



LA CONTEMPORANEIDAD EN EL BAILE FLAMENCO

MARÍA DE LOS ÁNGELES CENIZO SALVAGO
Graduada en Pedagogía de la Danza Contemporánea

Resumen: El baile flamenco está cada vez más en contacto con la danza contemporánea ya sea en aspectos técnicos, estéticos, conceptuales, de pensamiento, etc. Son muchos los artistas que se atreven a experimentar en sus creaciones con herramientas más propias de la danza contemporánea en una búsqueda de su propio universo creativo, alejado de la ortodoxia flamenca. En el artículo se reflexionará sobre el concepto de contemporaneidad en el flamenco. Sin embargo, no hay que olvidar que el flamenco es un arte impuro por naturaleza, nacido del mestizaje de culturas, característica que no ha abandonado durante su evolución histórica. Este aspecto también se desarrollará a lo largo de este artículo, ya que ha habido artistas a lo largo de la historia del flamenco que innovaron en su tiempo. Simultáneamente, se irán aportando reflexiones del coreógrafo Andrés Marín sobre dichos aspectos gracias a una entrevista que nos concedió para la elaboración de este artículo. Además, se terminará con una breve reseña sobre Israel Galván. Ambos coreógrafos, considerados grandes renovadores del panorama flamenco actual, ya que, sin abandonar sus raíces flamencas, se arriesgan a buscar otros caminos, adentrándose en los terrenos desconocidos de la contemporaneidad.

Palabras clave: Andrés Marín, Israel Galván, danza contemporánea, contemporaneidad, flamenco contemporáneo.

Abstract: Flamenco dance is increasingly in contact with contemporary dance, whether in technical, aesthetic, conceptual, thought, etc. aspects. There are many artists who dare to experiment in their creations with tools more typical of contemporary dance in a search for their own creative universe, far from flamenco orthodoxy. The article will reflect on the concept of contemporaneity in flamenco. However, we must not forget that flamenco is an impure art by nature, born from the mixing of cultures, a characteristic that it has not abandoned during its historical evolution. This aspect will also be developed throughout this article, since there have been artists throughout the history of flamenco who innovated in their time. Simultaneously, reflections by choreographer Andrés Marín on these aspects will be provided thanks to an interview that he gave us for the preparation of this article. In addition, it will end with a brief review about Israel Galván. Both choreographers, considered great innovators of the current flamenco scene, since, without abandoning their flamenco roots, they risk seeking other paths, entering the unknown terrain of contemporaneity.

Keywords: Andrés Marín, Israel Galván, contemporary dance, contemporaneity, contemporary flamenco.

Fecha de recepción: 04/10/2023
Fecha de aceptación: 01/01/2024

Introducción

En su evolución, el flamenco se ha fusionado con músicas de otros orígenes, así como con escuelas dancísticas diferentes, como es la danza clásica o contemporánea, entre otras. Son muchos los artistas que, sin abandonar sus raíces flamencas, se han interesado por experimentar, provocando una apertura en el flamenco, enriqueciéndolo y difundiéndolo internacionalmente.

Este hecho motivado por la curiosidad e interés personal hacia el baile flamenco me ha llevado a la realización de este artículo, interrelacionando los conocimientos sobre el arte contemporáneo en general y la danza contemporánea en particular con la evolución del baile flamenco. En este artículo se aportan algunas de las reflexiones que concedió Andrés Marín durante la entrevista que se le hizo para la elaboración de esta investigación. Cabe destacar que Marín es considerado uno de los grandes renovadores del baile flamenco y fue galardonado en 2022 con el Premio Nacional de Danza en la modalidad de Creación. También se aporta una breve semblanza del bailar y coreógrafo Israel Galván, desde la idea de que en un artículo que habla de flamenco contemporáneo no puede no aludirse a esta figura emblemática. Sin olvidar otros importantes creadores como Rocío Molina, Eva Yerbabuena, Olga Pericet, María Pagés, Leonor Leal, Belén Maya o Juan Carlos Lérica.

Esta investigación resulta pertinente teniendo en cuenta que cada vez más la danza contemporánea se imbrica con otras formas de expresión de danza como es el baile flamenco ya sea en aspectos técnicos, estéticos, conceptuales, etc. ¿Qué es lo que lleva a los coreógrafos de baile flamenco a tomar herramientas de la danza contemporánea para sus creaciones? ¿Transgrede esta imbricación de lo contemporáneo al baile flamenco tradicional?

El artículo se estructura de la siguiente forma: en primer lugar, se reflexionará sobre el concepto de contemporaneidad relacionado con el flamenco; en segundo lugar, se tratarán brevemente algunos antecedentes, es decir, artistas que produjeron una ruptura en el flamenco de su tiempo; en tercer lugar, se presentará una breve reseña de Israel Galván como una figura emblemática del flamenco contemporáneo; y, por último, se expondrán las conclusiones a las que se ha llegado con esta investigación.

La contemporaneidad en el baile flamenco

Históricamente se ha aceptado que el flamenco nació a mediados del siglo XIX en la zona de Andalucía, en el contexto cultural del Romanticismo, y tiene diferentes componentes e influencias en su base relacionados con el folclore andaluz, lo gitano y lo negro (Ríos Ruiz, 1997). Por lo que el flamenco es mestizo de nacimiento, hijo natural de la fusión.

Desde prácticamente sus inicios, se pensó que el flamenco podía ser un arte en vías de extinción. Por el contrario, más allá de extinguirse, desde 2010 se ha incluido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO y es el estilo musical español más exportado. Esto lo ha conseguido a

pesar de la constante evolución que ha experimentado el flamenco, ya que es un género impuro por naturaleza, que se reinventa constantemente, un arte vivo.

Sin embargo, esto no ha evitado la intensa trifulca entre puristas y renovadores a lo largo de la historia del flamenco. A raíz de la apertura de los cafés cantantes el flamenco comenzó a profesionalizarse en el baile, el cante y el toque. Silverio Franconetti abrió su primer café cantante en Sevilla en 1881, siendo criticado por Demófilo, entre otros, que manifestaban que el flamenco estaba en peligro y había que salvarlo, mantenerlo puro. Otro ejemplo fue el concurso promovido por un grupo de prestigiosos escritores y artistas, encabezado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, que se celebró en Granada en 1922 para cantaores aficionados de cante jondo, con el que pretendían que el flamenco volviera a su cauce tradicional y puro, más cercano al pueblo, a lo popular, y no adulterado por la profesionalización. Sin embargo, se puede decir que la intención que tuvieron fue un desacierto ya que asesorándolos o en su contexto estaban algunos de los más grandes artistas del género del momento y luego de la historia, como Antonio Chacón, Manuel Torres, La Niña de los Peines, etc. El flamenco es un arte y, como todo arte, es evolutivo y libre, en proceso de construcción y búsqueda constante, en tensión entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la vanguardia. Además, como sostiene José Luis Ortiz Nuevo en su libro *Alegato contra la pureza*, el flamenco “es posible tanto en la intimidad de una reunión como en los grandes espacios teatrales” (Ortiz Nuevo, [1996] 2020, p.173).

Incluso figuras como Carmen Amaya, considerada la bailaora flamenca más universal de la historia, no se libró de las críticas tras su regreso de América, en las que la acusaban de que su baile se había americanizado y alejado de la tradición (Ortiz Nuevo, 2020, p. 23). Otro ejemplo más cercano es una crónica del diario *ABC* de Sevilla en su edición de 12 septiembre sobre la Bienal de Sevilla de 1996, en la que se defiende la pureza del arte flamenco y gitano andaluz: “Nadie suficientemente informado puede negar que el arte flamenco y gitano andaluz atraviesa momentos de cierta confusión y desconcierto” (cit. por Ortiz Nuevo, [1996] 2020, p. 141).

En plena era de la globalización del siglo XXI, en la que hay multitud de influencias entre las diferentes culturas, ¿tendría sentido hablar del purismo o preguntarse lo que es flamenco y lo que no? Para responder a esta pregunta, conviene remitirse a las acertadas palabras de José Luis Ortiz Nuevo que aparecen en el prólogo de su libro *Alegato contra la pureza*: “El flamenco será lo que decida el tiempo, los artistas y la afición” (Ortiz Nuevo, 2020, p. 23).

Andrés Marín sostenía lo siguiente en la entrevista que nos concedió: “Los creadores nunca deben tener miedo a incomodar”. Sin embargo, como escribe José Luis Ortiz Nuevo en su libro: “El miedo, siempre el miedo, es aliado principal, causa inmediata para tender alambradas de pureza” (Ortiz Nuevo, [1996] 2020, p. 71). Marín sostiene que muchos de los que lo han criticado, después han ido a verlo o han hablado bien de él. Lo mismo ocurre con Israel Galván, muchos puristas han acabado aplaudiéndolo a pesar de ser uno de los sepultadores de la pureza.

El arte contemporáneo, considerándolo no ya como un determinado periodo de la historia del arte, sino como la definición de una práctica artística concreta (Heinich, 2017, p. 27), no busca principalmente la belleza serena o pintoresca, sino también lo repulsivo o melancólico, y provocar sensaciones intensas. Por ello ha cambiado definitivamente la forma de entender el arte, orientándose hacia una profunda corriente autorreflexiva. Sin embargo, todavía hoy se discute qué es el arte o quién define el arte. Siguiendo la línea de pensamiento del filósofo Nelson Goodman (1978), quizá se deba replantear un cambio en la pregunta ¿qué es arte? por ¿cuándo hay arte? (Goodman, 1978, cit. por Vaudagna, 2015, p. 50). Andrés Marín, reflexionando sobre el arte en la entrevista anteriormente nombrada, decía lo siguiente:

Estamos siempre reflexionando sobre lo que es bello, lo que no... Para algunos lo que yo hago es feo. Pero, si vemos pinturas de Goya, también expresan lo feo, la expresión del pueblo...Y de Picasso, ¿sus pinturas son bellas?, ¿las vería bellas un pintor clásico? Lo que yo hago es feo, porque quiero que lo sea. O, por ejemplo, *El grito* de Munch, no es bello, pero es inexplicable, hay algo. Entonces, hay que ir más allá de la belleza, elevar a otra emoción, y eso es lo que no entiende alguna gente. Porque para alguna gente lo bello es la reproducción del ballet de Antonio Gades. Para mí lo bello depende de si me mueve o no me mueve.

Esto nos recuerda a lo que defendía Pina Bausch con su célebre cita: “No me interesa tanto cómo se mueve el ser humano, sino lo que lo mueve” (Bausch, s. f., cit. por Herrero, 2009, s. p.). Para esta importante coreógrafa la danza iba mucho más allá del movimiento y los pasos. Sus escenas son muy personales, construidas a través de las experiencias de los intérpretes. Esto es a la vez lo bello y lo frágil de su trabajo.

¿De qué sirve anquilosarse en repetir, reproducir y mimetizar lo que otros hicieron? Esta idea guarda mucha relación con el gran cambio que hubo en el arte a principios de siglo XX, momento en el que hubo un reencuentro con el cuerpo. Algunos pensadores afirmaron cómo la idea de corporeidad en la sociedad había cambiado terminando con el binomio cuerpo-mente, constituyéndose el sujeto en sí y para sí, concibiendo al cuerpo como fuente de sensaciones, placeres y éxito (Gómez Arévalo y Sastre, 2008, p. 12). Cabe destacar a Delsarte, que provenía del mundo del teatro y era un teórico de la declamación y del estudio de la voz, y a Dalcroze, dedicado a la enseñanza musical, aunque también estudió teatro y canto. No eran bailarines y, sin embargo, fueron importantísimos en los inicios de la danza moderna. Delsarte se dio cuenta como actor que al copiar y repetir llegaba un momento en el que se bloqueaba. A partir de ese momento tuvo lugar el nacimiento del intérprete, que interpretaba en lugar de repetir, ya que el repetir generaba un conflicto entre lo que uno es y la técnica que se le impone desde fuera.

Este surgimiento del intérprete se debió a un cambio intelectual que defendía que lo importante era el individuo. Esto hizo que también en la danza se comenzara a experimentar la subjetividad. Así, Isadora Duncan decía lo siguiente: “Lo único que he hecho es bailar mi vida” (Duncan, s. f., cit. por Macel, 2012, s. p.). Esto quería decir que Duncan no interpretaba a un personaje concreto, sino a

ella misma, según su experiencia y lo que sentía en su interior. El instrumento del bailarín es su cuerpo, y “los cuerpos junto con las personalidades que lo habitan, aparecen en muchas formas, esto hace que la danza cambie constantemente, a veces ligeramente, a veces drásticamente, dependiendo de quien lo baile” (Cohen, 1983, p.16). En este sentido se entiende que el artista a través de la obra de arte expresa personalidad y espíritu. En el caso de la danza, las manifestaciones exteriores de lo que le mueve internamente al bailarín se traducen a través del gesto, el movimiento o la quietud. Es en la contemporaneidad, más que nunca, cuando la danza le pertenece al bailarín, según su identidad y en su cuerpo es donde la crea y la transforma (Ortiz, 2014, p. 4).

Todo esto no quita que sea de vital importancia partir de una memoria, conocer profundamente el legado de los artistas anteriores y respetarlo. Además, que haya un interés por conservar lo tradicional también es importante y para evitar que el flamenco acabe siendo algo de ninguna parte, su nombre debe reconocerse, así como su inmenso patrimonio. Sin embargo, no hay que olvidar que el flamenco nació en gran proporción del folklore, pero dio un salto al arte, por lo que el contexto es otro. Y como defiende José Luis Ortiz Nuevo: “El arte es otra cosa. Si el folklore se mira en el espejo de las aguas del pasado, el arte se procura indagando en la memoria futura de lo nuevo que ni siquiera se conoce” (Ortiz Nuevo, [1996] 2020, p. 68). Es decir, el artista flamenco debe atreverse a caminar por el territorio libre de la creación abriendo las puertas de lo desconocido.

El flamenco no tiene ni dos siglos de vida y es un arte clásico y contemporáneo, ya que viene de lo pasado a lo futuro. Tal y como señala Ortiz Nuevo: “Conserva el patrimonio y lo incrementa con aportaciones contemporáneas” (Ortiz Nuevo, [1996] 2020, p. 175). A pesar de originarse en una región muy concreta, Andalucía, el flamenco se ha convertido en un arte universal, reconocido en todo el mundo, capaz de comunicar más allá de las lenguas y de conmover, ya sea a través de la expresión de la alegría o la tristeza. Además, en su evolución, el flamenco se ha visto influido por diferentes disciplinas estéticas, a la vez que ha inspirado a otras. ¿No guarda esto relación con la idea de la contemporaneidad, en la que empiezan a desdibujarse las fronteras entre los diferentes campos artísticos?

Además, a raíz de la danza posmoderna (en torno a los años 60) surgieron muchos estilos individuales y obras que fueron construidas con criterios diferentes. Esto hizo que, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, fuera difícil la ordenación de las obras en géneros artísticos ya definidos (Giménez Morte, s. f., p. 4). Entonces, ¿tiene sentido clasificar cada obra o estilo? Andrés Marín defiende lo siguiente en la entrevista:

Aunque se categoricen las piezas con nombres como Flamenco-danza o Flamenco contemporáneo o Teatro-danza, no deben encasillar. Se debería ver más el propósito del mensaje. Lo que no se puede estar siempre es separando entre esto vale, esto no vale... El mundo es como un mestizo. Cada vez el arte en general y la danza en particular está más híbrida, con menos fronteras entre los campos artísticos, como debe de ser.

Es verdad que cada vez el arte en general y la danza en particular se dirige más hacia la descategorización, pero luego el sistema al que pertenecemos obliga a clasificar, para, por ejemplo, las programaciones en teatros, gestionar los presupuestos, etc. Esto es debido a que la descategorización absoluta es imposible en un mundo en el que todo es lenguaje.

Centrando la atención en la evolución del baile flamenco, en su origen el flamenco se bailaba diferente según fuera hombre o mujer quien lo bailara. El baile de la mujer destaca por su braceo y movimiento circular de las caderas con los que seduce, mientras que el baile del hombre impresiona con el juego técnico de sus pies y el orgullo de su porte. Sin embargo, estas reglas se han visto alteradas en repetidas ocasiones. Trinidad Huertas “La Cuenca” fue la primera bailaora en bailar vestida de hombre y, por ejemplo, Carmen Amaya lo hizo en numerosas ocasiones. Igualmente ha habido hombres que han bailado con bata de cola. Un ejemplo actual es el del bailar Manuel Liñán y su obra *¡Viva!* con la que quería explorar el lado femenino, desafiando los roles de género.

Respecto a esto, cabe señalar que Andrés Marín declaró lo siguiente en la entrevista que le hicimos:

Me gusta mucho jugar con la ambigüedad. Yo creo que el arte no tiene género, es un alma danzante. El hombre tiene su parte masculina y su parte femenina igual que una mujer tiene su parte femenina y su parte masculina. Entonces tratar de anularla y anquilosarla es como diferenciar entre esto es escritura de hombre y esto escritura de mujer. En el baile flamenco hay unos estereotipos muy marcados. No pasa en la pintura o en la escultura, ni en la música. Quizá en el baile pase porque es más con el cuerpo, pero ¿por qué el cuerpo tiene que estar ajustado a una serie de movimientos sí y a una serie de movimientos no? La dictadura marcó mucho esa diferencia entre hombre y mujer. Hay que romper ese tabú. No hay que dividir el baile en esto es baile de hombre y esto baile de mujer.

Esta forma de pensamiento que aboga por la posibilidad de dejar de separar los movimientos en femeninos y masculinos se acerca a la visión que tiene la danza contemporánea, en la que, aunque haya obras que decidan mantener dichos roles, en general existe una mayor democratización del género. Además, respecto a las técnicas dentro de la danza contemporánea, no suele haber esa diferenciación que originariamente sí tiene el baile flamenco. Aun así, Lidia Atencia Doña (2015, pp.11-12) sostiene lo siguiente:

Con el paso del tiempo están desapareciendo las características descriptivas propias que diferenciaban el baile de la mujer y el baile del hombre. La mujer zapatea por lo general igual que el hombre olvidando el trabajo del tren superior: brazos, cabezas, cintura y caderas. Y los elementos externos y complementarios del baile de mujer como la bata de cola, los palillos o castañuelas, el abanico y el sombrero se utilizan muy poco.

Cabe aquí recordar que con la danza posmoderna se investigaba sobre la acción del cuerpo como un camino de democratización del movimiento y se cuestiona el concepto de técnica interesándose por la improvisación como sinónimo de libertad, de adaptación, de confianza y cooperación entre los seres humanos. Además, aparece el interés más por el proceso artístico, y no por el

producto, llevando a cabo un nuevo tratamiento del espacio, del tiempo y del cuerpo, así como generándose nuevas relaciones entre el artista y el público (Giménez Morte, s. f., pp. 1-2). También se interesan por las artes plásticas, la *performance* y las instalaciones de vídeo, así como por llevar la danza a espacios no convencionales.

De todos estos avances se ha valido también el flamenco, más aún en la actualidad. Así, el flamenco es un arte que bebe de diferentes fuentes desde sus orígenes. ¿No ocurre lo mismo con la danza contemporánea en su evolución, que se nutre de todo? Puede que sea esta una de las razones por las que el flamenco convive cada vez más con la danza contemporánea. Así, por ejemplo, el coreógrafo Andrés Marín expresó lo siguiente cuando se le preguntó en la entrevista sobre si él considera que había influencia de la danza contemporánea en sus obras o si considera contemporáneo su baile:

En el pensamiento hay influencia de danza contemporánea y no solo de danza contemporánea, sino de todo tipo de danza, porque yo todo lo que veo me inspira. Lo que pasa es que, como no tengo la técnica para hacerla, sería muy de osado hacerlo al hilo como un bailarín de danza contemporánea, porque entonces es como si uno de contemporáneo se pone a bailar flamenco. Hacer eso sería hacer una mimetización mala de una cosa que tiene un trabajo, una labor, y hay que tener un respeto. Por lo que en mi baile está lo conceptual de la danza contemporánea, el pensamiento, que lo reinterpreto de otra manera.

A esto hay que añadir que Andrés Marín dice haberse inspirado e informado de forma autodidacta sobre figuras como Charles Chaplin (que para él también era un bailarín excelente), Kazuo Ōno y Tatsumi Hijikata (fundadores del *butō*), Martha Graham, Isadora Duncan, Nijinsky, bailarines del cine del expresionismo alemán, entre otros. De forma que él, como otros artistas flamencos contemporáneos, muestran un gran interés por todo lo que ha formado parte de la historia de la danza. Cabe señalar, por ejemplo, a Eva Yerbabuena, que siempre ha mostrado un gran aprecio por la prestigiosa coreógrafa alemana Pina Bausch, con la que incluso llegó a estar en contacto, ya que fue invitada a bailar varias veces en el Festival de danza de Wuppertal (Vaudagna, 2015, p. 47).

Como dice Patricia Carolina Montero Pachano en su artículo “Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo”: “El artista dispone de innumerables posibilidades para expresarse que van desde la recreación figurativa a la total abstracción” (Montero, 2005, s. p.). Además, la danza hoy en día, como se ha dicho anteriormente, también se enriquece de otras artes, como ocurre con las visuales. Estos constantes cambios implican que el enfoque epistemológico de la danza varía con el tiempo, se va reformulando, ya que el lugar de la danza se expande.

La interdisciplinariedad artística, la pluralidad de narrativas, las propuestas de no movimiento, las producciones creativas radicales y las influencias entre las diferentes culturas dan pie a la reflexión alrededor de la danza. Hoy en día la danza es eminentemente permeable, una manifestación artística que es producto de elementos de distinta naturaleza que juegan con sus propias coordenadas en el

espacio y en el tiempo. Por ello resulta difícil llegar a la esencia de este arte. Para aproximarse a ella debemos entenderla como fenómeno de naturaleza efímera. Jaime Conde-Salazar, en una serie de artículos bajo el título general de “La danza del futuro”, sostiene lo siguiente: “La danza, al igual que cualquier acción viva, desaparece y al desaparecer se convierte en memoria”. Sin embargo, afirma: “La danza no se agota en su propia ejecución: su desaparición lejos de ser una condena es lo que le permite permanecer pegada al cuerpo, es decir, no deja nunca de estar viva” (Conde-Salazar, 2015, p. 5).

En definitiva, el flamenco, como arte, está vivo y puede dialogar con otras artes y explorar nuevos modos de vincular la tradición con la contemporaneidad. Fueron otros muchos antes los que en su momento fueron abriendo camino por aguas desconocidas. El siguiente apartado se centra en algunos de estos antecedentes, como Vicente Escudero, Antonio Gades, Salvador Távora y Mario Maya, entre otros.

No hay presente sin pasado

Como defiende Andrés Marín en la entrevista, la innovación debe partir del pasado, de una memoria. Es decir, hay que ser un gran conocedor de la tradición para quebrantar esta y adaptarla al tiempo presente. En torno a los años veinte del siglo XX algunos artistas flamencos se interesaron en ampliar el repertorio proponiendo nuevos palos que acentuaran las destrezas y personalidades de los artistas. Y en las décadas centrales del pasado siglo surgieron nuevos estilos de baile, como, por ejemplo, la seguiriya, el taranto, la caña y el martinete. Ya que anteriormente los palos que se solían bailar eran soleares, alegrías, bulerías, tangos, peteneras, etc.

Por un lado, la seguiriya era un cante que siempre había fascinado a Vicente Escudero y él dio el paso de interpretarlo con pasos de baile por primera vez. José Luis Navarro y Eulalia Pablo en el libro *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, recalcan lo que Vicente Escudero le dijo un día a su guitarrista, Eugenio González: “Toca por Seguiriya gitana lo que quieras; yo bailaré lo que se me ocurra, y a ver cuál de los dos se equivoca antes de camino. Y la verdad fue que ninguno de los dos nos perdimos” (cit. por Navarro y Pablo, 2005, p. 126). Se caracterizaba por ser un baile elegante, masculino, sobrio, preciso y solemne sin adornos innecesarios, en el que dibujaba figuras geométricas inesperadas y extraordinarias. Este palo lo ajustaba con su baile a sus ideas sobre la filosofía y la estética del baile flamenco convirtiéndola en una especie de danza litúrgica (Navarro y Pablo, 2005, pp. 125-126).

Por otro lado, Carmen Amaya fue la primera en bailar el taranto junto al guitarrista Sabicas. Este baile está ligado al mundo de la mina, por lo que se caracteriza por expresar dolor, miseria y sufrimiento mediante un baile solemne y sosegado. La caña fue bailada por primera vez por Encarnación López, conocida como La Argentinita, en Nueva York, y luego la reinventaron en pareja Pilar López, su hermana, y Alejandro Vega. Este baile en pareja ha quedado registrado en la película *Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville. El martinete fue bailado por primera vez por Antonio Ruiz Soler, conocido como Antonio el

Bailarán, en la película anteriormente nombrada, ya que Neville le pidió que hiciese algo nuevo. Para ello zapateó utilizando el compás de la seguriya, con el cante de El Pili y con el paisaje del Tajo de Ronda como fondo, convirtiéndose este en un baile dramático y estremecedor. Por último, entre las últimas novedades que han surgido en el baile flamenco son las versiones de la granaína y la malagueña, como, por ejemplo, la que baila Andrés Marín en 2002 en su pieza *Más allá del tiempo*.

Como se puede observar, a lo largo de la evolución del flamenco ha habido considerables intenciones de aperturismo e innovación. Además, cabe señalar que el flamenco tuvo una gran presencia en las vanguardias artísticas, en obras de Picasso, Miró y Dalí. Respecto a esto, destacó la figura de Vicente Escudero, que fue un bailarín adelantado a su tiempo, un artista de vanguardia, cuyos bailes estaban ligados al cubismo y futurismo. Esto fue debido a su convivencia en París con las vanguardias durante las décadas de 1920 y 1930, en las que recibió la influencia de artistas como Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Fernand Léger, Jean Metzinger o Marcel Duchamp. Lola Hinojosa (2009. Responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia en el Museo Reina Sofía) apunta lo siguiente sobre la película *Bailes Primitivos Flamencos* (1955), que se puede ver en el Museo Reina Sofía y que fue grabada por Herbert Matter:

El bailarín Vicente Escudero, baila diversos palos flamencos acompañado por retroproyecciones y por el sonido de un motor, en una muestra de su plena absorción de la estética de las vanguardias. Estos planteamientos, aplicados al flamenco, se adelantan a las revoluciones estéticas de coreógrafos como Martha Graham y Merce Cunningham en el ámbito de la danza internacional. Esta película permite, en definitiva, cartografiar la presencia del flamenco en relación con el arte de vanguardia y la cultura popular española.

Sobre Antonio Gades, que creaba ballets flamencos, cabe destacar su pieza *Don Juan* (1965), en colaboración con José Granero, prestigioso coreógrafo de danza española, y con texto de Alfredo Mañas y música de Antón García Abril. Esta obra sufrió censura por parte de la dictadura. Sin embargo, esto no frenó a un artista inquieto e inconformista como Gades, que continuó creando este tipo de danzas dramáticas que se convirtieron en obras maestras, como es el caso de *Bodas de Sangre* (Navarro y Pablo, 2005, p. 159).

Además, cabe señalar a Salvador Távora, con el que a principios de los años setenta nace una nueva versión flamenca de lo que en Europa se conoce como danza-teatro, uniéndose en una misma persona dramaturgo, guionista y coreógrafo. La primera obra de este tipo fue *Quejío* (1972), estrenada en el Teatro Experimental Independiente de Madrid, en la que el flamenco se convertía en el lenguaje político para denunciar las injusticias de aquel momento. En esta pieza resalta una imagen inaudita que Távora crea con un bailarín, Juan Romero, que zapatea con rabia sujeto a unas cuerdas que le inmovilizan. José Luis Navarro resalta lo siguiente sobre este tipo de espectáculos: “El baile flamenco ya no solo era capaz de poner pasos y movimientos a la música sinfónica, sino que podía contar historias, podía revivir sobre un escenario las dichas y desdichas de todo un pueblo” (Navarro y Pablo, 2005, p. 155). De este modo, continuó creando otras

piezas que principalmente se centraban en la visión trágica de Andalucía. Para ello innovó con nuevas fórmulas que, mediante el baile, el cante y la expresión gestual, comunicaran sentimientos y anhelos que nunca se habían transmitido de esa forma (Navarro, 2010, p. 13).

Respecto a Mario Maya cabe hacer aquí un inciso para resaltar que en 1965 decide ir a Nueva York firmando un contrato con Columbia Artist Management, oportunidad que aprovecha para impregnarse de las nuevas tendencias en la danza y el teatro contemporáneo. Asiste a clases de Alwin Nikolais, que se había convertido en uno de los coreógrafos más innovadores de su momento. Posteriormente Mario Maya también toma clases en la escuela de Alvin Ailey. Este contacto con otras formas de danza más contemporáneas le llevó a plantearse que el flamenco era muy rico en cuanto a música, pero que estaba muy atrasado a nivel intelectual (Navarro, 2010, pp. 45-47).

Una vez de nuevo en España, Mario Maya continuó por el camino que estaba forjando Salvador Távora, comenzando con la pieza *Ceremonial* en 1974. Y creando obras como *Los Palos*, que reflexionaba sobre los últimos días de Federico García Lorca; *Camelamos naquerar*, en defensa del pueblo gitano en la que se representaba la represión y el ansia de libertad; o *¡Ay, jondo!*, sobre la explotación de los campesinos andaluces (Navarro y Pablo, 2005, p. 156).

Posteriormente, Salvador Távora y Mario Maya, debido a los nuevos tiempos con el fin de la dictadura, pasan de la denuncia a la reflexión estética y a tratar obras cumbre de la literatura universal. Siguiendo este nuevo camino, en 1994, Antonio Gades consolida el género con la obra maestra *Fuenteovejuna* (Navarro y Pablo, 2005, p. 159).

No hay que olvidar otras figuras del flamenco como son Enrique Morente y Camarón de la Isla en el cante, destacando por su genialidad, o Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar en el toque, por su prodigioso dominio de la guitarra (Ortiz Nuevo, [1996] 2020, pp. 225-226). Todos ellos también destacados por su carácter renovador partiendo de lo clásico.

Por último, en las últimas décadas del siglo XX se han creado y consolidado diferentes eventos flamencos, tanto nacionales como internacionales. Entre los nacionales cabe mencionar la Bienal de Flamenco de Sevilla desde 1980, cuyo director durante los primeros años fue José Luis Ortiz Nuevo. Se celebra cada dos años y se entregan los premios El Giraldirillo a diferentes modalidades. Sin embargo, La Bienal no se limita a ser un concurso sin más, sino que se ha convertido en un lugar de encuentro en el que convergen diferentes ideas y fórmulas innovadoras que redefinen constantemente los espectáculos flamencos (Navarro y Pablo, 2005, pp. 166-168).

A continuación, en el siguiente apartado se presenta una breve reseña sobre Israel Galván, uno de los referentes actuales fundamentales que ha causado ruptura en el baile flamenco, optando por la búsqueda de su propio lenguaje flamenco alejado de la ortodoxia tradicional.

Un referente del flamenco contemporáneo. Israel Galván entre la tradición y la vanguardia

Israel Galván (Sevilla, 1973) es hijo de los bailaores sevillanos José Galván y Eugenia de Los Reyes, por lo que desde muy temprana edad se movió por los ambientes de tablaos, fiestas y academias de baile. En 1994 entró a formar parte de la recién creada Compañía Andaluza de Danza dirigida por Mario Maya. En 1998 presentó *¡Mira! Los zapatos rojos*, primera creación de su propia compañía, que supuso una revolución en la concepción de los espectáculos flamencos. En 2005 obtuvo el Premio Nacional de Danza en la modalidad de Creación y, además, ha obtenido numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales a lo largo de su prolífica carrera artística.

Israel Galván, debido a que no se conforma con el camino ortodoxo y a que tiene un gran interés por investigar nuevas vías, se define a sí mismo de la siguiente manera: “Soy un bicho raro dentro del flamenco, como lo fue en su época Vicente Escudero” (cit. por San José, 2012, s. p.). A continuación, se analizarán brevemente algunas de sus obras más relevantes.

En su pieza *La curva* (2010), Israel Galván rinde homenaje al bailar Vicente Escudero. Rememora el espectáculo titulado *La Courbe* que Escudero hizo en París en 1924, definido como un baile transgresor con un toque cubista. Este espectáculo surgió de la necesidad que Galván tenía de desestructurar los recitales flamencos, es decir, quería hacer un espectáculo en el que cante, música y danza no estuvieran íntimamente ligados. Además, juega con el silencio y la pausa como elementos compositivos de sus coreografías (Vázquez, 2011, s. p.). Israel Galván afirma lo siguiente: “Donde me encuentro bien bailando es encima del riesgo. No es porque tenga una estrategia, ni me he planteado ser el más vanguardista. Sale” (Martínez, 2020, s. p.). Sin embargo, no hay que olvidar que Vicente Escudero ya bailó sin música hace casi un siglo.¹

De su familiaridad con el silencio surge también la pieza *Silencio* que Galván baila en la película titulada *Flamenco* (2010) de Carlos Saura. Y también destaca su pieza *Solo* (2007), en la que el artista se muestra sin música ni escenografía. La banda sonora es el sonido de su propio cuerpo, el ritmo hecho con los chasquidos de sus manos o el zapateado de sus pies e incluso el uso de su voz (Zatania, 2012, s. p.). Así, Georges Didi-Huberman expresa en su libro *El bailar de soledades* que “Israel Galván es un bailar que se mueve en carne viva en el substrato, en la materia de sus soledades, para crear lo múltiple con su solo cuerpo en movimiento” (Didi-Huberman, 2008, pp. 20-21).

Otra de sus piezas de mayor relevancia es *Lo Real* (2012), una particular reflexión sobre el holocausto gitano bajo el régimen nazi, por la que en mayo de 2014 recibió tres premios Max de las Artes Escénicas: al mejor espectáculo de danza, a la mejor coreografía y al mejor intérprete masculino de danza. En esta pieza aparecen también las bailaoras Isabel Bayón y Belén Maya y más de una docena de cantaores, bailarines, actores y músicos (Islas, 2012, s. p.). *Lo Real*

¹ FLAMENCO BIËNNALE NEDERLAND. “Israel Galván *La Curva*” [vídeo]. *YouTube*. 29 de mayo de 2013.

superpone argumentos dando distintos niveles de lectura y mezcla música popular, culta, anónima o de autoría bajo la estructura del flamenco. De esta forma Galván construye una pieza coreográfica a partir de una nueva construcción musical, que incluye silencios y alteraciones rítmicas, muy característicos en sus creaciones.²

También destaca la pieza *Torobaka* (2015) compartida con Akram Khan, en la que ambos parten de sus raíces: Kham con el kathak, la danza tradicional hindú que aprendió desde pequeño, y Galván con el flamenco. Ambas danzas tienen en común la percusión que los pies provocan al golpear el suelo, la expresión de las manos, los giros y el rostro expresivo. Debido a que los gitanos fueron un pueblo que emigró desde la India hacia Occidente hace más de mil años en sucesivas etapas (Sáez, 2015, s. p.), en cierto modo, tendrían sentido las similitudes entre el kathak y el flamenco.³

La danza de Akram Khan se caracteriza por la hibridación del kathak con las técnicas contemporáneas que aprendió en la Monfort University (Leicester) y en la Northern School of Contemporary Dance (Leeds). Esta hibridación, según Akram Khan se ha dado de la siguiente forma: “Yo he integrado ambos bailes de una manera orgánica. No ha sido un proceso intelectual. Mi propio cuerpo es el que ha impuesto su verdad” (cit. por Ojeda, 2013, s. p.). Así, los dos coreógrafos, Galván y Khan, que se formaron bajo una firme disciplina, uno en el flamenco y otro en el kathak, interiorizaron sus esencias para luego, por una necesidad intrínseca, convertirse en unos coreógrafos heterodoxos. Ambos rompen con el purismo de estas dos danzas tradicionales y se lanzan hacia la vanguardia, explorando nuevos caminos a través de herramientas de la danza contemporánea.

El objetivo de dicha colaboración, de la que nació *Torobaka*, fue investigar el movimiento y explotar la energía que brota de ambos. Akram Khan afirmaba lo siguiente al comenzar a trabajar con Galván: “En su danza pude ver que lo que hace es captar la belleza que hay en la fealdad, y esto es un concepto muy importante para mí”.⁴ Esto se corresponde con lo que caracteriza al arte contemporáneo, ya que, como se señaló anteriormente, este no busca principalmente la belleza serena o pintoresca, sino también lo repulsivo o melancólico, y provocar sensaciones intensas, orientándose hacia una profunda corriente autorreflexiva y expandiendo los límites del arte (Heinich, 2017, p. 59).

Por último, cabe mencionar *La consagración de la primavera* (2019), en la que baila una versión de la partitura de Igor Stravinsky interpretada por dos pianos.⁵ Además, introduce la percusión con su propio cuerpo, apoyándose también para ello de elementos como tierra volcánica y tablonés de madera que coloca en el

² ISLAS, F. “Reportaje sobre la puesta en escena de la pieza *Lo Real* de Israel Galván en el Teatro Real de Madrid” [vídeo]. *YouTube*. Publicado en el año 2012.

³ AKRAM KHAN COMPANY. “TOROBAKA / Akram Khan & Israel Galván - final trailer (long)” [vídeo]. *YouTube*. 26 de junio de 2014.

⁴ AKRAM KHAN COMPANY. “TOROBAKA / Akram Khan & Israel Galván. Enter the Arena documentary” [vídeo]. *YouTube*. 17 de febrero de 2017.

⁵ FLAMENCO BIËNNALE NEDERLAND. “Israel Galván | *La Consagración de la Primavera*” [vídeo]. *YouTube*. 17 de noviembre de 2020.

escenario (Ramos, 2019, s. p.). De esta manera pretende reflejar la agresividad de la música del reconocido compositor a través del movimiento y la percusión creada con su cuerpo.

En definitiva, el baile de Israel Galván se caracteriza por ser geométrico, rítmico y por su claridad. Pero sobre todo destaca por su capacidad de generar una nueva visión del flamenco sin olvidar sus raíces. Así, Galván con su danza pretende redefinir el vocabulario flamenco, dotándolo de nuevas acepciones y renovando los movimientos, pero conservando la raíz y la esencia del baile flamenco.

Conclusión

Partiendo de una reflexión acerca de la contemporaneidad en el baile flamenco, se han revisitado algunos de los grandes artistas flamencos del pasado que provocaron cambios relevantes en el baile flamenco de su tiempo. Igualmente, coreógrafos actuales como Andrés Marín e Israel Galván, entre otros, se sitúan en la corriente artística actual más innovadora y transgresora del baile flamenco. Se caracterizan por una actitud de búsqueda, inconformismo y ansia por descubrir nuevos caminos. No se quedan en lo flamenco, sino que lo trascienden, tomando un camino ligado a un pensamiento y discurso contemporáneo, ampliando y enriqueciendo el lenguaje del baile flamenco. Sin abandonar sus raíces, pero optando por la ruptura con la ortodoxia flamenca para hacer un arte vivo.

No hay que olvidar que la danza como arte es un acto de comunicación. Es capaz de transformar nuestro conocimiento, nuestra forma de pensar y nuestras acciones. El discurso narrativo del cuerpo se erige como el puente entre la identidad del artista y la del público. El cuerpo que danza se puede conectar con el cuerpo que observa, y no únicamente desde procesos racionales de lectura de la obra. El cuerpo es un vector de comprensión de la relación del hombre con el mundo. Cada espectador, a través de la traducción de la obra, construye una narrativa propia, un discurso propio, una experiencia propia desde aquella que plantea el cuerpo que danza.

Por ello, el flamenco no debe entenderse como una disciplina cerrada, sino que es eminentemente permeable, una manifestación artística que es resultado de elementos de diferente naturaleza que se van reformulando. Como los grandes artistas de la música o la pintura, que sobre lo clásico transforman su arte o lo extienden hacia otras construcciones, el flamenco, como arte, debe buscar ser libre, sin ataduras, creativo y evolutivo. No hay duda de que los principales artistas del panorama actual sienten esa necesidad de tomar riesgos para poder mostrarse tal y como son, generando sus propios discursos y tanto ellos como los venideros tienen aún mucho que decir en este arte. Sólo en el desafío está el crecimiento. Sin embargo, para ello, el artista flamenco no debe dejar de preguntarse por lo que ha tenido lugar a lo largo del tiempo. No puede olvidarse del pasado, si lo hace estará perdido.

El baile flamenco contemporáneo y experimental se caracteriza por un gran respeto a la tradición, pero permitiéndose la búsqueda, investigación e

innovación. Y es que en el flamenco esa idea de la tradición y la vanguardia parece no tener fin. No sabemos cómo será el futuro del baile flamenco, pero si sigue el mismo camino que desde su nacimiento, no podremos negar que le depara un futuro prometedor en el que seguirá ampliando sus fronteras a la vez que enriqueciendo su ya rico patrimonio.

Referencias bibliográficas

- ATENCIÓN, L. “Desarrollo histórico y evolutivo del baile flamenco: de los bailes de candel a las nuevas tendencias en el baile flamenco”. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madruga*, nº 12 (2015), pp. 11-12.
- COHEN, S. J. “Present problems of dance aesthetics”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, nº 1 (1983), pp. 12-20.
- CONDE SALAZAR, J. *La danza del futuro*, Continta Me Tienes, Madrid, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, G. *El bailar de soledades*, Pretextos, Valencia, 2008.
- GIMÉNEZ MORTE, C. “Danza posmoderna”. Academia.edu., s. f., pp. 1-6.
- GÓMEZ ARÉVALO, J. A. & SASTRE, A. “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”. *Hallazgos*, nº 9 (2008), pp. 1-14.
- HEINICH, N. *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*, Casimiro libros, Madrid, 2017.
- HERRERO, R. “Pina Bausch. La expresión de la vida hecha danza”. *Ars Operandi* (blog), 20 de septiembre de 2009.
- HINOJOSA, L. “Bailes Primitivos Flamencos (Primitive Flamenco Dances)”. 2009. Página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- MACEL, C. “¡Danza tu vida!”. Exposición en el Centro Pompidou de París, 14 de enero de 2012. Carrusel de las artes. Radio Francia Internacional.
- MARTÍNEZ, C. “La danza silenciosa de Israel Galván”. *Periódico digital del Diario Información*, 27 de octubre de 2020.
- MONTERO, P. C. “Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo”. *Revista de Filosofía*, vol. 23, nº 51 (2005), pp. 58-69.
- NAVARRO, J. L. & PABLO, E. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*, Almuzara, Córdoba, 2005.
- NAVARRO, J. L. *Historia del Baile Flamenco. Volumen III*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2010.
- OJEDA, A. “Akram Khan”. *El Cultural. Revista de cultura y artes referente en España*, 1 de noviembre de 2013.
- ORTIZ, E. “El desplazamiento del “cuerpo significativo” en la danza contemporánea”. *Tsantsa, Revista de investigaciones artísticas*, nº 2 (2014), pp. 1-11.
- ORTIZ NUEVO, J. L. *Alegato contra la pureza* [1996], Malpaso y Cía, Barcelona, 2020.
- RAMOS, C. “La ‘Consagración’ suiza de Israel Galván”. *Diario de Sevilla*, 18 de noviembre de 2019.
- RÍOS RUIZ, M. *Ayer y hoy del cante flamenco*, Istmo, 1997.
- SÁEZ, C. “Los primeros gitanos salieron del norte de la India hace 1500 años”. *La Vanguardia*, 3 de noviembre de 2015.

- SAN JOSÉ, C. “Soy un bicho raro del flamenco como lo fue Vicente Escudero”. El bailar Israel Galván en el LAVA”. *El Mundo*, 3 de febrero de 2012.
- VAUDAGNA, G. *Post Flamenco. Vanguardia y ruptura en el baile*, Dunken, 2015.
- VÁZQUEZ, F. “Israel Galván homenajea al bailar Vicente Escudero en Mercat de les Flors con La Curva”. *Europa Press Catalunya*, 26 de octubre de 2011.
- ZATANIA, E. “Israel Galván Solo”. El desnudo existencial de Israel”. *DeFlamenco. Revista de actualidad del Flamenco*, 2012.

Videografía

- AKRAM KHAN COMPANY. “TOROBAKA / Akram Khan & Israel Galván - Enter the Arena documentary” [vídeo]. *YouTube*. 17 de febrero de 2017.
- AKRAM KHAN COMPANY. “TOROBAKA / Akram Khan & Israel Galván - final trailer (long)” [vídeo]. *YouTube*. 26 de junio de 2014.
- FLAMENCO BIËNNALE NEDERLAND. “Israel Galván *La Curva*” [vídeo]. *YouTube*. 29 de mayo de 2013.
- FLAMENCO BIËNNALE NEDERLAND. “Israel Galván | *La Consagración de la Primavera*” [vídeo]. *YouTube*. 17 de noviembre de 2020.
- FLAMENCO Y CULTO. “*Flamenco, Flamenco* 12º Silencio Israel Garvan360p H 264 AAC” [vídeo]. *YouTube*. 23 de diciembre de 2011.
- GALVÁN, I. “Solo de Israel Galván en la Fundación Calder de New York” [vídeo]. *YouTube*. 14 de noviembre de 2014.
- ISLAS, F. “Reportaje sobre la puesta en escena de la pieza *Lo Real* de Israel Galván en el Teatro Real de Madrid” [vídeo]. *YouTube*. Publicado en el año 2012.