosformel*, Andalucía, Antigüedad.

Abstract

The following article deals with the analysis of the flamenco dancer archetype, taking as a reference the *Pathosformel*'s theoretical ideas developed by Aby Warburg. In that terms, an apparent equivalence has been supposed to outline between the andalucian figure and the classic nymph, therefore the study of moving images has been essential when it comes to understand them as a survivor rhizome in the interiority of the cultural collective memory. In such way, it could be concluded that the energy emitted by the movements of the flamenco dancer could be, consequently, the evocation of the tragic pleasure of the dionysian dances of the pagan Antique Age; the reminiscence of the *catharsis* through the corporal grammar of the flamenco dance.

Keywords: flamenco dancer, nymph, *Pathosformel*, Aby Warburg, Andalucía, Antique Age.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ANTÓN VALENCIA, M. (2023). La imagen de la bailaora flamenca y la fórmula del ‘pathos’ warburgiana. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 7-21.

No resulta indiferente a la mirada el hecho de que exista una similitud en los esquemas danzantes de la bailaora flamenca y la ménade griega. El gesto que revelan ambas figuras femeninas en movimiento es el punto de partida a la hora de entablar una correspondencia plástica para descubrir el alma y la pulsión de estas estampas. La curiosidad que despiertan las ejecuciones de las dos identidades nos lleva a disponer un vínculo antropológico entre ellas que, en esencia, no resulta baladí si se analizan, con detenimiento, las imágenes producidas a lo largo de la historia occidental, comprobándose así la exuberancia dramática que presentan.

En la Antigüedad clásica, tanto las ninfas como las ménades, adeptas de un éxtasis dionisiaco, danzaban de una forma desmesurada, elaborando un vocabulario gestual y corporal de una tragicidad abrumadora. Fue así, dentro del origen sagrado de sus danzas rituales, como se concibieron a estos seres mitológicos como el ideal clásico de belleza femenina (Fig. 1). Una visión de hermosura y erotismo que, de igual forma, comenzó a compartir el estereotipo costumbrista de la bailaora por mor de la observación y la recreación de tanto los espectadores como los artistas plásticos, debido a una inagotable búsqueda de lo exótico.



Figura 1. Zöfel, A. (ca. 1500). *La danza de cuatro mujeres* [Grabado]. Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina).

En este contexto, el enfoque de la *pathosformel* se presenta como el mecanismo de análisis más adecuado a la hora de estudiar ambas figuras, ya que el propio Aby Warburg enfatizó en la fórmula del *pathos* como aquella potencia afectiva capaz de sobrevivir a lo largo de los tiempos y las generaciones.

Precisamente, uno de los focos de los estudios warburgianos se centraba en los aspectos motrices, presentados de forma trágica no solo en las artes figurativas, sino en manifestaciones como la danza, donde la acción emotiva se concentraba enérgicamente en el componente corporal. De tal forma, a la hora de analizar las disposiciones gestuales de ambas figuras, a lo que se atiende es, no a un simbolismo figurativo, afín a las teorías de Panofsky y dedicado a revelar el significado de las imágenes, sino a “un

simbolismo dinámico y energético” (Huberman, 2009: 163) que perdura en la memoria colectiva.

En las antiguas danzas orgiásticas del culto dionisiaco las ménades danzaban encarnando lo que Didi Huberman catalogó como la “gracia de lo terrible” y la “embriaguez del sufrimiento” (2009: 132). Es decir, personificaban un deseo desenfrenado que se traducían en una belleza sobrehumana, donde las contorsiones rítmicas de los cuerpos revelaban el estado extático y convulso en el que se encontraban sus protagonistas. En esencia, recreaban una atmósfera donde el *pathos* cobraba todo su significado.



Figura 2. Sargent, J. (ca. 1880). *El baile español* [Pintura]. The Hispanic Society of America (Nueva York).

Esta energía vital y pulsional de los cuerpos se halla, *a fortiori*, en algunas de las improntas gestuales de las bailaoras flamencas, como se muestra en la obra de John Singer Sargent (Fig. 2), donde una pincelada suelta, a la par que vibrante, revela la torsión motriz de las protagonistas, las cuales, como ninfas extáticas, se encuentran inmersas en un estado de frenesí y deleite. Es así como Sargent reproduce lo que, hasta el momento, se viene esbozando como una hipótesis formal; la supervivencia del gesto patético de las antiguas ménades griegas en las bailaoras, tomando como referencia el ámbito coreográfico, marcado por la pulsión erótica y la emoción trágica.

Este componente del *pathos*, de igual forma, se encuentra reunido en el *Panel 32 del Atlas Mnemosyne* del propio Aby Warburg, quien dispuso una serie de imágenes para explorar así el sentido de lo grotesco asociado a las iconografías de bailes populares renacentistas. En estas estampas gráficas y de cerámicas, se advierte una esencia monstruosa y excesiva que Warburg vinculó a la expresividad de la danza ‘*moresche*’¹. Es en este trabajo de análisis del teórico alemán donde comienza a vislumbrar la actual idea del cuerpo y del gesto patético como medio de expresión del ser humano. A través de los asuntos trágico-festivos.

Según Aby Warburg, estas fórmulas primitivas del *pathos* quedan fijadas en la memoria de la humanidad, resurgiendo como fósiles en movimiento a través de los gestos. Por ello mismo, al igual que el componente trágico-festivo de la Antigüedad pervivió en las danzas renacentistas, la complejidad orgánica de la bailaora se podría traducir en una supervivencia del goce patético de las ninfas y las ménades griegas, vista en las articulaciones corporales y en los esquemas gestuales que las tres comparten como expresión directa de sus pulsiones internas.

Estas representaciones formales, según las premisas warburgianas, yacen en el inconsciente de una cultura como si de símbolos fantasmales se tratasen, siendo esto mismo lo que el teórico alemán denominó como *Nachleben*, es decir, como la pervivencia de una potencia expresiva que resurge de los impulsos de los individuos a la hora de proyectar sus pasiones innatas e inconscientes. En relación a este planteamiento, el lenguaje corporal, por consiguiente, estaría vinculado con el afecto y la emoción subjetiva de quien lo expresa a través de sus movimientos.

Por ello mismo, la voluntad creadora del *pathos* en los asuntos trágico-festivos se formaliza en una serie de movimientos corporales que trascienden la mera estética, siendo concebidos como una “fórmula afectiva primitiva” (Huberman, 2009: 163).

Siguiendo la línea de investigación trazada por Alicia Navarro (2015) no resultaría atrevido establecer así un paralelismo formal entre estos personajes femeninos, ya que la misma defiende que no debemos olvidar que el baile flamenco nace como un baile de mujeres, o mejor dicho, nace del bailar de los cuerpos-femeninos, que, como en la

1 Término italiano referido a la danza popular inspirada en los árabes y que es equivalente al “baile de los bufzones”. En la misma, sus integrantes oscurecían sus rostros y se ataviaban con una serie de campanillas en las muñecas y los tobillos para simular, de tal forma, los ruidos de las armas. Parece ser que aludían a las pugnas existentes entre los cristianos y los árabes. Fue ampliamente difundida por Europa entre los siglos XV y XVI.

danza circular de las ninfas, era muy normal verlas en grupo o en parejas. Dicho de otro modo, la bailaora flamenca sería considerada como la *nachleben* de la ninfa clásica, ya que sus formas serpentinatas y convulsas surgen del recuerdo inconsciente sobre lo dionisiaco, donde se halla tanto la belleza como el peligro, la fascinación y la agresividad. Es decir, el dramatismo extático de la vida (Fig. 3).



Figura 3. Saura, C. (2015). *Mónica de la Fuente y Lorena Martínez en los ensayos de "Flamenco India"* [Fotografía]. Centro Cultural La Malagueta (Málaga).

La danza: un enfoque antropológico

En términos generales, el baile, lejos de entenderse como una mera manifestación estética, se ha constituido desde los albores de la humanidad como un medio de expresión de la energía vital del ser humano, cargada de significación e historia. Es decir, como un fenómeno poético con el que los sujetos han transmitido corporalmente en el tiempo su interioridad y sus placeres. De tal manera, a través de la reunión de los gestos, los giros, las contorsiones, las oscilaciones... se configura una serie de signos representativos, de huellas, que conforman la identidad existencial de una civilización.

Siguiendo la vertiente teórica expuesta hasta el momento, el paradigma coreográfico podría interpretarse, según Aby Warburg, como un ritual antropológico capaz de

expresar en el tiempo la historicidad del ser humano. Es decir, la danza se comprendería como un fenómeno que sobrevive y alumbra la idea de cultura.

No obstante, las imágenes que se recrean, experimentan una incesante reinención de sus formas debido a las continuas alteraciones, olvidos, reapariciones, sublimaciones, etc., reapareciendo fantasmalmente mediante un juego de saltos temporales donde el inconsciente humano lleva a cabo un proceso de recuperación de sus memorias representativas en pos de adaptarlas a su contemporaneidad. Por esencia, estas mismas formas son catalogadas como anacrónicas.

Se descubre así el carácter cambiante de las distintas formas de expresión, lo que Paul Valéry denomina “el acto puro de las metamorfosis” (Huberman, 2006: 27), según el cual la danza, en su propia condición artística, es una manifestación que procede de la misma vida, de la acción dinámica del ser humano en el espacio y el tiempo.

Por su parte, Aby Warburg consideraba a estas representaciones como “un fenómeno antropológico total” (Huberman, 2009: 43), por lo que, indiscutiblemente asocia las representaciones artísticas-visuales con los asuntos fundamentalmente culturales. Como si de un vestigio en la memoria colectiva se tratase, los modelos divinos y paganos perdurarían poderosamente en el inconsciente de la sociedad como una fuerza creadora. Revelándose de una forma irracional como una energía visible.

Es así como Warburg justifica “la fuerza formativa para el surgimiento de los estilos” (Huberman, 2009: 78), ya que las imágenes, además de poseer historia, contendrían memoria y vida. Atendiendo así a estos planteamientos teóricos, se podría presentar el fenómeno del baile flamenco como una manifestación cultural de la condición humana, apreciando sus pasos, gestualidades y fórmulas expresivas como una evolución del virtuosismo de esquemas corporales pasados.

La mujer danzante sería comprendida, a la postre, como una mujer resurgida, cuyos gestos y rasgos perduran de una forma rítmica y vibrante a lo largo de los tiempos. Por lo que, según lo expuesto hasta el momento, es a partir de estas premisas conceptuales cuando surge el presente interés a la hora de relacionar la figura de la bailaora flamenca con los discursos primitivos de otras culturas y tiempos.

En su sinfín de braceos, giros y torneados, hay quienes, además, vieron vestigios de otras tradiciones, similitudes, conectando así la danza flamenca con los bailes orientales, por lo que las connotaciones exóticas y fantásticas se acrecentaron por añadidura. Según viajeros del Romanticismo como Teófilo Gautier, “las almeas moriscas siguen todavía hoy el mismo sistema; sus bailes consisten en las ondulaciones armoniosamente lascivas del torso, las caderas y los riñones, con torcimientos de brazos sobre la cabeza. Las tradiciones árabes se han conservado en los pasos nacionales, sobre todo en Andalucía” (Plaza, 1999: 516). Estos aspectos ondulantes, encarnados mediante la gracia femenina, fueron concebidos como medulares a la hora de establecer una correlación visual entre ciertos territorios artísticos y las circunstancias antropológicas de una cultura. Por lo que a la materialización de lo desconocido en la figura de la bailaora, se le sumó lo sugestivo y misterioso.

Como apuntó Bozal, “las costumbres son de naturaleza histórica: señalan tanto al pasado que se pierde cuanto a la novedad original que se impone. Una novedad que habla de una época nueva y que llama la atención sobre aquellos aspectos a los que es adecuado adaptarse, hacer propios” (1998: 139). Es por ello mismo que, tal y como se indicó al inicio de esta exploración, las improntas patéticas de una cultura sobreviven a través de los tiempos gracias a su potencia visual y rítmica, repensando y transformando sus formas de generación en generación.

La creación del arquetipo

Ciertamente, en España, una de las manifestaciones culturales más distinguidas es la del baile flamenco, cuya naturaleza inmaterial e interdisciplinar permite establecer una conexión directa entre la sociedad y su imaginario ancestral, tal y como se viene subrayando desde el principio de estas líneas. Se presenta como una estampa rítmica articulada en base a una amalgama de movimientos y signos atávicos que, partiendo de su condición efímera y transitoria, persigue la eternidad al acentuar con brío y cadencia las oscilaciones y cimbrados que sus tipos ejecutan apasionadamente.

En este sentido, se podría decir que las desorientaciones y complicaciones de la historia han orquestado una coreografía atemporal donde la sucesión de las fórmulas y gestos del pasado, sobreviven a las impurezas del tiempo para, de tal forma, conformar lo que se reconoce como el estereotipo cultural de “lo español”². De este modo, se hablaría de cultura y del arte flamenco en un sentido anacrónico.

Fue a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, sobre todo con la corriente del Romanticismo, cuando el baile flamenco y sus elementos danzantes cobraron una gran significación en el imaginario occidental, gracias a los aspectos exóticos que en ellos se encontraban. A medida que siguió el siglo XIX, este esbozo comenzó a cristalizarse en un arquetipo “español”, gracias al acercamiento que las Exposiciones Universales ofrecían de las fiestas nacionales (Fig. 4).

Tal fue el auge que tuvo el paradigma flamenco que, al mismo tiempo que se obtenía cierta rentabilidad económica y comercial de estos espectáculos coreográficos, también se comenzaron a explotar las imágenes como un recurrente pretexto a la hora de crear nuevas propuestas artísticas, ya que el costumbrismo que emanaba de dichas escenas complacía las curiosidades de la sociedad moderna del momento.

2 En algunas ocasiones, se ha empleado esta vinculación de “lo flamenco” con “lo español” como consecuencia de la imagen estereotipada con la que el plano intelectual conoció a España a partir del siglo XIX. No obstante, es necesario recordar que el flamenco es un arte perteneciente a la idiosincrasia andaluza y no a la naturaleza de la propia España. Tal y como expresó el historiador del arte Ángel González, “lo español no debe confundirse con los españoles, ni mucho menos con «las cosas de España»”.



Figura 4. Ludovic Baschet. (1900). *L'Andalouse au temps des Maures. Les gitanes* [Fotografía]. París (Francia).

Uno de los motivos más recurrentes en el plano artístico fue el de la “flamenquería”³, por lo que gracias a la otredad y la fantasía de sus escenas, fruto de las connotaciones culturales y geográficas de la herencia hispanomusulmana, se contribuyó a la definición de una imagen estereotipada del folclore andaluz y a la gestación de un aparente sentimiento de identidad y pertenencia dentro de la cultura andaluza.

El sentimiento de curiosidad que desprendían estos bailes andaluces ante la mirada internacional se vio reforzado por el tratamiento pintoresco de las pinturas realizadas en el momento. Según Valeriano Bozal “las imágenes son pintorescas en los asuntos que representan tanto como en los lugares, indumentarias de los personajes, anécdotas, etc [...] Lo pintoresco agrada” (1998: 133). Si se trasladan estas palabras al presente estudio, el interés que despertaban estas escenas residía en la vivacidad de las formas representadas, en el frenesí, el garbo y la agitación de sus protagonistas, ya que estos temas, desconocidos hasta el momento, activaron la imaginación del público burgués. De tal forma, así es como se puso en alza un motivo que, hasta el momento, era catalogado como marginal.

Fue el propio Addison quien afirmó que “nuestros pensamientos hallan agitaciones y alivio a la vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose de los ojos del espectador” (2005; 140). Por ello, según las ideas de Addison, la belleza de los asuntos se encontraba en el movimiento, pero también en lo diferente, en el reflejo de lo diverso (Fig. 5).

3 Término extraído de VIERA, M., *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2020, p. 252.



Figura 5. Sorolla, J. (1914). *Baile en el Café Novedades* [Pintura]. Banco Español de Crédito (Sevilla, España).

En consecuencia, la singularidad que la belleza y la sensualidad de la flamenca causaba en el público era fruto de estas poéticas sobre lo singular ligado a lo popular. Así pues, la fórmula plástica de la bailaora conmovió a un amplio sector de público europeo que, a través de su intelectualidad, encontraba en la expresión individual y danzante del ser humano la multiplicidad de imágenes vivas cargadas de gran virtuosismo. Es esta vida interior de las bailaoras andaluzas la que llamó también la atención de los artistas tanto nacionales como internacionales, quienes encontraban en «lo flamenco» los motivos formales y plásticos con los que experimentar en el plano creativo.

En este sentido, la belleza dinámica de la bailaora se presentaba como un arquetipo metamorfoseado; “andaluza y romana a la vez, flamenca y clásica, ninfa y *femme fatale*, diosa bacante, hada, ángel, encantamiento” (Borja-Villel, 2008: 118).

El síntoma de las imágenes, una forma de expresión humana

Todas estas imágenes serían entendidas como improntas capaces de emocionar al ser humano de generación en generación, fósiles en movimiento que perviven en la memoria tras superar las discontinuidades del tiempo (Huberman, 2009: 182). En este sentido, la *pathosformel* warburgiana se consideraría como un componente vital que sobrevive enérgicamente en el inconsciente colectivo a lo largo del tiempo.

Por ello mismo, a la hora de comprender la historia de las imágenes es fundamental prestar atención a la psicología de la propia expresión humana, ya que esta, según las premisas teóricas de la *Einfühlung*, es la que guía empáticamente las formas de representación en el arte. De este modo, en el siguiente estudio las fórmulas simbólicas del

pathos han sido consideradas como el producto resultante de la proyección sentimental y psicológica -de la *Einführung*- de parte de una sociedad cultural.

Según las afirmaciones del propio Theodor Lipps, “los movimientos son signos de expresión de los afectos” (1923; 102), proyectados desde nuestro interior. Esta proyección sentimental se revela de forma externa a través de los gestos, y estos, a su misma vez, son símbolos cargados de contenidos y significación. Las fórmulas del *pathos*, reflejadas a través de las imágenes en movimiento, son concebidas como los síntomas visibles de un gesto psicológico que perdura desde la Antigüedad (Fig. 6). Por consiguiente, es preciso afirmar que las imágenes poseen, en realidad, una innegable memoria al mantenerse en la interioridad del ser humano y conseguir aflorar externamente a través de una fuerza empática.



Figura 6. Emmanuel, M. (1896). *Ninfas danzantes* [Dibujo]. *La Danse grecque antique*.

Esta psicología de la expresión humana, cultural e histórica en su propia naturaleza, está sujeta a unos determinados motivos, ámbitos y procesos a la hora de esbozar las imágenes en movimiento, tanto la de la ninfa-ménade, como la de la bailaora. El motivo de la supervivencia de estas fórmulas expresivas es la fuerza psíquica contenida en los esquemas del deseo y la tragedia de las escenas dionisiacas; el ámbito, haría referencia al componente patético revelado a través de los gestos; y el proceso se comprendería a través de los rasgos pulsionales que sobreviven en las danzas desde la Antigüedad.

Es así como las imágenes en movimiento actuarían como síntomas del pasado, rescatándose de la memoria colectiva para constituirse como un medio de expresión de la sensibilidad cultural humana. De tal forma, el componente trágico, presente en la fuerza plástica y psíquica del baile flamenco, resurge como una forma anacrónica, a la par que sentimental. Como un síntoma de la memoria inconsciente capaz de revelar la sensibilidad interna de los individuos.

Llegados a este punto, cabría preguntarse, ¿por qué el ser humano recurre a las fórmulas del *pathos* de la Antigüedad cuando trata de expresarse emotivamente? La respuesta a ello se cristalizaría en la idoneidad del componente de «lo extremo» como muestra exacerbada de los sentimientos internos.

En este sentido, la figura trágica es puramente extrema, visceral, ya que se vincula íntimamente a las profundidades de la naturaleza pulsional (Huberman, 2009; 278). Por ello, cabe afirmar que la fórmula del *pathos* es una fórmula afectada que trata de exteriorizar plásticamente la psique y la pulsión interna del ser (Fig. 7).



Figura 7. Saura, C. (1994). *Manuela Carrasco en el rodaje de "Flamenco"* [Fotografía]. Centro Cultural La Malagueta (Málaga, España).

Esta extremosidad, o interioridad dramática, es lo que se denomina en el ámbito del flamenco como «*lo jondo*», lo profundo, donde mediante el compás, la bailaora señala, en la libertad de sus movimientos, algo muy íntimo y pulsional, y que exterioriza para transmitirlo al espectador. En otras palabras, mediante su gramática corporal, formulada en base a las contorsiones, retorcimientos de manos y brazos, torneados, agitaciones y miradas, se recrea la posibilidad de expresar toda una amalgama de sentimientos y emociones que logra conmover a los presentes. Así, es como se refuerza la idea de que el flamenco es un arte expresionista y sus improntas son puramente extremas. Es un ritmo donde el alma grita tanto como calla. La expresión de la algarabía con las bulerías, el dolor de las seguiriyas, la individualidad mediante las soleás o el alborozo de las alegrías, no son más que los estados con los que la bailaora recrea artísticamente su subjetividad interna.

Por ello mismo, la voluntad que se establece entre la esencia dionisiaca de los ceremoniales paganos y la proyección sentimental que inunda el baile flamenco, sería la de establecer una *catharsis*, una válvula de escape que, mediante la tragicidad abrumadora de sus movimientos, permita librar al ser mostrar sus deseos internos.

Y es que al sentido estético del baile flamenco sobre «lo extremo» se le suma, como un componente más, «lo barroco». Según Eugenio D'Ors “el movimiento permanece, por naturaleza, fuera del campo de la razón; el movimiento es absurdo. Cualquier introducción del movimiento en el proceso de una obra humana exige, para realizarse, un abandono de la razón. La actitud barroca [...] desea fundamentalmente la humillación de la razón” (1993; 81).

Así, «lo barroco» contiene en su esencia el dinamismo de la espontaneidad y la veneración por la desmesura. Actúa como reflejo de la pulsión interna del ser. De este modo, «lo barroco» posee una esencia pagana y dionisiaca, patética, alejada de la racionalidad y lo normativo. Es sinónimo de movimiento y vitalidad. Por ende, esta expresividad se refleja en obras donde la bailaora flamenca aparece ejecutando toda una suerte de movimientos, a través de sus brazos, pies, manos y cabeza que realzan su figura cimbreante.

En esencia, el vigor plástico y psíquico del baile *jondo* se asocia a la corporeidad femenina, a las ondulaciones formales resultantes de su energía interna. Se podría demostrar así la simpatía de la tradición flamenca por la vertiente expresionista, anticlásica, en pos de reflejar el afecto y la vida interior del ser humano, es decir, sus sentimientos. Y, como forma de expresión cultural de esa pulsión interna, se descubre lo que Eugenio D'Ors llama *Barochus vulgaris*, asociado a las manifestaciones populares y del folklore a la hora de describir ese gusto por las formas del paganismo, la naturaleza caprichosa y el artificio (1993; 91), y que, de igual forma, se cristaliza en la potencia enérgica del baile flamenco y su ejecutora.

La bailaora flamenca, por ende, se podría decir que se presenta como un movimiento reminiscente de las antiguas ninfas y ménades. En palabras del propio Didi Huberman, “la bailaora se mueve virtuosa, con paradas de incomparable belleza [...] se disloca, pero logra que mirar su misteriosa condición corporal -trágica- se convierta en una experiencia rítmica inexplicable” (2006; 131). Los gestos que la bailaora ejecuta, en definitiva, son estados multiplicados en un mismo cuerpo, afectado por la esencia agonística de la melodía.

Es así como la supervivencia del gesto patético se reformula plásticamente desde los rituales paganos hasta en los ataques de histeria y en las danzas vernaculares. Las formas agitadas y pulsionales, por ende, se traducen en improntas reminiscentes que sobreviven a los olvidos y las latencias del tiempo. Si se trasladan estas premisas al paradigma del baile flamenco, estos movimientos están expresados desde el recuerdo y, en la bailaora, afloran a través de los gestos afectados. En definitiva, serían signos anacrónicos que sobreviven en el inconsciente de la humanidad como si de un vestigio en la memoria se tratase, rescatándose de las profundidades de la psique de una comunidad cultural en concreto.

Acorde a las teorías de Aby Warburg, las fórmulas del *pathos* son concebidas como improntas fósiles de la Antigüedad, aplicándose el término *Leitfossil* a la hora de referirse a la supervivencia psíquica y gestual de las mismas. Prueba de ello es el lenguaje

motor usado por la bailaora flamenca, mujer fósil, trágica y etérea que se revela en el momento del baile mediante un compendio de fórmulas expresivas barrocas determinadas por el componente dramático. La agitación de las vestimentas como prolongación extática de su ser, el garbo encendido de los gestos, la pulsión de los movimientos o la contorsión catártica de su cuerpo podrían ser concebidos como el recuerdo del alma latente de la Antigüedad encarnada en su propia figura. De tal forma, “mirar una imagen equivaldría a ver bailar todos los tiempos juntos” (Huberman, 2009: 320).

Por otro lado, en los antiguos ceremoniales paganos, a la hora de recrear esta potencia afectiva, tanto las ninfas como las ménades danzaban desmesuradamente elaborando un vocabulario gestual y corporal que lograban intensificar gracias a un elemento matérico; los accesorios animados⁴. La agitación de los tejidos y los cabellos reforzaba tanto el dramatismo ejecutado como la venustez presente en la figura, revelando una impronta etérea, siempre en movimiento. Lo mismo sucede con su equivalente contemporáneo, la bailaora flamenca, cuya gestualidad patética se ve reforzada no solo por el contorno de su cuerpo danzante, sino también por el movimiento de sus vestimentas, mediante los volantes y los flecos, encarnando el carácter volátil y orgánico de las figuras danzantes de la Antigüedad. En esencia, se refleja una mujer danzante de movimientos efímeros a la par que eternos, recreando un espectáculo conmovedor y agonístico; una coreografía misteriosa y pulsional donde sobrevive la impronta de la Antigüedad clásica (Fig. 8).



Figura 8. de Yepes, S. (2016). Sara Baras bailando en su espectáculo “Sueños”. [Fotografía]. Web Sara Baras.

4 Fue Alberti quien, en la época del Renacimiento, manifestó en su *De pictura* que las oscilaciones de los cabellos y el levantamiento de las vestimentas ofrecían cierta gracia a las figuras que se encontraban agitadas, por lo que era necesario disponer plásticamente ciertos elementos que movieran, como si de un soplo se tratase, los paños de las ninfas. Fiel reflejo de ello es la obra de Boticelli, *La primavera*, donde la colocación angular de un Céforo en la composición ayuda a conservar visualmente el movimiento fugaz de las Tres Gracias.

De tal modo, la fisicidad expresiva, y extremosa, de la bailaora flamenca es entendida como una fuerza reminiscente. Es entonces cuando el susurro de las épocas pasadas brota desde el interior de una sociedad cultural mediante la creación de una impresión psíquica y corporal nueva. Las formas simbólicas del baile flamenco, por consiguiente, serían el resultado de una serie de transformaciones del espíritu pagano y mitológico. La proyección coreográfica de la bailaora, en consecuencia, resultaría ser, atendiendo a la mirada de quien contempla, un espectáculo sentimental donde el componente carnal y pulsional, esconde, sencillamente, un halo divino y eterno.

Conclusión

Mediante este cuerpo teórico y formal es como se ha pretendido exponer el motivo principal que atañe al paralelismo formal existente entre ambas figuras femeninas, incidiendo en la importancia del componente extremoso y sentimental como iniciador de la reminiscencia. Ello posibilita las futuras investigaciones que se podrían realizar, no solo sobre el propio campo del baile sino, además, en otras manifestaciones artístico-culturales donde el componente patético sobresalga, generando así un sentimiento de identidad y pertenencia, tal y como es el caso de la relación del flamenco con el contexto andaluz.

Un factor muy importante y que puede contribuir, en gran medida, a profundizar en los estudios de este campo es la actual corriente del *mainstream*, ofreciendo un enfoque más actualizado y experimental de las prácticas artístico-culturales del flamenco para poder acercarlo a nuevos sectores de la sociedad globalizada. Abrir así nuevas vías de investigación sobre diversas experiencias estéticas que demuestren la preferencia cultural de los sujetos por ese componente de lo extremoso.

Ahondar en la naturaleza del baile flamenco como evocación de los rituales dionisíacos, es un reto que, aún, puede seguir formalizándose, dependiendo de la voluntad de los teóricos, por lo que, en este caso, la empatía que el sujeto andaluz mostraría hacia el paganismo de la Antigüedad, de forma inconsciente, debe ser planteada como una fuerza creadora de su estilo. Como un punto de partida a la hora de renovar los discursos estéticos y antropológicos sobre el fenómeno cultural del flamenco. Por ello mismo, en estos casos, donde el componente identitario y sentimental entra en juego, el arte debe contemplarse teniendo en cuenta la potencia interior del ser. Superviviente ante las impurezas del tiempo.

Bibliografía

Álvarez Molina, S. (2006). París: “mecenás” del flamenco finisecular. En Bruña Cuevas, M. (coord.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- Antaclí, P. (2019). *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*. Málaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso.
- Borja-Villel M. J., (dir.). (2008). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bozal, V. (1998). *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: Historia 16.
- Didi-Huberman, G. (2006). *El bailar de soledades*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Edit. Abada.
- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Lipps, T. (1923). *Los fundamentos de la estética*. Madrid: Edit. Daniel Jorro.
- Michaud, P-A. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: UNA Editorial.
- Murga Castro, I., (edit.). (2017). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Navarro, A., “El animalismo en el viento que sopla. En busca del gesto de la (pos)ninfa warburgiana, entre rizoma de imágenes animalistas y flamencas. Feminismo expandido”. Disponible en: <http://www.pieflamenco.com/el-animalismo-en-el-viento-que-sopla-en-busca-del-gesto-de-la-posninja-warburgiana-entre-rizoma-de-imagenes-animalistas-y-flamencas-feminismo-expandido/> [Consulta: 09-05-2021].
- Romero, P. G., “El gesto primordial”. *El País*. 14-12-2010. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/12/14/cultura/1292281207_850215.html [Consulta: 02/05/2021].
- Valéry, P. (2016). *Filosofía de la danza*. Madrid: Casimiro.
- Viera, M. (2020). *El imaginario español en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra.