

## El baile flamenco contemporáneo de la actual etapa de la teatralización

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

María Cabrera Fructuoso (\*)

**Resumen:** Con la globalización, la hibridación aparece como un elemento clave del baile flamenco contemporáneo de la teatralización, modificando y enriqueciendo su movimiento y concepción del espectáculo, influenciado por el mercado, los procesos de enseñanza-aprendizaje y las necesidades expresivas de dichos artistas.

**Palabras clave:** Baile flamenco – globalización – hibridación – teatralización - vanguardia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 103]

### La era de la globalización y sus consiguientes flujos culturales

La danza y el arte, en general, se encuentran determinados socialmente, en parte, porque se originan, se desarrollan y se desenvuelven en una sociedad concreta, gracias a su función social de divertimento, comunicación, transformación o expresión de emociones. Pero no permanece como un elemento pasivo en la comunidad, sino que participa y forma parte de ella debido a su capacidad semántica, cognitiva y de creación de elementos.

De esta forma, el flamenco, como fenómeno sociocultural originado en España, es diferenciado sobre otras manifestaciones culturales, como memoria e historia de un país, que a su vez opinaba sobre este arte. Un ejemplo claro lo encontramos en el “antiflamenguismo” hasta que aproximadamente en 1922 fue cesando debido a su utilización como un elemento beneficioso y significativo para la “regeneración de la nación”. Por lo que este arte posee “un importante componente para la creación y elaboración de una identidad española” (Cabrera, 2019a:136). Utilizado sobre todo por el régimen franquista, quien tomó el conjunto de las pluralidades culturales en pro de una imagen unificada tanto dentro como fuera del país.

Todo esto provocó que el papel del artista se viera modificado tras someterse al mercado y a las nuevas exigencias de la sociedad capitalista emergente. Al igual que se le otorga a la obra un carácter mercantil con tintes nacionalistas, interpretada por profesionales, de manera que el pueblo se convierte en destinatario en lugar del intérprete (Steingress, 2005).

Centrándonos y avanzando hacia la era de la globalización, hay que aclarar que se trata de un fenómeno entendido como un proceso de unión, conexión e intercambio dinámico que supone una disminución de las barreras y que, incluso, provoca una redefinición de lo que implica el concepto de “lo local”.

Algunos autores, como Roland Robertson (1998), apuestan por la concepción de la globalización como una diversificación de lo cultural y lo social a través de la representación de lo universal en lo local y viceversa. Optando, así, por el concepto de “glocalización”.

Asimismo, partiendo del concepto de “la cultura libidinosa” de Sigmund Freud, Mario Erdheim (2007) resalta

cómo lo ajeno o lo otro posee una gran capacidad socializadora. “De esta manera, la confrontación con lo extraño se convierte en una potencia culturizadora” (Erdheim en Steingress, 2013: 12). Además, ese intercambio que se produce como deseo y necesidad de lo otro, también implicaría una búsqueda de la identidad propia.

No obstante, todo este contexto ha conllevado una apertura del mercado, así como una mayor pluriculturalidad, multiculturalidad e interculturalidad. Y es que, en la actualidad los flujos culturales parecen haberse incrementado y acelerado, favorecido, a su vez, por los diferentes avances tecnológicos y su capacidad para poder establecer contacto entre distintos puntos geográficos. Teniendo en cuenta que nos encontramos en un contexto de la globalización de los mercados, la industria, las políticas y las migraciones y desplazamientos de los artistas.

Pero el caso concreto del nomadismo artístico flamenco aparece como un acontecimiento que favorece la difusión y transmisión de un arte y sus diferentes elementos estéticos y culturales. Por lo que el flujo cultural haría referencia a las diversas características que implicaría el concepto de difusión cultural. Aunque es importante señalar que el concepto cultura no se trata de un sistema cerrado, incluso ni si quiera las consideradas como populares.

De esta manera, el conjunto de todos estos elementos provoca que el artista aparezca como una figura cada vez más dependiente del mercado y del público, asumiendo una gran responsabilidad y presión virtuosística, en la mayoría de los casos. También, tendríamos la conversión de la obra de arte en producto y, con ello, la necesidad y la exigencia de revalorizar toda inversión. Y, por último, los nuevos medios de comunicación y de transporte posibilitan desplazamientos y un mayor alcance de público, incrementando los flujos artísticos y culturales (Steingress, 2013).

Asimismo, partiendo de la visión de la sociología en la cultura, hallamos dos términos, innovación y difusión que, aún siendo diferentes, se encuentran relacionados. Y, por otro lado, encontramos el concepto de hibridación, que ocurre cuando el grado de fusiones tal que genera un estilo nuevo con su propio público, marketing, producción, etc. “De forma que da respuesta a unas necesidades subyacentes y se convierte en un producto que garantiza su expansión y difusión” (Cabrera 2019a: 141).

Según Steingress (2004), en cuanto al término hibridación en el arte, existen diferentes fases o niveles. En un primer lugar estaría la mezcla, esto es, cuando se unen secuencias musicales de distintos estilos. Luego el *pastiche* o “arte de imitación”, que ya habría una reformulación del estilo a través de diferentes medios. El *bricolage* o “arte de improvisación”, cuando se sirve de un elemento “libre” de otro género. Le seguiría la fusión o arte de sintetizar. Y, por último, la hibridación o arte de creación de un estilo nuevo.

De manera que, el flamenco contemporáneo se consideraría una expresión artística sociocultural, ligada a las tendencias de la globalización e inmersa en lo que se conoce como “hibridación transcultural”, ya que conlleva “la transgresión del marco de las culturas nacionales y/o étnicas con la innovación y creación de nuevas manifestaciones artístico-estéticas” (Steingress, 2004: 4).

Además, basándonos en el concepto hibridación transcultural de Mijail Bajtin, hablaríamos de un proceso supeditado al mercado, que aglutinándolo lo sociocultural como lo estético, entendido como un organismo socioeconómico, donde gracias a la confluencia de diferentes culturas, lo local y lo tradicional es modificado y renovado. Siendo la función económica la que se ocupa de canalizar las diversas relaciones sociales y sus consiguientes manifestaciones culturales. Por lo que encontramos a un artista incapaz, en numerosas ocasiones, de mantenerse al margen de las necesidades y exigencias por parte de la industria artística, así como de su estructura organizacional.

Pero es necesario aclarar que, fusión y transculturación se tratan de dos conceptos diferenciados, aunque relacionados, encontrando la hibridación en ese espacio de comportamientos transgresores. Por tanto, continuando con Steingress, hay que distinguir entre “fusión transcultural y fusión en el marco de una cultura (nacional)” (Steingress, 2004: 17-18), diferenciando tres vertientes. Por un lado, encontramos la “transculturación sin fusión”, al introducir un elemento perteneciente a otro género artístico con una finalidad estética. Lo vemos especialmente en las zarzuelas o canciones de moda. La “fusión sin transculturación”, por ejemplo, al introducir el violín en el flamenco, cuando ya lo encontramos en la música andaluza popular. Y finalmente, la “fusión a partir de transculturación”. No obstante, en numerosas ocasiones, gracias a la gran capacidad de fusión y asimilación por parte de los artistas, no es necesario establecer una diferenciación.

Asimismo, la hibridación también implica liberalización, vitalidad y transgresión artística. Por lo que vemos espectáculos en los que se muestra el contexto contemporáneo, como en el caso de *Tierra* (2004) del Nuevo Ballet Español de Rojas y Rodríguez, donde se reivindica la necesidad de construir un mundo mejor; o espectáculos donde la materia prima es la necesidad de crear un espacio idealizado en el que vivir, como en *Utopía* de María Pagés. Además, en esta obra vemos cómo la artista relaciona la danza con la sociedad, con los valores o la pérdida de estos, donde la ética prevalece y predomina sobre la estética, aportando, así, un sentido trascendental a la concepción del arte. Apoyado todo esto por los diferentes elementos deícticos (color,

música, movimiento, vestuario, considerado parte integrada de la escenografía) que potencian el mensaje, sentido y significación de la obra. Por lo que, esta artista-creadora de la era de la globalización se encuentra inmersa en el mundo de la hibridación, como también se puede ver en su obra *Dunas*, acompañada, en esta ocasión, del bailarín contemporáneo SidiLarbiCherkaoui, donde inspirada por la idea de la interconexión, se introduce en ese mundo oriental y exótico en favor de una multiculturalidad.

Hay que destacar, además, la utilización del componente técnico y de innovación en los diferentes espectáculos, como se puede ver en la escenografía empleada para *Utopía*, inspirada en el arquitecto Oscar Niemeyer y su concepto de la curva. Por lo que, en la globalización, arquitectura y arte se hallan especialmente vinculadas e inmersas en lo que implica la ciudad, como espacio para la creación e inspiración, como se puede ver en Sagrario Martínez (2008). De ahí que se lleven a cabo piezas y obras concebidas en espacios no convencionales para el baile flamenco como, por ejemplo, *A palo seco (Redux)* (2014) de Sara Cano, *Impulsos* (2016) de Rocío Molina o las piezas de videoarte *Mimético* y *En cualquier parte* (2016) de Eduardo Guerrero junto a FélixVázquez.

Asimismo, el creciente progreso tecnológico e industrial que ha tenido lugar en las ciudades, ha servido de inspiración para artistas como Vicente Escudero quien creará su pieza *El baile de los motores*, llevándolo a escena en la sala Pleyel de París (1928).

Por tanto, las artes en su complejidad se interrelacionan y colaboran en pro de la obra y del mensaje, como ya sucedía con artistas, como Encarnación López, Vicente Escudero, Mario Maya, Antonio Gades, entre otros muchos. Por tanto, en la actualidad, además de seguir sucediendo, se ha profundizado aún más en esa unión entre distintos estilos musicales, dancísticos y artísticos.

### **Flamenco fusión y Nuevo flamenco en el ámbito musical**

Enmarcándonos en el contexto de la globalización, encontramos en el flamenco a nivel musical dos vertientes diferenciadas, aunque en ocasiones resulta difícil clasificar la obra o al artista en ellas. Como pudiera ocurrir con composiciones del Manuel de Falla que, a pesar de sus influencias e inspiraciones en la música flamenca, nunca dejó de ser considerada como música clásica. Así, la primera de ellas sería el *Flamenco fusión* o Fusión flamenca y la segunda, generada a partir de esta, el *Nuevo flamenco*.

En la actualidad el término “fusión” en música es utilizado para referirse a una mezcla o mestizaje de diferentes géneros o elementos musicales diversos. La primera vez en utilizar dicho término tendría lugar en los años sesenta con artistas como Miles Davis o Weather Report, que combinaban el jazz con el rock y el funk. Posteriormente, se irán acercando al flamenco para improvisar y componer temas, siendo ya una “hibridación musical”, como la que encontramos de Paco de Lucía y Pedro Iturralde en *Flamenco Jazz* (1967). No obstante, la primera vez que ocurriera esto sería en 1966 con Joe Beck y Sabicas en el disco *Rock Encounter*.

Pero también hay que destacar, como hemos mencionado, que existe una importante relación de flamenco con otras músicas, como la clásica. Siendo una relación bidireccional. Es decir, que al igual que encontramos músicos clásicos, como Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Claude Debussy o Mijaíl Glinka, que se inspiraron de la cultura andaluza y del flamenco; hay artistas flamencos que se han acercado a la música clásica y barroca. Por ejemplo, en el caso de bailarines y bailaoras tenemos a Sara Calero en *El Mirar de la Maja* (2013), con música de Granados o Estévez/Paños y Compañía en *La Consagración* (2012), con música de Stravinsky.

Adentrándonos en el terreno de la fusión o hibridación del cante flamenco, encontramos artistas, como: Camarón de la Isla con su disco *La leyenda del tiempo* (1979), quien se sirve de elementos musicales del jazz y del rock; *El Lebrijano*, con la música sinfónica o la andalusí; o Enrique Morente con la judía, gregoriana, afrocubana, andalusí, jazz, electrónica, el rock junto a Lagartija Nick, con los que grabó *Omega*, a partir de textos lorquianos y de Leonard Cohen.

En el ámbito musical, tenemos, por supuesto, a Paco de Lucía, personalidad innovadora, investigadora, que incorporó nuevos instrumentos (saxófono, cajón peruano, flauta travesera y bajo eléctrico), enriqueció la estética escénica y se influenció de músicas como el jazz o la brasileña, incorporando tonalidades y acordes a su música. Asimismo, gracias a su amplio conocimiento de la guitarra y de lo popular, creó obras como *Paco de Lucía interpreta a Manuel de Falla* (1978), con música de Falla y Lorca. No obstante, esta mezcla de estilos no es nueva, pues ya recurría durante la ópera flamenca. Aunque esta primera vertiente, que se consolidó en torno a los años setenta, desde sus inicios ha sido centro de numerosas críticas por considerarla un producto fundamentalmente comercial y de poco valor artístico debido a sus fusiones. Además, a partir de los años ochenta en España tendrá lugar una serie de transformaciones a nivel musical incentivadas por acontecimientos como la movida madrileña. Por lo que surge una nueva generación de artistas que crecieron y “bebieron” ya con el panorama de la fusión flamenca. Surgiría, así, el “Nuevo flamenco”, término creado por la compañía Nuevos Medios y Flamencos Accidentales (subsello de GASA). Una nueva marca ecléctica y comercial que representa a un conjunto de jóvenes artistas, heterogéneos, diversos y variopintos, y su innovador lenguaje musical vinculado en mayor o menor medida al flamenco.

De esta manera, aparece la colección *Los jóvenes flamencos*, donde encontramos artistas procedentes, en su mayoría, de familias de tradición flamenca (Pata Negra, Ketama, Diego Carrasco, Tomatito o Potito). Y tal fue su repercusión, que llegaron al extranjero, gracias a Hannibal Records, con el nombre de “The Young Flamencos”. Pero para comprender mejor este nuevo género musical relacionado con el Flamenco, hay que señalar que su finalidad era la de desligarse del modelo mairenista adoptado en 1955. Promovido, a su vez, por el “debilitamiento del nacionalismo y etnocentrismo en el flamenco, su ruptura con todo tipo de subordinación casticista (andalucista, gitanista, españolista)” (Steingress, 2004: 21) y por la apertura que implicó, a nivel artístico y cultural, el fin del régimen franquista.

Este contexto provocó que numerosos artistas flamencos comenzaran una búsqueda hacia nuevas formas de comunicación y de expresión, llevando a cabo hibridaciones e innovaciones que originarían un flamenco diferente y nuevo en consonancia con el momento social. Resultados y cambios que no siempre recibieron críticas favorables.

Pero como hemos comentado, en ocasiones es complicado clasificar a los artistas en la categoría de “Fusión flamenca” o “Nuevo flamenco”, más cuando se trata de artistas flamencos de formación que, debido a sus inquietudes, exploran campos ajenos en un inicio a su música. Por lo que es posible que algunos puedan situarse en ambas corrientes. No obstante, este “conflicto” se debe, principalmente, a la necesidad de crear etiquetas por parte de la industria musical para favorecer su comercialización.

Además, en esta nueva generación del “Nuevo Flamenco”, hablaríamos también del concepto de “bi-musicalidad”, del que habla el etnomusicólogo Mantle Hood. Es decir, que se trataría de músicos cuyo conocimiento sobre diferentes estilos musicales sería intrínseco al artista. Ejemplo de ello lo tenemos en: Diego “el Cigala”, José Mercé, Mayte Martín, Miguel Poveda Marina Heredia, quien canta en inglés y alemán. Aunque también hallamos dentro de esta categoría a artistas que, sin ser flamencos, poseen influencias de este arte, como Pata Negra, Diego Carrasco, Ketama, O’Funkillo y Ojos de Brujo. Son principalmente grupos frente a la individualización característica del flamenco. Y en estos vemos, además, cambios en cuanto a la instrumentación, que ya se daban durante la “Fusión flamenca”, creando sonoridades nuevas y diferenciadas del flamenco “tradicional”, situándose en un marco con características sociales, económicas, y logísticas diferentes.

### La teatralización del baile flamenco y sus etapas

Una vez contextualizada la situación y el marco económico, social y cultural actual en el que tienen lugar las diferentes manifestaciones artísticas relacionadas con el flamenco, en sus diferentes disciplinas, es necesario comprender y explicar en qué consiste realmente el concepto de teatralización, qué cambios ha supuesto en el flamenco, así como las diferentes etapas en las que ha ido desarrollándose y evolucionando hasta llegar a la contemporaneidad, donde el papel de los artistas intérpretes creadores será fundamental, así como su espacio de formación, realización y contextualización.

Por tanto, tras la etapa conocida como “café cantante” (1846-1936) surge el período de la “ópera flamenca” (1920-1955). Esto implicaría modificaciones en los espacios y lugares de representación (teatros y plazas de toros), así como cambios en la instrumentación y orquestación, aparecen las compañías de variedades, surge una tendencia en pro de cantes más ligeros (fandangos, cantiñas, cantes de ida y vuelta), la guitarra adquiere un papel de solista.

Por lo que el flamenco durante este período, al margen de las críticas recibidas, ganó gran audiencia. Esto supuso su apropiación como elemento generador de cohesión nacional por parte del régimen franquista, convirtiéndose, a su vez, en una gran fuente económica que tendría sus resultados en la década de los cincuenta (etapa de la revalorización).

Asimismo, resulta esencial resaltar el papel que tuvo la generación del 27 por su estrecha relación con algunas de las bailarinas/bailaoras de ese momento, además de por su implicación y participación activa en el desarrollo del flamenco, del cante jondo, de su promoción y conservación a través de iniciativas como el Concurso de Cante Jondo de 1922, organizado por Federico García Loca, Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga, que obtuvo una gran acogida y reconocimiento de artistas nacionales e internacionales, y que sirvió de modelo para concursos posteriores.

Además, en España tiene lugar la aparición de los Ballets Russes de Diaghilev, quienes crearon espectáculos partiendo del concepto de “obra de arte total”, y gracias a su estancia y colaboración con numerosos artistas españoles de diferentes gremios (Pablo Picasso, Manuel de Falla, Félix “el Loco”, “el Estampío”, María Albaicín, “el Moreno”, “la Rubia de Jerez”, José María Sert, Pedro Pruna, Juan Gris o Joan Miró) sirven de modelo e inspiración para los espectáculos de diversos bailarines y bailaoras de danza española y flamenco.

De esta manera, sería a partir de 1915 cuando, gracias al estreno de *El Amor Brujo* de Pastora Imperio en el Teatro Lara, bajo el subtítulo de *Gitanerías*, con música de Manuel de Falla, escenografía de Nestor de la Torre y libreto de María Lejárraga, aunque firmado por su marido Gregorio Martínez Sierra, comenzaría la etapa de lo profesional a lo escénico. Anteriormente lo que se venía realizando, fundamentalmente, eran conciertos de bailes a la española, sobre todo de folklore y escuela bolera. Por lo que se trata de una obra clave dentro del repertorio de la danza española, aunque esta primera versión no sería exclusivamente bailada, hasta que la llevó a cabo Antonia Mercé junto a Vicente Escudero y Pastora Imperio en el Théâtre Trianon-Lyrique de París, y de que la que se realizarán innumerables versiones (en 1925 Antonia Mercé, en 1933 Encarnación López, en 1933 Laura de Santelmo, en 1942 Carmen Amaya, en 1947 Mariemma, en 1955 Antonio Ruiz, en 1962 Antonio Gades, en 1986 Mario Maya, en 2013 Ángel Rojas y Carlos Rodríguez con Lola Greco y Antonio Canales y en 2019 de Israel Galván).

Se trata del comienzo de los ballets flamencos, que suponen una modificación del tratamiento que se estaba dando en el baile, así como a su estilo y forma de concebir el espectáculo y la composición musical, - donde había cantes flamencos y música clásica española, además de, en ocasiones, orquesta en lugar de guitarra-. Aparecen nuevos elementos en escena: escenografía, libreto, argumento, iluminación, vestuario, elementos técnicos... Surge la estilización en el baile gracias a la formación de los bailaoras en danza clásica, la sistematización de pasos y posiciones de baile, volviéndose esenciales los ensayos para trabajar la coordinación y precisión de los movimientos, provocando la aparición de la figura del bailarín frente a la del bailaor. Se reclamaba la asistencia de un público cada vez más culto.

De esta manera, surgió una predilección por llevar a cabo proyectos colectivos frente a representaciones individuales, provocando una jerarquización de la compañía (solistas y cuerpo de baile), la aparición de la figura del coreógrafo, así como la del artista-empresario.

Por lo que todo esto conllevó que, características intrínsecas a este baile, como la espontaneidad o su carácter intimista, se fuesen perdiendo.

No obstante, se trató de un momento especialmente creativo en el caso del baile flamenco, coreografiando cantes nunca antes concebidos para ser bailados, como la seguriya por Vicente Escudero, - a la que introduciría las castañuelas Pilar López -, o el martinete por Antonio Ruiz. De esta forma, la teatralización fue renovando, evolucionando, profesionalizando e intelectualizando la danza española y sus diferentes disciplinas, así como dignificándolas tanto dentro como fuera de España.

Por tanto, en esta etapa podríamos diferenciar tres períodos: los comienzos, con personalidades como Pastora Imperio, Antonia Mercé, Encarnación López, Vicente Escudero, Carmen Amaya, Laura de Santelmo, Trini Borrull, Joan Magriñá o “la Joselito”, todos ellos, artistas con un papel clave en la evolución y dignificación de la danza española y el flamenco a nivel nacional e internacional; una segunda etapa en los años setenta, donde tiene lugar un desarrollo, innovación y afianzamiento del concepto de ballet flamenco y de espectáculo, - encontrando a Pilar López como nexo de unión entre estas generaciones -, con artistas como Antonio Gades, Antonio Ruiz, Mario Maya, “el Güito”, José Greco, Rosario, Alberto Lorca, Merche Esmeralda, Mariemma, Manuela Carrasco, Roberto Iglesias, Roberto Ximénez o José Granero; y en último lugar, el período actual con artistas como Eva Yerbabuena, María Pagés, Sara Baras, Belén Maya, Israel Galván, Andrés Marín, Rocío Molina, Olga Pericet, Manuel Liñán, Marco Flores y muchos otros (Cabrera, 2019).

#### **Subclasificación: teatralización del baile flamenco actual**

Actualmente, en el ámbito de la teatralización del baile flamenco encontramos una gran tendencia hacia el mestizaje y la hibridación que, aunque en ocasiones se encuentre carente de fundamento, es cierto que en otros casos se aprecia un significativo estudio y reflexión debido a la inquietud y experiencia creadora. Pero esta hibridación no es nueva, sino que se encuentra en el flamenco ya desde sus orígenes, apareciendo con más fuerza tras la etapa de la revalorización.

No obstante, son numerosos los artistas de este período que, tras haber “bebido de las fuentes” del flamenco más ortodoxo, dan un paso más hacia la renovación y la innovación de este arte. Como expresó José Granero:

Bailar quiere decir mucho más que moverse. . . hay que seguir dentro de lo que es una estética española con una contemporaneidad, pero la estética española no se debe perder. . . Un bailarín y un coreógrafo no deben perder esas pautas que hay; el flamenco es una de las bases; lo bueno de todo esto es que como todos los estilos de danza española son tan ricos, se puede coger mano de todo ello, y utilizar parte según las necesidades creativas (Granero en Álvarez, 1998: 349-350).

Por lo que los artistas utilizan en sus representaciones diferentes estilos musicales, además de diversas técnicas dancísticas, como la danza contemporánea o nuevas líneas de creación, apareciendo el fenómeno que

comentábamos de “bi-musicalidad”, que en danza lo denominaríamos como “bi-dancístico”.

Aunque hay que aclarar que este fenómeno no es nuevo, sino que ya artistas flamencos introdujeron a su formación la técnica de la danza clásica para obtener un mayor dominio corporal, técnico y expresivo, teniendo su apogeo con el surgimiento del ballet flamenco. Ejemplo de ello lo vemos en Antonio Ruiz, tras la crítica del estadounidense John Martin o Mariemma gracias a su estancia en París. Esto modificó los cánones estéticos, el baile flamenco ahora más estilizado o una tendencia hacia un mayor virtuosismo. Y hoy en día está tan interiorizada la necesidad de esta técnica que, incluso en el BOE n<sup>o</sup> 203, en la Orden del 1 de agosto de 1992 por la que se establece el currículo del Grado Elemental de Danza, queda manifiesto que se trata de la base para el resto de las danzas, incluyéndose en el currículo como asignatura obligatoria tanto para la especialidad de Danza Española, como posteriormente para la de Flamenco. No obstante, el flamenco es un arte vivo, que va modificándose y actualizándose debido a su contexto socioeconómico y las propias necesidades de los artistas, donde el cuerpo aparece como el medio de comunicación de la danza a través del que se produce una transmisión y reflexión de valores.

Si bien es cierto, este entorno no condiciona a los creadores/intérpretes de la misma manera, siguiendo así diferentes caminos de expresión y de creación. Por lo que, encontrándonos en la última etapa de la teatralización del baile flamenco, realizaremos una clasificación de los diferentes tipos de espectáculos que se están llevando a cabo, así como los estilos de baile flamenco que se han ido desarrollando. Aquí podremos encontrar algunos artistas que se desarrollan dentro de la danza española en su complejidad, incluyendo así el baile flamenco, gracias a sus numerosos aportes e investigaciones dentro de este campo en el área de la teatralización.

Además, hay que aclarar que, en ocasiones, resulta difícil establecer clasificaciones entre los diferentes artistas, como ocurriera en el ámbito musical mencionado, pues en función de sus espectáculos e investigaciones creativas pueden encontrarse en distintos grupos. No obstante, esto es normal y común dentro del proceso creativo de cualquier artista que busca alimentarse constantemente, así como adaptarse y manifestarse de acuerdo a sus necesidades intrínsecas del momento. Aunque siempre existe una tendencia natural de movimiento y de concepción de espectáculo por parte del artista.

De esta forma, encontramos una primera vertiente en la que los creadores actualizan su baile, estética y movimiento flamenco de una manera personal, pero no han profundizado y modernizado tanto a nivelsenográfico y plástico (dramaturgia, iluminación, vestuario...). Aunque a nivel musical sí, introduciendo, por ejemplo, instrumentos y músicas no tradicionales en el flamenco (piano, violín, flauta, saxofón, batería, percusión, instrumentos indios...).

Entre los artistas que podríamos ubicar dentro de esta clasificación, encontramos a Manuela Carrasco, - a pesar de ser una artista perteneciente a la generación anterior, sigue llevando a escena espectáculos propios-. Adela Campallo, “Farruquito”, “Farru”, Belén López, María

Juncal, Alfonso Losa, Guadalupe Torres, Úrsula López, Concha Jareño o Mercedes Ruiz. Algunos aparecen junto a su ballet o elenco flamenco, otros de forma individual, aunque a veces acompañados de artistas invitados.

No obstante, esta primera vertiente, en ocasiones, resulta el primer estadio o nivel de evolución del artista-creador para continuar en la segunda clasificación, donde estos actualizan no solo su forma y estética de movimiento, sino también su concepto de espectáculo. Aquí encontraríamos, a su vez, una subclasificación en función de si su lenguaje dancístico es casi exclusivamente flamenco como, por ejemplo, Sara Baras, Rafaela Carrasco, Manuel Liñán, Isabel Bayón, Anabel Veloso o Marco Flores; si su lenguaje es híbrido (flamenco y danza contemporánea, principalmente), como Eva Yerbabuena, Daniel Doña o Sara Cano. Estos dos últimos con un fuerte nexo común como es Teresa Nieto. Aunque no son los únicos que tuvieron una relación directa con la coreógrafa contemporánea, también Rafaela Carrasco, Rocío Molina, Marco Flores, Olga Pericet o Manuel Liñán. E igualmente ocurre a Rafael Estévez y Valeriano Paños junto a Antonio Ruz, colaborando en diversas producciones de ambos.

Por otro lado, tendríamos la fusión y colaboración de artistas flamencos con otros de disciplinas dancísticas diversas en piezas u obras concretas, como Eva Yerbabuena con Carolyn Carlson o con Patrick de Bana en *La Voz del Silencio* (2002) o *El Huso de la Memoria* (2006); Manuela Carrasco en *Romali* (2007), donde une flamenco y danza kathakhindú; María Pagés en *Dunas* (2009) con Sidi Larbi Cherkaoui; Anabel Veloso en *Nacidos del Mar* (2009), *Mediterráneamente* (2012), con flamenco y danza árabe, *Danzas de Aguas Vivas* (2013), junto a la bailarina contemporánea Nerea Aguilar, y *La Generación Del 80, Los Nietos Del 27* (2013), donde participa entre otros, Chevi Muraday; Estévez/ Paños & Compañía en *Danza 220V* (2010) junto a Antonio Ruz y Artomatico, o *La Consagración* (2012), con la colaboración especial de Antonio Ruz y Antonio Canales de artista invitado; Olga Pericet en *A pedir de Boca* junto a bailarines contemporáneos, teatro y danza española, en *Rosa Metal Ceniza* (2011) junto a Paco Villalta de danza contemporánea o en *Electra* (2017) para el BNE junto a Antonio Ruz; Ángel Rojas y Carlos Rodríguez en *El Amor Brujo* (2012), donde participan Lola Greco, Antonio Canales, Gemma Morado y Chevi Muraday, bailarín contemporáneo, *¡Ola y Olé!* (2012), un espectáculo infantil y familiar donde fusiona la danza y el teatro, y *Titanium* (2013) con bailarines de hip hop, break dance y flamenco, donde participa Manuel Liñán; Israel Galván con Akram Khan en *Torobaka* (2014); Andrés Marín en *Encuentros* (2014), junto a Kader Attou, bailarín y coreógrafo de hip hop, y en *Yatra* (2016) con bailarines de la Cía. Accorrap de Attou de hip hop; o Rocío Molina en *Felahikum* (2015), junto a Sébastien Ramírez y Honji Wang. O con artistas de otros gremios, como Sara Baras con el tenor Josep Carreras en *Baras-Carreras* (2006); Belén Maya en *La voz de su amo* (2007) o en *Habitaciones* (2011).

Además, también nos encontramos con artistas flamencos que han trabajado en producciones de coreógrafos contemporáneos, como sería el caso de Concha Jareño en *Imprevisibles* de Erica Wincler (2001); Daniel Doña,

Manuel Liñán, Marco Flores y Olga Pericet en *De Cabeza* (2007) y *Tacita a Tacita* (2010) de Teresa Nieto; o AndrésMarín junto a Blanca Li en *Poeta en Nueva York* (2007).

Y, por último, la vertiente en la que los creadores no solo actualizan su baile, sino también el concepto de espectáculo. Se trata de artistas vanguardistas y transgresores con un lenguaje particular, propio e híbrido dentro del flamenco. Dan un paso más hacia esa búsqueda y eliminación de barreras.

#### **Baile flamenco contemporáneo teatralizado: características y artistas**

Centrándonos en la última subclasificación de la etapa actual de la teatralización, que denominamos como Baile Flamenco Contemporáneo, en cuanto a coetáneo y estilo de danza, nos encontramos con artistas que aportan una nueva y vanguardista concepción al baile flamenco teatral y su concepto de espectáculo. No es una mera actualización de este arte, sino que, en total libertad sobre la escena, crean e interpretan un lenguaje transgresor igualando al flamenco a la categoría de danza contemporánea.

Son artistas que han buscado e investigando sobre su cuerpo y sus diferentes posibilidades, formas y dinámicas que se pueden llevar a cabo. Intentando alejarse de los movimientos conocidos o pertenecientes a su danza, amplían un abanico de posibilidades creativas e interpretativas, completamente personales, que nacen de su acercamiento a otras danzas (contemporánea, butoh, derviche...), a artistas como Teresa Nieto, Antonio Ruz o Akram Khane, incluso, de su autoconocimiento.

Ejemplos claros de esta vertiente serían Belén Maya, - con obras como *Habitaciones*(2011), *Trasmin*(2013) o *Los invitados*(2014)-, Israel Galván, - con *La Curva*(2010), *Lo Real / Le Réel / The Real*(2012) o *FLA.CO.MEN*(2014)-, Andrés Marín, -*Vanguardia Jonda*(2006), *El cielo de tu boca*(2008) o *La pasiónsegún se mire*(2010)-, o Rocío Molina, - con *Por el decir de la gente* (2007), *Danzaora y vinática*(2011) o *A grito pelao*(2018)-, aunque también hay artistas que transitan por esta clasificación en función de su espectáculo, como Olga Pericet con *La espina que quiso ser flor o la flor que soñó con ser bailaora*(2017) o su último espectáculo *Cuerpo Infinito* (2019), con coreografías de Marco Flores, Rafael Estévez y Valeriano Paños, y acompañada de dos cantaores, un cuarteto lírico, un trompetista y un percusionista, donde crea un universo y un diálogo con la que es una de las más grandes figuras, Carmen Amaya; Isabel Bayón en *Dju-Dju* (2016), dirigida por Israel Galván, donde habla de los gitanos y su relación con las supersticiones, lo mágico y el miedo ligado al flamenco. Un espectáculo innovador de principio a fin; Estévez/Paños y Compañía con obras como *Danza 220V* (2010), junto a Antonio Ruz, Artomatico y Sandra Carrasco, *Preflamencos* (2011), con música de Boccherini y arreglos electrónicos de Artomatico, *La Consagración* (2012), con la colaboración de Antonio Ruz y de Antonio Canales y con música flamenca, folklore español y de Igor Stravinsky, *Bailables* (2016) o *Silencios* (2016). Bailarines y coreógrafos experimentales, formados en danza española y flamenco, que inno-

van a través de la música, los movimientos y escenografías minimalistas, en ocasiones, efectista.

Características de los artistas del baile flamenco contemporáneos y sus espectáculos:

1. En la actualidad existe una fuerte preferencia hacia los espectáculos individuales, frente a los colectivos de etapas anteriores de la teatralización. Más próximo a la individualidad que implica el flamenco. Como una necesidad de búsqueda de uno mismo a través del movimiento, de las necesidades intrínsecas del propio artista, de canalizar sus vivencias, estados y emociones. Aunque también, en parte, obligados por el mercado. Ejemplo de esto lo vemos en espectáculos como *¡Ay!* (2013) de Eva Yerbabuena, *El callejón de los pecados* (2014) de Eduardo Guerrero, *Óyeme con los ojos* (2014) de María Pagés, *Romñia* (2015) de Belén Maya, *Yo le canto a mi baile*(2019) de Andrés Marín o *Al fondo riel (lo otro el uno)* de Rocío Molina (2020).

2. Crear espectáculos narrativos o abstractos basados en la necesidad de ahondar en el interior del artista, sus vivencias y emociones, sus inquietudes y preocupaciones por su entorno, o por la necesidad de profundizar en su técnica dancística, en su hibridación a partir de la aproximación e interconexión a otras danzas.

3. Lenguajes dancísticos variados e hibridados (danza contemporánea, butoh, derviche, haka, voguing, popping, danza española en su complejidad), cuya elección y estilo varía en función del artista o del espectáculo. Dentro de que se trata de artistas vanguardistas, hay espectáculos que tienden más hacia la experimentación e innovación, y otros que recogen más la raíz flamenca. Aunque, por su puesto, los avances realizados en su lenguaje de movimiento, afectan y influyen en el resultado de obras más “tradicionales” o “convencionales”. Tenemos aquí obras como *Ya! (ensayos)* (2014) de Belén Maya junto a Niño de Elche, *La Curva* (2010) o *El amor brujo. Gitanería en un acto y dos cuadros* (2019) de Israel Galván, *La pasión según se mire* (2010) o *Carta Blanca* (2015) de Andrés Marín, *Caída del cielo* (2016) de Rocío Molina o *Elsalto* (2020) de Jesús Carmona.

4. La colaboración con artistas de diferentes disciplinas dancísticas e incluso artísticas en piezas o espectáculos concretos. Ejemplos de esto lo encontramos en Israel Galván con AkramKhan en *Torobaka* (2014), *Felahikum* (2015) de Rocío Molina, Sébastien Ramírez y Honji Wang, Andrés Marín en *Yatra*(2016) con bailarines de la Cía. Accrorap de Attou de hip hop o Daniel Doña en *Cuerpo a Cuerpo* (2017) junto a Manuel Alcántara (artista circense y creador de escenografías) o Alessio Arena (cantautor y escritor).

5. La introducción e hibridación de músicas (jazz, música clásica o rock), sonidos guturales o electrónicos tanto pregrabados como en directo, e instrumentos no “tradicionales” en el flamenco (violín, trombón, trompeta, saxofón, flauta, guitarra eléctrica, bajo, piano, cajón, batería o instrumentos percutidos orientales, tablas indias). Por ejemplo, en Bosque Ardora, *FLA.CO.MEN*

(2014) de Israel Galván, *Cuentos de azúcar* (2018) de Eva Yerbabuena, donde el flamenco se hibrida con la música popular de Amami (Japón), gracias a la voz de Anna Sato, de Kaoru Watanabe al *taiko* y de sus músicas habituales.

6. Tiene lugar una difuminación del género, de esa diferenciación tradicional del “baile de mujer” y “baile de hombre”, introduciendo elementos expresivos femeninos por hombres (mantón, bata de cola, abanico o flores) y viceversa, influyendo, a su vez, en los palos a interpretar (tangos, tarantos o alegrías para mujer y martinete, farruca o soleá para hombre), así como en el vestuario. Aunque esto ya ocurrió en su día con “la Cuenca” o Carmen Amaya (Cabrera, 2019b).

7. La utilización de complementos y vestuarios teatralizados e innovadores (zuecos, albornoz, máscaras o deportivas) que contribuyen al mensaje de la obra, determinando en ocasiones el movimiento de los intérpretes. Esto se puede observar en obras como *Bosque Ardora* (2014) de Rocío Molina, *Pisadas, fin y principio de mujer* (2014) de Olga Pericet, *Romniade* (2015) de Belén Maya, *Arquitectura de luz y sombras* (2015) de Rubén Olmo - tributo a artistas como Antonio Gaudí, Pablo Picasso y Miguel de Cervantes-, *Catedral* (2016) de Patricia Guerrero o *Dju-dju* (2016) de Isabel Bayón donde, con una estética cómica y grotesca, aparece en escena el guitarrista vestido de Jesús de Nazaret, el teclista con un albornoz y deportivas y el cantaor utiliza una máscara de la muerte. No vemos en esta obra un vestuario flamenco para el baile, Bayón aparece vestida de rockera, con calzado japonés tradicional (*geta*) o con un mantón que lo utiliza de turbante. Aunque en una versión utilizan trajes flamencos grotescos para el elenco, para dar ese toque cómico (Cabrera, 2019a).

8. La naturalización de elementos como el cambio de vestuario sobre la escena, formando incluso parte de la coreografía.

9. Se crean piezas para espacios alternativos, que provocan, a su vez, modificaciones en el vestuario, movimiento y concepción del espectáculo, encontrando al espectador alrededor de los artistas, en ocasiones. Encontramos, de esta manera, *A pie de calle* (2014) o *Nada Personal* (2016) de Daniel Doña, *A palo seco (Redux)* (2014) o *Sintempo* (2017) de Sara Cano e *Impulsos* (2016) de Rocío Molina, espectáculo basado en la improvisación, interpretándolo tanto en museos, parques, en la orilla del río del mar.

10. Realización de espectáculos donde la escena aparece al “desnudo” o “semidesnuda”, quedando a la vista las barras de luces con los focos, los altavoces, sin cajas, bastidores o bambalinas. Esta característica no solo la encontramos en espectáculos más vanguardias como *La fiesta* (2017) de Israel Galván o *Inicio (uno)* (2020) de Rocío Molina junto a Rafael Riqueni, sino también en otros como *Amator* (2018) de Jesús Carmona o *Baile de Autor* de Manuel Liñán. Y, además, en ocasiones, el público también participa, formando parte esencial

del espectáculo. Se rompe así la cuarta pared, como se puede ver en *Romniade* Belén Maya, en la mencionada de Jesús Carmona o en espectáculos de espacios alterativos que contribuyen a ese mayor acercamiento y proximidad con el espectador, como en *Impulsos* de Rocío Molina.

11. La inclusión de proyecciones, videoarte, escenografías minimalistas y un trabajo de iluminación capaz de transportarte en el tiempo y en el espacio. Por ejemplo, en *Cuando las piedras vuelen* (2009) o *Bosque Ardora* de Rocío Molina, que comienza con una pieza de videoarte para la que fue necesaria la formación actoral de Oscar Villegas y las clases de equitación de Rafael Hernández, o también en *Cuerpo Infinito* de Olga Pericet.

12. La interacción y comunicación con el espectador en diferentes lenguas, potenciando la multiculturalidad, como en *Dju-Dju*, donde los músicos caminan entre el público y conversan en diferentes idiomas, tratando de globalizar el mensaje de alguna manera o también en *Carmen* de María Pagés para reflejar las voces de todas las mujeres, voces universales.

13. El recurso de lo cómico en las obras, como en *Óyeme con los ojos* de María Pagés, en *Romniade* Belén Maya cuando se viste de novia gitana, en *La espina que quiso ser flor o la flor que soñó con ser bailaora* de Olga Pericet al hacer de pistolera sirviéndose de zapatos o bailando al ritmo de reggaeton o en *Dju-Dju*, que ya comienza con el villancico de *Adeste Fideles*, bajan unos ángeles del cielo, un árbol de navidad baila al ritmo de la guitarra sobre un dron, vuela sobre una escoba o su elenco de bailarinas bailan como si estuvieran comiendo pipas o jugando al tenis. También Rocío Molina al final de su obra *Al fondo riela (lo otro el uno)* utiliza el recurso de la risa, buscando interactuar con el público.

14. Y la incorporación del baile flamenco a la moda o los anuncios publicitarios. Por ejemplo, Eduardo Guerrero en 2016 y 2017 colaboró en diferentes desfiles de moda del diseñador Francis Montesinos, como también hiciera el Ballet Nacional de España bajo la dirección de Antonio Najarro, y participó en un anuncio para la marca masculina de zapatos Castellanos Kerriman. Pero también Rocío Molina participaría en una performance realizada para Hermès Club, donde se presentaba la colección otoño-invierno 2017 de la firma francesa de la diseñadora Nadège Vanhée-Cybulski, dirigida por Jean-Paul Goude.

### Conclusiones

Para concluir, hay que decir que el baile flamenco es una manifestación dancística cuyos movimientos, pasos y ritmos están dotados de gran riqueza expresiva e interpretativa, y donde tanto el folklore español como la escuela bolera tuvo una gran importancia en su elaboración como en su desarrollo, ampliando y enriqueciendo su lenguaje. Por lo que se trata de un arte que requiere, cada vez más, de una sólida base técnica y de conocimientos, sin olvidar la creatividad y el genio de los artistas, pues busca personalidades, no imitaciones.

Así, en el ámbito de la teatralización como espacio de creación e innovación donde se desarrolla el baile flamenco, aparece el fenómeno de hibridación con más fuerza, -pues no es un hechoreciente, sino que aparecería desde los orígenes ya en sus antecedentes expresivos-, y con nuevos elementos, dando lugar al subgénero de Baile Flamenco Contemporáneo. Todo ello en la era de la globalización, momento en el que las fronteras, los mercados, las sociedades y las culturas se han visto “reducidas”, facilitando la liberalización, transgresión y transculturalización, en parte, por los artistas y sus necesidades expresivas. Y es que la danza se encuentra determinada socialmente, participando activamente en ella.

Sin embargo, cuando nos proponemos qué se puede hibridar, surge la reflexión sobre qué es lo que nos diferencia y lo que no une. De manera que la globalización contribuye, por un lado, a los mestizajes y fusiones, pero también origina, a su vez, diferencias, potenciando y reafirmando las peculiaridades y particularidades culturales de cada colectivo.

No obstante, lo que implica esta hibridación en el baile flamenco actual por parte de algunos artistas es una transgresión, retroalimentación y liberación de patrones establecidos, como puede ser las diferenciaciones de género, que se han ido difuminando en pro de una unificación en el movimiento y estilo de baile. Fruto de la apertura, reivindicación y reconocimiento de la igualdad, incorporando elementos que no eran propios tradicionalmente.

Así, encontramos a diferentes clases de artistas que, en función de su formación e inquietudes creadoras, se han aproximado más o menos a la hibridación y la transgresión, siendo claros referentes de este movimiento Israel Galván, Rocío Molina, Belén Maya, Leonor Leal o Andrés Marín. La finalidad es generar o desarrollar nuevas claves de comunicación flamenca.

En este sentido, hay que recalcar la importancia como posibles causantes de estos cambios o desarrollos del baile flamenco teatralizado a los espacios de enseñanza-aprendizaje que se han visto modificados, pasando de los cafés cantantes, tablaos o peñas a espacios reglados como son los conservatorios, donde los docentes que se encargan de instruir y formar en esta disciplina pueden no poseer una formación o experiencia profesional específica en flamenco, debido al peso que posee la danza española en sus diferentes disciplinas en estos espacios. Esto, junto con la importancia de la danza clásica como base de todas las danzas, ha creado en los bailarines una formación más estilizada, donde la hibridación forma parte desde los inicios del proceso de aprendizaje. De manera que las necesidades expresivas creativas de los intérpretes cambian y se enriquecen.

Asimismo, también el mercado con sus tendencias y flujos culturales, influyen en mayor o menor medida en el resultado o producto, es decir, la obra, así como en los creadores. No obstante, el flamenco desde sus orígenes, seguramente con las academias de baile, ha sido un producto relacionado con el mercado, siendo considerado como marca España e identidad de un pueblo, continuando en la actualidad gracias a la internacionalización de los artistas, donde un turismo posee una gran relevancia.

Además, se trata de un momento en el que los artistas poseen un gran dominio de la técnica, por lo que existe una necesidad de seguir aprendiendo y formándose en diferentes disciplinas, ya que se exige y se demanda para poder trabajar en muchas compañías, favoreciendo al hecho de que los artistas cada vez sean más completos y versátiles.

Por tanto, no sabemos si los que conocemos o entendemos como baile flamenco será redefinido en el futuro como un lenguaje más híbrido si cabe. En cualquier caso, es cierto que existen diferentes espacios para la representación de este arte, de manera que los teatros o espacios alternativos contribuirían a que tuviesen lugar mayores hibridaciones e innovaciones respecto a esta danza, mientras que las peñas o tablaos serían espacios para la representación de un flamenco “más tradicional”, aunque no quiere decir que este no esté actualizado.

### Bibliografía

- Álvarez, Á. (1992). *Las máscaras de lo jondo*. Madrid: Ediciones del Prado.
- \_\_\_\_ (1997). *Pilar López: una vida para el baile*. Murcia: Festival Nacional del Cante de las Minas.
- \_\_\_\_ (1998). *El Baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial.
- Aranda, C. (2000). *El duende: una aportación de Lorca a la estética contemporánea*. Actas XXXV Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español en Almería del 24 al 29 de julio de 2000. Centro Virtual Cervantes, 101-112. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_35/congreso\\_35\\_13.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_13.pdf).
- Bennahum, N. D. (1999). *Antonia Merce, La Argentina: Flamenco and the Spanish AvantGarde*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Bryant, G. (1997). *Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX*. Cuaderno de notas, 5, 57-76. Disponible en: <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/viewFile/790/820>.
- Cabrera, M. (2019a). *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas*. Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
- \_\_\_\_ (2019b). ‘Lo femenino’ y ‘lo masculino’ del baile flamenco y su actual hibridación: Manuel Liñán. *Revista Comunicación y género*, 1 (1), 87-103. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CGEN/article/view/64530>.
- Curao, M. (2007). *Los flamencos hablan de sí mismos*. I. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Curti, H. (2008). *Transnacionalización, etnicidad y diáspora. El caso de shakuhachi*. Musikeon/Institut del teatre. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología. Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Gómez, R. y López, R. [eds.]. Salamanca: SIBE- Obra Social Caja Duero.
- Fouce, H. (2008). *Modernidad, tradición e identidad nacional. Músicas populares después de las dictaduras ibéricas*. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología, del 6 al 9 de marzo de 2008. Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social.



- García, D. (2013). Músicas de la ciudad imaginada, modernidad, identidad y europeísmo en el videoclip y spot de rock andaluz para la campaña Córdoba 2016: Ciudad europea de la cultura. Cuadernos de Etnomusicología, 3, 6-28.
- García, N. (1990). Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. Trans. Revista Transcultural de Música, 7, diciembre.
- Guerra, R. (1989). Teatralización del folklore y otros ensayos. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Labajo, J. (2009). La música en el escenario equívoco de la identidad: el 'nuevo flamenco'. Cátedra de Artes, 6, 73-85.
- Lifar, S. (1973). La danza. Barcelona: Editorial Labor, S. A. Calabria 235-239.
- Lorente, M. et al. (2004). Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva. Trans. Revista Transcultural de Música, 8.
- Mariemma (1997). Mariemma: Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española. Madrid: Fundación Autor.
- Martí, J. (2004). Transculturación, globalización y músicas de hoy. Trans. Revista Transcultural de Música, 8. Disponible en: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/38563/1/JMarti-2004-TRANS%20-%20Transculturaci%C3%B3n,%20globalizaci%C3%B3n%20y%20m%C3%BAsicas%20de%20hoy.pdf>.
- Martínez, L. C. (2008). El cuerpo híbrido en la danza: transformaciones en el lenguaje coreográfico a partir de las tecnologías digitales. Análisis teórico y propuesto experimentales. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, España. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3838/tesisUPV2962.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Martínez, S. (2008). La música en la ciudad sin límites. Transformaciones urbanas y musicales en la ciudad global. Actas del X Congreso de la SIBE. Sociedad de Etnomusicología 6 al 9 de marzo de 2008. Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Gómez, R. y López, R. [eds.]. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Murga, I. (2008). Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX. Congreso Internacional Imagen y Apariencia, en Murcia del 19 al 21 de noviembre de 2008. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2930194>.
- \_\_\_\_\_. (2009). Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936). Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- \_\_\_\_\_. (2010). Artistas y metodologías en danza: una aproximación al estudio de la escenografía española de entreguerras. Anales de Historia del Arte, n<sup>o</sup> extra 2, 223-238. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA1010220223A/30745>.
- \_\_\_\_\_. (2012). La Argentina y la Argentinista: bailarinas de la Edad de Plata. Boletín de la Institución libre de Enseñanza: Nuevas aportaciones en torno a la historia de la Residencia de Estudiantes, 85-86, 11-24. Disponible en: [http://www.academia.edu/2283650/La\\_Argentina\\_y\\_la\\_Argentinista\\_bailarinas\\_de\\_la\\_Edad\\_de\\_Plata](http://www.academia.edu/2283650/La_Argentina_y_la_Argentinista_bailarinas_de_la_Edad_de_Plata).
- Navarro, J. L. (2006). Capítulo 6. Raíces del Baile Flamenco. Oriente y Occidente. En Choza, J. y De Garay, J. (eds.). Danza de Oriente y danza de Occidente (p.121-132). Sevilla: Editorial Thémata.
- Nommick, Y. y Álvarez, A. [eds.] (2000). Los Ballets Rusos de Diaghilev y España. Granada: Archivo Manuel de Falla.
- Pineda, D. (2007). Lorca y el Flamenco. Monteagudo, 3 (12), 169-184.
- Potter, M. (2005). Mir Iskusstva. Serge Diaghilev's Art Journal. National Library of Australia News, 15 (10), 3-6.
- Rius, J. (2008). Los barrios artísticos como base local de la cultura global el caso del Raval de Barcelona. Revista Internacional de Sociología (RIS), 66(51), septiembre-diciembre, 179-205. Disponible en: <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewFile/114/115>.
- Salah, F. (2008). La Bi-musicalidad, el 'Musical' y la significación de la música para el etnomusicólogo. Actas del X Congreso de la SIBE, Sociedad de Etnomusicología, del 6 al 9 de marzo de 2008. Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. Gómez, R. y López, R. [eds.]. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Scheijen, S. (2009). Diaghilev: A Life. Nueva York: Oxford University Press.
- Sedeño, A. M. (2003). Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, España. Disponible en: <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2540/16698496.pdf?sequence=1>.
- Segarra, M. D. (2012). Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/17502/1/T34082.pdf>.
- Steingress, G. (1998). Hibridación como concepto sociocultural. Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Granada, 271-296.
- \_\_\_\_\_. (2002). ¿What is Hybrid Music? Epílogo. Songs of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. a Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Sardana, Flamenco and English Urban Folk. Münster, LitVerlag, 297-323.
- \_\_\_\_\_. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos historiosociológicos, analíticos y comparativos). Trans. Revista Transcultural de Música, 8.
- \_\_\_\_\_. (2005). Sociología del cante flamenco. Sevilla: Signatura ediciones de Andalucía.
- \_\_\_\_\_. (2006). La investigación del flamenco: hechos, problemas, perspectivas (una aproximación crítica). Actas III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología en Benicàssim, Villa Elisa, en mayo 23-25 de 1997. SIBE. Edición electrónica. Barcelona: La mà de Guido Sabadell, 89-102. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/archivo-doc/30/actas-del-iii-congreso-de-sibe>.

\_\_\_\_ (2013). La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864). Trans. Revista Transcultural de Música, 17, 1-44.

Trujillo, F. (2005). En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua. Porta Linguarum, Universidad de Granada, 4.

**Abstract:** With globalization, hybridization appears as a key element of contemporary flamenco dance of dramatization, modifying and enriching its movement and conception of the show, influenced by the market, the teaching-learning processes and the expressive needs of said artists.

**Keywords:** Flamenco dance - globalization - hybridization - dramatization - avant-garde

**Resumo:** Com a globalização, a hibridização surge como um elemento chave da dança flamenca contemporânea de teatralização, modificando e enriquecendo seu movimento e concepção do espetáculo, influenciados pelo mercado, pelos processos de ensino-aprendizagem e pelas necessidades expressivas desses artistas.

**Palavras chave:** Dança flamenca - globalização - hibridização - teatralização - vanguarda

(\* **María Cabrera Fructuoso:** Bailarina profesional de danza española. Pedagoga de las artes visuales y danza (Universidad Rey Juan Carlos). Profesional de piano (Conservatorio de Torrevieja). Máster en Flamencología (ESMUC) Doctora “cum laude” (Universidad Rey Juan Carlos).

## Cuerpos en tránsito: Grupo Fosa

Andrea Cárdenas y Javier Sobrino (\*)

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

**Resumen:** En esta ponencia se presentará parte del corpus de la investigación “Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina, desde los 80 hasta la actualidad”, que dirige el Mg. Alfredo Rosenbaum, UNA (Universidad Nacional de las Artes), Artes Visuales. Se analizarán producciones del Grupo Fosa, grupo interdisciplinario de mediados de los años 90 hasta principios del siglo XXI, dedicado a la performance y el cruce de lenguajes artísticos. En esta instancia se estudian dichas obras mediadas por el uso de dispositivos tecnológicos y su articulación con la presencia de lo corporal, logrando una estética y poética sumamente novedosas para la época.

**Palabras clave:** Grupo fosa – performance – video - cuerpos en tránsito - cuerpos a intervalos - cruce de lenguajes

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 106]

*Cuerpos en tránsito* fue la primera performance del grupo, sus integrantes Sandra Botner, Claudio Braier, Norberto Martínez, Cecilia Nazar, Javier Sobrino, Ada Suarez y Anabel Vanoni, la presentaron en la galería de arte de la Facultad de Psicología de la UBA curada por Fabiana Barrera, en la muestra “Exorcismos, arte y medicina”. Dentro del tópico propuesto, esta performance funcionaba como catalizador de las energías que transitaba el grupo en sus comienzos, marcó las estructuras de las siguientes producciones y fue puesta en circulación en otros eventos e instituciones como el Centro Cultural Recoleta y la Fundación Banco Patricios (todas presentadas en el año 1996).

Con esta cita de “El nacimiento de la clínica” comienza el texto curatorial que plantea los lineamientos conceptuales de la muestra, “Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada” (Foucault, 1966), marcando los devenires del cuerpo atravesados

por las subjetividades, el contexto de época y una mirada reflexiva sobre la condición humana.

Los conceptos del grupo en esta producción revisan e indagan en las prácticas médicas sobre los cuerpos, estas se inscriben a través de huellas materiales e inmatriciales donde se realizaban acciones repetitivas, como emulando un protocolo médico, ritualizando la relación entre médico y paciente. Estas acciones ponían en cuestionamiento a las prácticas médicas como único medio de cura, adentrándose en las fuerzas creativas implicadas en el arte, como formas de sanación de lo espiritual y lo físico, de estos cuerpos interpelados por el contexto de la lucha contra el sida, la manipulación genética, la clonación y las fecundaciones in vitro, cruzando el cuerpo social y político anclado a mediados de los años 90, hacia el advenimiento del nuevo milenio. Para Ada Suarez, integrante del grupo