

***El Movimiento*: le discours “flaméniste” et humoristique de Fernando López Rodríguez, Belén Maya y María del Mar Suárez**

Julie OLIVIER

Univ. Bordeaux Montaigne, Ameriber-Chispa-Symbolon

Résumé :

Le flamenco a toujours été une expression artistique d'engagement social. Ces dernières années, parallèlement à l'essor du mouvement féministe en Espagne, plusieurs artistes proposent des œuvres explicitement féministes afin de (re)penser le monde qui nous entoure. Grâce à l'analyse du spectacle de flamenco *El Movimiento* de Fernando López Rodríguez, Belén Maya et María del Mar Suárez, nous montrerons comment l'utilisation de l'humour dans l'art flamenco peut devenir démarche incontournable dans la divulgation d'un discours féministe.

Mots-clés : Flamenco, Féminisme, Humour

Resumen:

El flamenco siempre ha sido una herramienta artística de compromiso social y en los últimos años, de acuerdo con el auge del movimiento feminista en España, varios artistas proponen obras explícitamente feministas para (re)pensar el mundo que les rodea. A través del análisis del espectáculo flamenco *El Movimiento* de Fernando López Rodríguez, Belén Maya y María del Mar Suárez, demostraremos que el uso del humor en el arte flamenco puede ser un arma poderosa en la divulgación de un discurso feminista.

Palabras claves: Flamenco, Feminismo, Humor

Abstract:

Flamenco has always been an artistic tool for social commitment and in recent years, in parallel with the rise of the feminist movement in Spain, several artists propose explicitly feminist works in order to (re)think the world. Through the analysis of the flamenco show *El Movimiento* by Fernando López Rodríguez, Belén Maya and María del Mar Suárez, we will show that the use of humour in flamenco art can be a powerful weapon in the divulgation of a feminist discourse

Keywords: Flamenco, Feminism, Humour

Preámbulo

Bailar no es sólo bailar. Así es como se titula la última creación¹ del *bailaor* Eduardo Guerrero y que, a nuestro juicio, resume de forma pertinente la actualidad del flamenco o, mejor dicho, de los flamencos². En efecto, muchxs son lxs artistas que, a través de su arte y en este caso del baile flamenco, quieren transmitir un mensaje que va más allá de la estética y el virtuosismo de la ejecución de los movimientos.

Además del estudio del arte flamenco o flamencología³ que analiza la evolución formal y estética de los tres pilares del arte flamenco (baile, cante y toque⁴), otra corriente teórica observa la relación estrecha que el arte flamenco mantiene con el entorno social, cultural y político en el cual se desarrolla. Esto es el caso de trabajos como los de Francisco Aix Gracia (2014)⁵, Alfredo Grimaldo (2015)⁶ o también los de la antropóloga Cristina Cruces Roldán (2017)⁷. Esta última fue una de las primeras que teorizó la existencia de una división sexual del trabajo en el flamenco a partir de su profesionalización en el siglo XIX⁸ abriendo así el paso hacia una flamencología feminista y de hecho más completa. En esta línea de investigación se inscribe, entre otrxs⁹, Fernando López Rodríguez con su *Historia queer del flamenco* (2020), ensayo con el que pretende reconstruir y repensar la historia oficial del flamenco gracias al homenaje que rinde a todas las figuras que se desviaron de la norma, a estxs artistas “queers” (travestís, trans, homosexuales, feministas, ...) que, pese a su trayectoria, se mantuvieron desde el inicio al margen del arte flamenco más tradicional y aún hoy siguen estando muchxs de ellxs en la sombra. Así, si se puede pensar

¹ Esta última creación se estrenó en el festival de flamenco de Jerez en marzo del 2023.

² Esta idea la desarrolla Iván Periañez Bolaño en 2016 en su artículo “Ser y sentir Flamenco: Descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes” publicado en *Revista de Antropología Social*, vol. 16, n.1, pp. 29-53, [En línea] <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03>.

³ El estudio del arte flamenco o flamencología empieza con el trabajo de Anselmo González Climent titulado *Flamencología* y escrito en 1955.

⁴ Guitarra flamenca.

⁵ AIX GRACIA, Francisco (2014), *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Fundación SGAE, Madrid.

⁶ GRIMALDO, Antonio (2015), *Historia social del flamenco*, Ediciones Península, Barcelona.

⁷ CRUCES ROLDÁN, Cristina (2017), *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla.

⁸ Para saber más acerca de la división sexual en el flamenco leer la conferencia de Cristina Cruces Roldán del 2002 titulada “De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco” disponible en línea: https://www.academia.edu/7011384/DE_CINTURA_PARA_ARRIBA_HIPERCORPOREIDAD_Y_SEXUACI%C3%93N_EN_EL_FLAMENCO [Consultado el 25/10/2023].

⁹ Fernando López Rodríguez no es el único en haberse interesado por el aspecto social y feminista del flamenco. Cristina Cruces Roldán, Eulalia Pablo Lozano, Loren Chuse o Carmela Borrego Castellano son algunas autoras que han querido rescatar a las mujeres artistas olvidadas por la historia del flamenco y la dimensión feminista del flamenco actual y pasado.

que la emergencia de un discurso feminista en el flamenco es algo reciente, la pieza titulada *El Movimiento* que creó este mismo autor, bailar, *pensar*¹⁰ y filósofo en el año 2021 junto con otras dos artistas, Belén Maya y María del Mar Suárez (alias *La Chachi*), demuestra lo contrario. Además de la presencia de un discurso feminista fuerte que se transmite a través del arte flamenco (puesta en escena, música, baile y letras), lxs tres artistas recurren a otro ingrediente principal como herramienta de comunicación: el humor.

El recurso al humor en cuanto estrategia de denuncia y de crítica (política, cultural y social) es algo que siempre existió y que se observa por ejemplo en los dibujos humorísticos de prensa o también en muchas películas de Charles Chaplin. En el flamenco, tanto en el baile, los movimientos, las actitudes de lxs artistas como en las letras¹¹ de las canciones, el humor también está presente. Así, en este artículo¹², nos proponemos poner de realce el vínculo entre el arte flamenco, el discurso feminista y la utilización del humor en *El Movimiento* (tanto en los movimientos como en las letras y los discursos) para ver hasta qué punto esta proposición artística puede considerarse como una muestra del poder del humor en la transmisión de un mensaje feminista.

Definiciones y conceptos

Resulta difícil definir *El Movimiento* porque se sitúa a mitad de camino entre el espectáculo de flamenco, el monólogo cómico, el teatro-danza y la conferencia. En efecto, no se trata de un espectáculo “tradicional” de flamenco en el cual un bailar o una bailaora presenta varios bailes de flamenco acompañadx por la guitarra y el cante. Esta representación se acercaría más a lo que Manuel Oliveira llama “conferencia performativa”, que él considera “un tipo específico de presentación que va más allá de las formas académicas y que [emplean] los artistas para hacer de la conferencia un espacio performativo que trata de llegar, afectar e involucrar a la audiencia de forma satírica, emotiva, seductora y hasta irreverente” (Oliveira, 2014: 7). En nuestro caso, adaptando la teoría lingüística de John Austin al flamenco, la capacidad performativa de *El Movimiento*

¹⁰ Así es como se autodenomina el propio artista en referencia al “bailor” de flamenco.

¹¹ El libro *Erotismo y humor en las coplas flamencas* escrito por Emilio Jiménez Díaz en 1997 recopila centenares de letras de coplas flamencas en las que el humor es la estrategia elegida para tratar del tema tabú de la sexualidad

¹² Para este análisis, nos hemos apoyado en un vídeo privado que nos mandó el artista, así como en nuestra asistencia a una representación que tuvo lugar en la sala Nave 73 en Madrid en el año 2021.

en cuanto obra artística y escénica reside en su capacidad de “actuar”, de poner en escena actitudes, discursos y movimientos para construir una reflexión y otra realidad. Además, el concepto de performatividad introducido por Judith Butler con respecto a la identidad de género que ella concibe como construcción social y repetición de actos y gestos corporales se percibe en *El Movimiento*. En efecto la visión tradicional del flamenco según la cual el bailarín tiene que llevar la vestimenta típica del torero y la mujer un vestido largo con lunares se deconstruye: Fernando lleva en efecto unos leotardos de color rosa, Belén aparece con una camiseta y un pantalón verde y La Chachi luce un traje de deporte. La puesta en escena de movimientos corporales danzados también propone performar el baile flamenco y su binarismo. Si en sus inicios profesionales el baile “masculino” se centraba en la ejecución de *zapatedaos* rápidos y fuertes para oponerse al baile “femenino” situado más bien en la parte superior del cuerpo (brazos, cabeza, pecho y cintura) en *El Movimiento* tanto Fernando como Belén y La Chachi utilizan todas las partes de sus cuerpos independientemente de su género y realizan movimientos que mezclan flamenco y danza contemporánea para poner de relieve el carácter artificial porque construido socialmente de la diferencia de género en el baile.

Además, cabe subrayar que la difícil caracterización de esta representación artística es justamente lo que permite llevar el flamenco más allá de su estética tradicional para romper la frontera existente entre creación artística y reflexión intelectual comprometida. De hecho, Fernando López Rodríguez es un ejemplo de esos artistas que son a la vez artistas e intelectuales¹³. Ya no se definen como cuerpos danzantes sino como cuerpos que pueden pensar, que quieren reflexionar bailando. Esta voluntad de abarcar esta doble faceta se hace aún más presente en lo que concierne a Belén Maya, bailaora que goza de un gran reconocimiento en el mundo del flamenco y descendiente de una familia de artistas de renombre internacional, que decidió hace tiempo parar de bailar por bailar y salir de los grandes circuitos de flamenco para investigar nuevas formas de expresarse a través de su baile¹⁴. Durante una entrevista en Sevilla en 2022, Belén Maya nos confió que ya no hacía flamenco tradicional y que se había alejado mucho de él porque ahora le

¹³ Fernando López Rodríguez se doctoró en la Universidad Paris 8 en 2019. Su tesis se titula *Mutations du désir en danse: tablao et flamenco contemporain : genre, contextes de production et catégories esthétiques (Espagne 1808-2018)*.

¹⁴ Ver “Cansada de bailar, Belén Maya explora áreas del flamenco desde Estados Unidos”, *La Vanguardia*, Tania Cidoncha, 16 de mayo de 2018, [En línea], <https://www.lavanguardia.com/vida/20180516/443626833846/cansada-de-bailar-belen-maya-explora-areas-del-flamenco-desde-estados-unidos.html>.

interesaba mucho la teoría y la investigación sobre este arte. Para ella, “Fernando es uno de los ejemplos que tiene un discurso y lo puede bailar”. Ella “cree que es muy importante que los flamencólogos y la prensa especializada en flamenco sepan que la gente que se sube al escenario piensa y que tiene una teoría y que la defiende no sólo con su cuerpo sino con sus ideas, con su mente y con su palabra, ya sea escrita u oral (como en *El Movimiento*).”¹⁵

No obstante, este tipo de espectáculos comprometidos e “intelectualizados” no “se vende” tanto como otro tipo de espectáculo más tradicional representado en los escenarios de los grandes teatros y festivales de flamenco. Por lo tanto, *El Movimiento* todavía no ha sido estrenado en grandes teatros, quizás porque es considerado como algo que no puede satisfacer las expectativas de lxs aficionadxs del flamenco y también porque lxs artistas de esta pieza, excepto Belén Maya, no aparecen entre los grandes nombres de la escena flamenca actual.

Cabe cuestionarse entonces acerca del impacto de dicha representación en el público susceptible de asistir a una creación como es *El Movimiento*. En efecto, al contrario de la bailaora Patricia Guerrero que actúa en escenarios no hispánicos, porque sus creaciones pueden cumplir con las esperanzas de un público “amateur” de flamenco, *El Movimiento* se dirige no sólo a un público que puede entender el castellano, debido a las partes habladas, sino también a un público que sea capaz de deconstruir la idea que tiene del arte flamenco y dotado de un conocimiento bastante profundo de la historia de la sociedad española. En suma, al igual que el “lector ideal” según Julio Cortázar, el espectador o la espectadora de *El Movimiento* tiene que ser activx si quiere entender el mensaje.

Justamente, el título de la obra alberga un triple sentido y nos da un indicio sobre el predominio de la reflexión intelectual existente en ella. La utilización de la palabra “movimiento” abre un amplio abanico epistemológico y permite relacionar tres de sus acepciones. En efecto, el movimiento puede remitir no sólo a la acción de mover el cuerpo y, en este caso, al baile, sino también al “movimiento feminista” que lxs especialistas suelen dividir en “olas”. Pero el Movimiento Nacional, o simplemente, El Movimiento, era también el nombre dado durante el franquismo al mecanismo político integrador de instituciones, organismos, asociaciones y personalidades que actuaban en favor de la consolidación y defensa del régimen franquista. Esta triple acepción de la palabra “movimiento” define el objetivo principal de esta pieza que, según las propias palabras de

¹⁵ Fragmento de una entrevista realizada con Belén Maya en febrero de 2022 en Sevilla.

lxs artistas¹⁶, propone instaurar nuevas referencias en la historia del flamenco a través de la creación de un puente generacional entre las canciones de un grupo de artistas feministas del siglo anterior que fueron invisibilizadas durante el franquismo y los movimientos actuales de María del Mar Suárez, Fernando López Rodríguez y Belén Maya. En su libro *Historia Queer del Flamenco...*, López Rodríguez apunta que la historia del flamenco es una historia incompleta que ha invisibilizado artistas que no correspondían a la norma establecida, sobre todo después de la guerra civil española¹⁷. Hoy en día se está observando en la flamencología actual, además de los ejemplos ya citados con anterioridad, la emergencia de ensayos que proponen una visión alternativa de la historia del flamenco. La aparición reciente de la obra colectiva del 2023 coordinada por Carlos Barea que nos ofrece una biografía *queer* y feminista de la cantante y bailaora Lola Flores¹⁸ y el libro de Lidia García García del 2022 titulado *¡Ay campaneras ! Canciones para seguir adelante*¹⁹, en el cual adopta una mirada diferente hacia el folclore español mediante la recopilación de canciones “salpicadas de transgresiones femeninas” (García García, 2022: tapa trasera), son un buen ejemplo.

El Movimiento propone también adoptar una nueva mirada, más completa, inclusiva y feminista, hacia el arte flamenco y la sociedad en general, rescatando seis canciones del folclore español escritas entre 1921 y 1935. Se trata de: *¡Venga Alegría!*, compuesta por Ernesto Tecglen y José Casanova en 1925, interpretada por Encarnación López *La Argentinita* en 1935; *Soy Mujer*, escrita por Luis de Tapia y José Font de Anta e interpretada por *La Argentinita* en 1935; *Todo al revés*, escrita por Luis Acosta, Manuel Font de Anta y José Soriano en 1922 e interpretada por *La Argentinita* en 1935; un monólogo cantado titulado *Abajo las Faldas* de Teresita Calvo de 1921; una escena titulada “La Chulapona” de la zarzuela *Creí que no venía* de 1934; y *La diputada*, de Emilio Carrere y Manuel Font de Anta, escrita en 1932 e interpretada por Amalia Molina. Vamos a

¹⁶ Ver la descripción oficial del espectáculo en esta página en línea: [El Movimiento | Dance from Spain \(feced.org\)](https://www.feced.org/).

¹⁷ Aunque no vamos a poder estudiar el siglo XIX en este artículo, cabe subrayar que numerosas son las mujeres que rompieron las barreras de género en aquella época y que se están rescatando hoy en día en estudios científicos. Podemos citar a Amalia la de Ronda que fue una excelente guitarrista de flamenco y cuyo nombre ha sido borrado de la historia oficial del flamenco porque el talento de guitarrista era, y todavía es, reservado para los hombres.

¹⁸ BAREA, Carlos (2023), *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, Barcelona, Ediciones Egales y Dos Bigotes.

¹⁹ GARCÍA GARCÍA, Lidia (2022), *¡Ay campaneras ! Canciones para seguir adelante*, Barcelona, Plan B.

analizar ahora el género de estas canciones y detenernos en el protagonismo del humor en sus letras.

El humor, vector generacional

Las canciones que actualizan y rescatan lxs tres artistas pertenecen al género del cuplé. Esta canción frívola y pícara del folclore español, que se popularizó en España y en las capitales latinoamericanas en las primeras décadas del siglo XX, época del naciente *star system* (Pepa Anastasio 2009: 1), se caracterizaba por su carácter popular²⁰ y sobre todo por sus temáticas llenas de dobles sentidos y alusiones eróticas en el contexto de lo que se conoce como “sicalipsis”²¹. Transcribimos aquí un ejemplo de cuplé sicalíptico famoso titulado *La Pulga*, interpretado por primera vez en 1893 por Augusta Bergès, quien fingía buscar en sus ropas este diminuto insecto mostrando buena parte de su anatomía:

¡Ay! señores por favor,
Quien me quiere desnudar,
Porque tengo un miedo atroz y me voy a poner mal.
Una hormiga sin pudor,
Me recorre sin cesar,
Por arriba, por abajo, por delante y por detrás.

Otro cuplé de este estilo es el de Félix Garzo y Juan Viladomat de 1925 titulado *Fumando espero*, interpretado por Ramoncita Rovira, cuya letra pone en escena a una mujer que, mientras fuma, algo bastante transgresor para una mujer en la época, sueña con la llegada de su marido que desea tanto....

Fumar es un placer
Genial, sensual
Fumando espero
Al hombre a quien yo quiero
[...]
Ver a mi amante
Solícito y galante
Sentir sus labios
Besar con besos sabios
[...]
Es mi fumar un Edén

²⁰ Pepa Anastasio habla de “canción de consumo” en “Pisa con Garbo: El cuplé como performance.”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13), Barcelona, 2009, pp. 1-10. [En línea], <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220946013.pdf>.

²¹ El término “sicalipsis”, cuyo origen resulta oscuro, se vincula con lo erótico tanto en la literatura y la prensa como en las artes plásticas y espectáculos de variedades durante la primera mitad del siglo XX en España. Ver Maite Zubiaurre, “Serrallos, sicalipsis y máquinas de escribir: erotismo, exotismo y modernidad en España”, *Romance Quarterly*, 2005, Vol. 52, Número 3, pp. 197-220.

Dame el humo de tu boca
Anda, que así me vuelves loca
Corre, que quiero enloquecer de placer
[...]

Es interesante notar que este “género indefinido por naturaleza, juguetón y resbaladizo [...]” (Encabo Enrique 2019: 9) fue interpretado sobre todo por mujeres cuyo talento principal no era exclusivamente el cante sino la picardía con la que interpretaban los cuplés.

Si es legítimo cuestionar la imagen de los cuerpos en cuanto instrumento del placer masculino de estas mujeres artistas y la mirada heteronormativa proyectada hacia ellas queremos recordar la gran liberación y emancipación artística que lograban alcanzar las cupletistas. De acuerdo con Pepa Anastasio, estas artistas gozaban de un prestigio poco común en la esfera artística, lo que les permitía alcanzar una verdadera independencia económica. Además, a pesar de que Serge Salaün observa en sus trabajos que a la “mujer-espectáculo”, o sea la mujer artista, se le toleraba ciertas transgresiones morales porque no perturbaba las leyes de la sociedad “real” (ya que estaba supuestamente fuera de ella), ni tampoco la imagen políticamente correcta de la “mujer-normal” (Salaün 1996 : 31), no se puede ignorar que la interpretación de letras explícitamente eróticas y frívolas alentaba una forma de liberación, sexual o no, para las artistas y promovía de hecho otro modelo de mujer, “un modelo de mujer independiente cuyas cualidades [diferían] radicalmente de las [...] cualidades esenciales femeninas: la pasividad, la modestia, la virtud, la falta de interés por la sexualidad” (Pepa Anastasio 2007 : 203). Así es como lo expresa Pepa Anastasio :

La presencia de las mujeres en los escenarios del music-hall y los teatros por horas contribuyó, desde las posibilidades que ofrecía la cultura popular y la cultura de masas, a crear un modelo alternativo de comportamiento para la mujer. [...] La difusión del cuplé y de su cultura no se limita a los escenarios: las grabaciones circulan entre Madrid, Barcelona, Latinoamérica . . . Las letras del cuplé se cantan en las calles y en las novelas. Las protagonistas de ese fenómeno son una parte fundamental de la realidad cultural de la España moderna. (Anastasio, 2007: 208)

Justamente, a través de la creación de un puente generacional entre el ayer y el hoy, y sirviéndose de la picardía original de las letras como herramienta transgeneracional e imperecedera, lxs tres artistas de *El Movimiento* quieren mostrar el impacto que tuvieron los cuplés y sobre todo la actitud de sus intérpretes, que podría calificarse de feminista. Para nuestro análisis vamos a estudiar los cuplés *Todo al revés*, *Soy Mujer* y *La diputada*, que no sólo son bailados sino también declamados y deformados a nivel musical.

Efectivamente, el objetivo es actualizar estas melodías y adaptarlas a sonidos modernos y, con tal fin, Jaume Clotet efectuó estas modificaciones para acentuar la dimensión eterna de dichas canciones y evidenciar aún más la creación de un linaje artístico feminista entre las cupletistas del siglo pasado y los cuerpos, movimientos y voces de Fernando, Belén y Chachi²².

Veamos entonces las tres canciones interpretadas por lxs artistas y cuyas letras se distribuyen al público para que las pueda leer, reforzando así el rol activo y participativo que debe adoptar.

- *Soy Mujer*, Luis de Tapia y José Casanova, 1928 o 1931²³

Yo soy la mujer modelo, yo sé bordar y coser, yo no me he cortado el pelo, yo sigo siendo mujer. A mí no me gusta la actual moda exigua, yo soy simplemente la mujer antigua. Yo no soy garçona, no tengo melena, yo tengo una mata de pelo muy buena. Yo no gasto falda corta en el vestido, yo guardo las piernas para mi marido. Yo no bailo el swing yo no bailo el Fox, ¿y fumar?, uf, ¡qué asco! Me da mucha tos.

Soy una infeliz, pero soy mujer.

[...]

A mi, me entusiasma la carta amorosa tímida y escrita en papel de rosa.

Y son mis autores de frases de amor Bécquer, Espronceda, Larra y Campoamor.

- *Todo al revés*, Luis Acosta, Manuel Font de Anta y José Soriano, 1922

Siguiendo así las cosas lo mismo que ahora van, muy pronto las mujeres al hombre sufrirán. Veremos entonces el mundo al revés y cambiados los papeles será el hombre la mujer ¡Será el hombre la mujer!

[...]

Aunque a algunos les parezca que soy una *exagerá* con el femi-feminismo todo eso llegará. El pollo solterito saldrá con su papá, o bien con carabinos, entonces lo sabrá. Y si es un casado [...] Él irá mirando al suelo, ella irá como un mastín. ¡Ella irá como un mastín!

- *La diputada*, Emilio Carrere y Manuel Font de Anta, 1932

Llegó la hora del feminismo / y como siempre fui avispada / y en todas partes me llevo algo / me llevé el acta de diputada. / En el congreso con Luis de Tapia / estoy actuando de adalid / ¡Viva el divorcio! ¡Vivan mis manos! / que aún no han cosido, ¡ni un calcetín!

[Recitado]:

Y hasta en la peluquería, / me llaman «Su Señoría» / Y como Victoria Kent / viajo de balde en el tren.

La primera canción nos cuenta de manera irónica y caricaturesca la vida de una mujer que corresponde totalmente al papel tradicional e incluso «antiguo», como lo dice la letra, de

²² Tenemos que añadir que la creación de este puente se hace evidente al final del espectáculo cuando lxs tres artistas utilizan el famoso hashtag #MeToo al convertirse “ellxs también” (*Me too* en español) en estas artistas feministas.

²³ En su libro *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis* de 2021, Gloria G. Durán, data *Soy Mujer* en 1928 mientras que Antonio Gómez, en *Las picardías de nuestros abuelos: La pulga y otros cuplés sicalípticos*, publicado en 2021, la data en 1931.

su género y cuyas infelicidad y tristeza pasan a un segundo plano frente al orgullo de “ser mujer”, una mujer del hogar, buena esposa y, probablemente, buena madre. Al contrario, los cuplés siguientes dan la vuelta al orden lógico de la sociedad con la utilización del tópico literario del “mundo al revés” (evidente para *Todo al revés*) al expresar la posibilidad de una sociedad en la cual “será el hombre la mujer” y donde la política se abriría al sexo femenino (¡qué pesadilla! ...).

La manera de cantar las letras de estas canciones es múltiple y, como dice José Miguel López, presentador del podcast *Discópolis* de RTVE²⁴ dedicado al análisis del libro de Antonio Gómez del 2021²⁵ sobre el cuplé sicalíptico, “cada uno lo interpreta como quiere”. Efectivamente, se puede interpretar de al menos dos maneras: o bien consideramos que son letras con un humor bastante misógino que se burla del papel secundario de la mujer, para el primer caso, y de la posibilidad de que obtenga el papel “dominante”, para los siguientes, o bien podemos considerar que, detrás de este humor, se podría esconder un acto de denuncia.

Para la primera letra esta segunda opción es más evidente dado el recurso a la ironía. En cuanto fenómeno pragmático, la utilización de la ironía en un enunciado implica que el destinatario del mensaje sea capaz de evaluar la presencia de esta estrategia enunciativa para poder completar la oración y así encontrar su verdadero significado. En esta letra, se percibe entonces una voluntad de denunciar la situación de esta mujer que representa en realidad a todas las mujeres de la época. Además, el hecho de que Luis de Tapia, el autor de *Soy Mujer*, fuera un destacado escritor satírico que apoyó la Segunda República en sus textos incitando a la resistencia contra el fascismo, deja entrever una denuncia con respecto al rol subalterno asignado a las mujeres. *Todo al revés* y *La diputada* utilizan por el contrario un humor diferente que podríamos definir como sarcástico al ridiculizar la posibilidad de un “mundo al revés” y de este inocente y pueril “femi-feminismo”. La referencia explícita a Luis de Tapia nos da un indicio en cuanto a la afiliación política (diferente a la del escritor republicano) de los autores. En efecto, Manuel Font de Anta y Emilio Carrere, asesinado por el bando republicano durante la Guerra Civil, eran antirrepublicanos y fervorosos defensores del régimen franquista.

²⁴ Ver el podcast de Radio 3 del 8 de marzo de 2021 disponible en <https://www.rtve.es/play/audios/discopolis/11250-cuple-sicaliptico-libro/5806735/>.

²⁵ GÓMEZ, Antonio, Gómez (2021), *Las picardías de nuestros abuelos: La pulga y otros cuplés sicalípticos*, Madrid, Ediciones Atlantis.

Más allá de la afiliación política de los autores, es necesario tomar en cuenta la interpretación de sus letras y la manera de ponerlas en escena por parte de mujeres artistas que gozaban de una gran popularidad. En el caso de *Soy Mujer* y *Todo al Revés*, la intérprete que quieren rescatar y reivindicar como herencia feminista lxs tres artistas de *El Movimiento* es Encarnación López, *La Argentinita*, un nombre lejos de ser desconocido en el mundo del flamenco. Desde luego, su renombre en cuanto gran bailaora, directora de su propia compañía y coreógrafa ya no se cuestiona y lxs especialistas suelen alabar la revolución del baile flamenco que introdujo *La Argentinita*. A pesar de ello, hasta muy recientemente, no se sabía que era también cupletista y quizás se quería ocultar este hecho siendo el cuplé un género menos “prestigioso” para lxs aficionadxs del género flamenco, considerado como más “noble”²⁶. La intérprete de *La diputada*, Amalia Molina, también es una figura famosa en el flamenco y de ella se sabe que era una gran cupletista, pero merecen ser destacadas las novedades que la artista introdujo en el flamenco. Además de *aflamencar*²⁷ los cuplés por su propia iniciativa, permitiendo “dignificar” este género ínfimo si adoptamos la ecuación ‘cuplé<flamenco’, y tener un espacio notable en el mundo prestigioso del cante jondo²⁸ al ser cantaora, solía estar acompañada por la guitarrista Adela Cubas, transgrediendo así el patrimonio casi exclusivamente masculino que era, y es, el *toque*.

Entonces, el hecho de que sean *La Argentinita* y Amalia Molina, dos mujeres artistas profesionalmente emancipadas y reputadas a nivel mundial, quienes interpretaran estos tres cuplés en 1931-1936/1939 nos permite nosotras también reivindicar un aspecto feminista consciente. Detrás de la utilización del humor, de la ironía, lo caricaturesco, lo sarcástico, la ridiculización, la burla y la humillación para hablar de feminismo, un movimiento social aparentemente infantil e inofensivo, ¿no se podría entrever algo más serio y profundo que se asemejaría al miedo? Efectivamente, “[...] eso que tanto empeño se pone en caricaturizar, en reducir al absurdo, en empequeñecer a toda costa, es justamente a lo que más temor se le tiene” (García García, 2022: 45). Si la mayoría de las letras, por no decir la totalidad, fueron escritas por hombres, la manera de interpretarlas y la proyección y recepción alcanzada, deseada o no, de dichas canciones nos permitirían considerar el cuplé como un caballo de Troya (Salaün 1990 : 55) en el cual se hubiera

²⁶ Por cierto, el cuplé pertenece al género llamado “ínfimo”, nombre que parece minimizar el aporte artístico y social del cuplé frente a otros géneros más “dignos” como lo es, en este caso, el flamenco.

²⁷ Adaptar un ritmo flamenco a una melodía folclórica o no perteneciente al género flamenco.

²⁸ Así se le denomina al cante “serio” y “puro” del flamenco cuyas voces principales son las de hombres.

podido esconder un discurso feminista. La distinción que establece Salaün entre 'mujer-espectáculo' y 'mujer-normal' (Salaün 1996: 31) nos podría servir para poner en tela de juicio el carácter realmente comprometido de este tipo de actuaciones burlonas, pero, y aquí concordamos otra vez con Pepa Anastasio y Lidia García García, sostenemos la idea según la cual estas humoradas alentaban muy seriamente una posible forma de reivindicación social feminista.

El humor se pone serio

El carácter serio de dichas actuaciones burlonas se evidencia no sólo en la historia misma de la sociedad española sino también en el espectáculo. Efectivamente, lo que antes se veía como algo inofensivo y poco probable se volvió realidad. Si leemos detenidamente la letra de *La diputada* se hace mención a Victoria Kent, una mujer que entró en el Parlamento cuando las mujeres todavía no podían votar. Si bien era criticado el abandono del hogar por parte de estas mujeres políticas, era un hecho y las cosas estaban cambiando paulatinamente. En aquel tiempo, la Segunda República proclamada el 14 de abril de 1931 empezaba a ser vista como este mundo al revés y sí estaba llegando "la hora del feminismo", hora que se interrumpió durante al menos treinta y nueve años con la llegada de la dictadura franquista.

La segunda parte del espectáculo interrumpe también, no "la hora del feminismo", sino el espacio estético de dicha creación para abrirla a espacios de reflexiones intelectuales y conferencias. En efecto, Belén y Chachi, sentadas, mirando al público, nos hablan del tiempo que, como dicen, se suele representar como una "línea recta en la que podemos avanzar y retroceder". De hecho, según esta concepción temporal, "[l]o pasado se sitúa lejos en esa línea, incapaz de afectarnos, mientras que en lo más cercano localizamos lo más reciente, [...]". Sin embargo, siguiendo todavía las "ponencias" de las dos artistas, "[a] veces caminando hacia delante en esa línea del tiempo también retrocedemos" como eso pasó "[e]n 1936, en España, [cuando] el tiempo comenzó a avanzar de espaldas: [cuando] parecía que algo, tal vez todo, había comenzado a detenerse, a ralentizarse, a ir hacia detrás, cada vez más rápido." Así, "1936 también puede ser ahora" y este pasado, las memorias de *los vencidos* y, en nuestro caso, la memoria feminista, puede/debe seguir estando muy presente. Si seguimos a lxs especialistas que consideran que la obtención del derecho de voto para las mujeres es un punto clave de la segunda ola feminista,

observamos entonces efectivamente un reflujo, un retroceso, de esta marea violeta española al instaurarse el régimen dictatorial, tal como lo denuncian Chachi y Belén.

Con esta parte seria, que contrasta con el tono cómico y alegre del resto del espectáculo, el público se deja atrapar en una reflexión profunda en la cual lxs artistas ofrecen otra cara del espectáculo: un espectáculo comprometido en una lucha social y política que es la del feminismo, un espectáculo que quiere denunciar el olvido deseado por el Movimiento Nacional, de canciones y artistas que dejaban entrever, detrás de tonos humorísticos, el auge del movimiento feminista. En otro número, Fernando toma la palabra él también para compartir otra reflexión intelectual. En efecto, el artista, después de haber cantado la primera frase de *La diputada*, explica primero el origen de la palabra *feminismo* diciendo que fue utilizada por primera vez en 1871 para designar una patología sufrida por hombres tuberculosos cuya ‘virilidad’ se veía afectada por el desarrollo de atributos femeninos. Gracias al discurso de Fernando, nos enteramos de que en 1872 se utilizó el término de manera despectiva para denominar a los hombres homosexuales y a los que defendían “el movimiento social de las mujeres”. El insulto, en cuanto acto de lenguaje performativo, establece, en palabras de Pierre Bourdieu, una relación de “autoridad simbólica” en la que “un individuo o un grupo significa a otro que tiene tal o cual propiedad”. Sin embargo, el poder de sumisión y de instauración de una jerarquía social que encierra el insulto puede derrumbarse si este se convierte en un arma de resistencia ante las relaciones de dominación (Butler, 2004) tal y como pasó en la corriente literaria y política de la “negritud” inventada por Aimé Césaire (1913-2008) y también con la reapropiación del insulto *queer* por parte de la comunidad LGBTQIA+. Con este mismo proceso, la connotación peyorativa y definición de la palabra *feminismo* utilizada por la sufragista Hubertine Auclert en 1880, se transformó para denominar positivamente este movimiento social. Habrá que esperar a 1914 para que el término entrase en el Diccionario de la Real Academia Española, es decir, hace ciento nueve años. La “ponencia” acaba con un toque de humor (provocando de hecho risas en el público) cuando Fernando canta otra vez *La diputada*, pero esta vez, actualizándola: “Llegó la hora de ciento siete años del feminismo...”²⁹ para denunciar el hecho de que aún en 2021, ciento siete años más tarde, estas letras del siglo XX siguen siendo muy actuales.

²⁹ Cuando asistí a la representación de *El Movimiento*, éramos en 2021. Se supone que esta parte se debe actualizar en función del año durante el cual se estrena el espectáculo.

Observamos pues que, incluso durante las partes más serias, el humor siempre está presente como si se quisiera aliviar una posible atmósfera pesada e incómoda causada por estos discursos. De hecho, justo antes de la ponencia de Fernando, se representa un número realmente divertido protagonizado por Chachi y Belén. Detrás de un atril, una después de la otra, las dos artistas declaman las letras de *Soy Mujer* y *Todo al revés* convirtiendo el espectáculo en una especie de mitin político absurdo e hilarante cuyo público electoral se encarna en Chachi y Fernando para *Soy Mujer* y en Belén y Fernando para *Todo al revés*. Este "público electoral" reducido, sentado frente a las diferentes candidatas, va a apoyar con la misma intensidad y mediante aplausos, gritos "olés" y "¡muy bien!" la importancia del rol tradicional de las mujeres (con el discurso *Soy Mujer*) y la llegada del feminismo (discurso *Todo al revés*).

Belén: Yo soy la mujer modelo. Yo sé bordar y coser. Yo no me he cortado el pelo, yo sigo siendo mujer. A mí me gusta la actual moda exigua. Yo soy simplemente la mujer antigua. YO TENGO UNA MATA DE PELO MUY BUENA. Yo no gasto falda corta en el vestido, yo guardo las piernas para mi marido.

Fernando y Chachi al unísono y aplaudiendo: ¡Olé claro qué sí para su marido!

[...]

Belén: Soy una infeliz, pero soy mujer.

Fernando y Chachi al unísono y aplaudiendo: ¡Infe-Infeliz! ¡Infe-Infeliz! ¡Infe-Infeliz!

[...]

Chachi: Siguiendo así las cosas, lo mismo que ahora van...

Fernando: ¡VAN!, ¡VAN, ¡VAN!

Chachi: ... muy pronto las mujeres al hombre sufrirán. Veremos entonces el mundo al revés y cambiados los papeles será el hombre la mujer ¡SERÁ EL HOMBRE LA MUJER! Aunque a algunos les parezca que soy una *exagerá*...

Belén: No, no, no, no.

Chachi: ... con el femi-feminismo, ¡todo eso llegará!

Fernando y Belén al unísono y aplaudiendo: ¡Femi-Feminismo! ¡Femi-feminismo! ¡Femi-feminismo!

[...]

El objetivo de este número es, según el texto oficial del resumen del espectáculo³⁰, dar a ver el lado más teatral y artificial de la democracia actual sirviéndose siempre de la ironía, actualizada esta vez, y de lo caricaturesco de las letras. También podríamos ver en esta parte el impacto que todavía hoy tienen dichas canciones. Al oír sus letras, declamadas

³⁰ Ver <https://dancefromspain.feced.org/el-movimiento/>.

oralmente sin cantarlas, el público se da cuenta de hasta qué punto los cuplés del siglo 20 eran feministas y hasta qué punto nuestra generación es deudora de las generaciones previas, que empezaron a alzar la voz a pesar de haber sido ridiculizadas, caricaturizadas y humilladas primero, censuradas y prohibidas después, y, al final, olvidadas. Porque claro está, durante el franquismo, los cuplés que hemos presentado al principio de este artículo no podían representarse en los cafés y teatros como era el caso antes y los que se consideraban “menos peligrosos” veían sus letras modificadas. Lidia García García y Fernando López en el espectáculo (notar esta interconexión/fusión entre el mundo artístico y el mundo científico) nos dan un ejemplo de esta censura a través del *Chotis del Pichi*. Este chotis³¹ fue interpretado primero en 1931 por famosas cantantes como Sara Montiel o Celia Gámez, quienes, vestidas de hombres, cantaban esta canción que hablaba, siempre con mucho humor, de “un chulo que castiga” a las mujeres.

Pichi
Es el chulo que castiga
Del Portillo a la Arganzuela
Porque no hay una chicuela
Que no quiera ser amiga
De un seguro servidor

[...]

Anda, y que te ondulen
Con la permanén
Y pa' suavizarte
Que te den cold-crém
Se lo pues' pedir
A Victoria Kent
Que es lo que es a mí
No ha nacido quién

Sara Montiel volvió a interpretar este chotis en 1961 en la película *Pecado de amor* de Luis César Amadori pero esta vez, tuvo que adaptarse a las normas impuestas por el régimen franquista que impuso el reemplazo de la mención a Victoria Kent por “pollito bien”.³² La prohibición, la censura y el olvido de dichas canciones durante el franquismo, así como la adaptación forzada de algunas mujeres artistas cupletistas, sicalípticas, eróticas y

³¹ Según el diccionario de la RAE, el chotis es un baile agarrado y lento que suele ejecutarse dando tres pasos a la izquierda, tres a la derecha y vueltas, y que es típico de Madrid.

³² En el año 2022, la cantautora Rozalén cambió la letra de este chotis para convertirla en un chotis feminista. Ver “Rozalén cambia la letra al “Pichi” de Madrid y lo convierte en un chotis feminista: así ha quedado”, *El Español*, Alberto Morlanes, 27 de noviembre de 2022, [En línea] https://www.elspanol.com/eldigitalcastillalamancha/cultura/20221127/rozalen-cambia-pichi-madrid-convierte-feminista-quedaado/721677849_0.html.

feministas³³ a la moral nacional católica impuesta por el régimen dictatorial³⁴ revela la potencia de dichas “actuaciones burlonas”, que podían tener una resonancia mucho más seria.

Conclusiones

Con el análisis de *El Movimiento*, no solo hemos querido demostrar la capacidad de una obra artística para transmitir un mensaje feminista y la potencia del arte como fuente de concienciación y reflexiones sociales sino también su capacidad de sacar a la luz una herencia feminista invisible y olvidada. A través de la reivindicación de pertenencia a este linaje artístico feminista, las tres artistas logran proponer otra visión de la historia del arte flamenco y de la Historia con H mayúscula, una visión más inclusiva, quizás también “al revés”, deudora de la labor de otra generación pasada pero cercana, encarnada por figuras artísticas que supieron aprovecharse de la mirada patriarcal reflejada en el arte del cuplé para crear un mundo (el mundo del escenario) liberador y transgresivo que se volvió realidad a lo largo del tiempo. *El Movimiento* crea entonces y reivindica un flamenco heredero de una época que propició los avances del movimiento feminista no sólo en el espacio aparentemente reducido del escenario sino también en el conjunto de la sociedad. Así, apreciamos que las canciones “frívolas”, “pícaras” e “inofensivas” interpretadas por artistas del siglo pasado, estaban sembrando en realidad las semillas de un movimiento feminista que muchas creaciones actuales hacen eclosionar explícitamente y transforman así el escenario en, como lo expresa Marina Garcés, “[una] posibilidad de relacionar, con sentido, los saberes y la vida [...]” (Cagio y Conde, Touton, 2019: 18).

El humor, ingrediente principal de esta creación, es el vector intergeneracional que une dos generaciones que adoptaron este arma de doble filo para algo mucho más serio si intentamos entender lo que revela este humor, lo que se esconde detrás. Al igual que bailar y cantar nunca han sido solo bailar y cantar, el humor no es solo humor. Hay que

³³ Fernando menciona también a Celia Gámez, quien, después de la llegada de la dictadura, pasó de ser una cantante cabaretera sicilíptica para convertirse en una cantante afín a los ideales del bando nacional para poder seguir viviendo de su arte.

³⁴ Por cierto, a algunas de estas artistas se les consideran hoy en día como artistas franquistas y se suele olvidar su aportación al feminismo en los años 20. Ver cómo se le califica a Celia Gámez en un artículo de prensa escrito por Lorena G. Maldonado, “Vox se burla de Carmena con el chotis fascista de Celia Gámez, la amante de Millán-Astray”, *El Español*, 27 de mayo de 2019, [En línea], https://www.elespanol.com/cultura/20190527/vox-carmena-chotis-fascista-celia-gamez-millan-astroy/401710253_0.html : “La vedette franquista Celia Gámez se ha convertido en el nuevo icono de Vox, que ha celebrado su entrada en el Ayuntamiento de Madrid [...]”.

buscar entre líneas y a veces, es necesario ir a ver un espectáculo de apariencia “inofensiva” como lo era este “femi-feminismo”, para volver a tomar conciencia de algo que la memoria colectiva había olvidado.

Más allá de la utilización del humor en una obra de arte flamenco, y partiendo del principio que no hay un único flamenco sino varios, cabe preguntarse si no estamos asistiendo al desarrollo de un nuevo género de flamenco o de feminismo o tal vez las dos cosas a la vez, un flamenco feminista, un feminismo flamenco... ¿un *flamenismo*?

BIBLIOGRAFÍA

- ANASTASIO, Pepa (2007), “¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13:2, London, pp. 193-216. https://www.academia.edu/5459595/G%C3%A9nero_%C3%ADnfimo_El_cupl%C3%A9_y_la_cupletista_como_desaf%C3%ADo_Journal_of_Iberian_and_Latin_American_Studies_13_2_2007_193_216
- ANASTASIO, Pepa (2009), “Pisa con Garbo: El cuplé como performance”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº13, Barcelona, pp. 1-10. <https://www.redalyc.org/pdf/822/82220946013.pdf>
- BORREGO CASTELLANO, Carmela (2022), *Encarnando el territorio. Feminismo(s) andaluz(es)*, Madrid, Kaótica Libros.
- BOURDIEU, Pierre, (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil.
- BUTLER, Judith, (2004), *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam.
- CAGIO Y CONDE, Jorge y TOUTON Isabelle (2019), *España después del 15M*, Madrid, Catarata.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2017), *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002) titulada “De cintura para arriba. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco” [En línea] https://www.academia.edu/7011384/DE_CINTURA_PARA_ARRIBA_HIPERCORPOREIDAD_Y_SEXUACION_EN_EL_FLAMENCO [Consultado el 25/10/2023].
- CRUZADO, Ángeles (2022), “Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades (I, II, III y IV)”, *Flamencas por derecho* [Blog], <https://www.flamencasporderecho.com/configuracion-del-repertorio-la-personalidad-artistica-de-amalia-molina-en-la-primer-etapa-del-genero-de-variedades-ii/>.
- G. DURÁN, Gloria (2021), *Sicalípticas. El gran libro del cuplé y la sicalipsis*, Madrid, La Felguera.
- GARCÍA GARCÍA,, Lidia, (2022), *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*, Barcelona, Plan B.
- GÓMEZ, Antonio (2021), en *Las picardías de nuestros abuelos: La pulga y otros cuplés sicalípticos*, Madrid, Ediciones Atlantis.
- IBÁÑEZ, Antonio (2021), “El cuplé sicalíptico, un modo de contar los felices años 20”, *El Periódico*, <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2021/07/26/cuple-sicaliptico-contar-felices-anos-55501559.html>.

- JIMÉNEZ DÍAZ, Emilio, (1997) *Erotismo y humor en las coplas flamencas*, Barcelona, Ediciones Carena.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando (2020), *Historia queer del Flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, Barcelona, Egales.
- OLIVEIRA, Manuel (2014), *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*, Castilla y León, MUSAC, p. 7.
- PERIÁÑEZ BOLAÑO, Iván (2016), "Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderno colonial desde los bordes", *Revista Andaluza de Antropología*, nº10, Sevilla, pp. 29-53.
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/87101/ivan_perianez.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- SALAÜN, Serge (2011), *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle,
<http://books.openedition.org/psn/1317> .