

www.inbadigital.bellasartes.gov.mx

Cómo citar este documento: Gómez González, Jorge. *Flamenco global*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2011.
ISBN: 9786076050712

Descriptores temáticos (palabras clave): danza flamenca, globalización, Spanish flamenco dance, globalization.

Jorge Gómez González

Flamenco global



Jorge Gómez González

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana, actor profesional durante 23 años, profesor en la Universidad del Valle de México desde hace 13 años e investigador del CENIDI-DANZA "José Limón" desde hace cinco. Cuenta con un libro: *Atisbos, la Escuela Nacional de Danza en el Palacio de Bellas Artes*. Actualmente imparte un curso de especialización en Historia del Arte en el Puerto de Veracruz.

Jorge Gómez González

Flamenco global

Diseño de la colección

Coordinación de Publicaciones del INBA

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Cuidado de la edición

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Formación y portada

Pamela Aranza Ángeles / Pablo Ramírez

Corrección

Raúl García Lugo

Flamenco global

© Jorge Gómez González

Primera edición: 2011

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-071-2

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / Printed in Mexico

Agradecimientos

Escribir un trabajo de investigación es un asunto solitario. Pero nadie escribe solo: siempre hay gente detrás que nos sostiene. Quiero dar gracias a Leonardo, a Sebastián y especialmente a Angélica por darme razones para no abandonar. A Hilda Islas por su generosidad, su guía, sus consejos y su amistad. A Sergio, Yolanda y Alejandra, mis compañeros de jornada en el taller de investigación, por ser las presencias constantes, los cómplices, los amigos, las voces y los oídos. A todos mis entrevistados por su conocimiento y calidez, y a todos los que no dudaron de que este trabajo podía realizarse. Gracias.

Capítulo I

| | |
|--|----|
| De Archivos a la noche: reflexiones sobre la memoria | 11 |
| Elementos de la memoria | 11 |
| Un espacio, una historia, un tiempo: la memoria de los territorios | 12 |
| El trabajo sobre la memoria | 13 |

Capítulo II

| | |
|-----------------------|----|
| El mercado de trabajo | 15 |
|-----------------------|----|

| | |
|---------------------|----|
| Reflexiones finales | 16 |
|---------------------|----|

| | |
|--------------|----|
| Bibliografía | 17 |
|--------------|----|

| | |
|--------|----|
| Índice | 18 |
|--------|----|

Índice

| | |
|--|------------|
| Introducción | 11 |
| Capítulo I | |
| Lo mismo, pero no igual: el nuevo flamenco | 19 |
| La fusión | 28 |
| La velocidad | 33 |
| La vanguardia | 39 |
| Capítulo II | |
| De Andalucía a la web: redes de conexión | 49 |
| Desterritorialización | 50 |
| Un flamenco de banda ancha: la incorporación de las tecnologías | 62 |
| El <i>tablao</i> global: nuevos espacios | 71 |
| Capítulo III | |
| El mercado flamenco | 77 |
| Reflexiones finales | 99 |
| Fuentes de información | 101 |

Introducción

El primer baile entre un hombre y una
mujer fue el flamenco.

Leonard Cohen

Sólo en raras ocasiones las cosas llegan de donde esperamos. Regularmente surgen de las fuentes más inusitadas y se convierten en instantes que nos cambian, o por lo menos modifican nuestra perspectiva de las cosas.

En cierta ocasión, mientras buscaba información sobre los ex alumnos de la Escuela Nacional de Danza a finales de los años treinta del siglo pasado, tuve la fortuna de poder entrevistar al maestro Roberto Ximénez. Entre muchas cosas, me dijo algo que giró en mi cabeza durante mucho tiempo: se siente decepcionado por el poco reconocimiento que tiene cuando viene a México (el país donde nació). Al reflexionar sobre el desdén que sufre este *bailaor* mexicano (quien radica en España desde hace mucho tiempo), me di cuenta de que la danza que él practicó también sigue en el olvido por parte de los investigadores.

Desde entonces, la inquietud de hablar sobre esta danza se unió a mi afición por verla y disfrutarla. Advertí que los trabajos de investigación que existen, principalmente en España, abordan el proceso histórico y los orígenes del flamenco, pero no hay ninguno que observe lo que está sucediendo con él hoy en día.

La globalización¹ es un fenómeno que, debido a sus características, ha cambiado por completo las relaciones, los modos de vida, la manera en la que se traducen los ambientes y, por consecuencia, a la cultura y a las manifestaciones artísticas. Así, al unir el abandono del flamenco en el campo de

¹ Para definirla, y en aras de la claridad, sólo parto del concepto que acuñó Néstor García Canclini, a partir del cual elaboré el mío propio. Por ello, se planteará aquí la globalización como "un sistema de conexión mundial de personas, empresas y países, basado en la utilización de tecnologías y en el marco de una configuración comercial de libre mercado".

la investigación, mi gusto por este género y un entorno que ha cambiado al mundo en los últimos años tengo el motivo de mi trabajo: ¿de qué manera ha impactado el fenómeno global a la danza flamenca?

Para ello consideré de manera importante los ejes que, en mi opinión, articulan el fenómeno global (sistemas de conexión, desarrollo de tecnologías en los últimos años y configuración del mercado), a partir de los cuales he elaborado la presente revisión.

Los sistemas de conexión, unidos al desarrollo tecnológico de las últimas décadas, han favorecido los encuentros de eventos, personas y fenómenos que en otro momento habrían resultado impensables. En otras palabras: han auspiciado la producción de fenómenos híbridos. Y en este punto tomo la definición de García Canclini, quien entiende estos fenómenos como formas que "existían en forma separada [y ahora] se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas".²

Por supuesto que este tipo de combinaciones ya existían en muchos de los procesos de transculturación que se han dado a través del tiempo. La diferencia es que el entorno actual ha propiciado más que nunca la producción de nuevas formas a partir de la combinación de elementos que en otro contexto podrían haberse considerado opuestos y que sólo en este sistema globalizado pueden encontrarse.

Las tecnologías y el entorno de libre mercado generan encuentros que en otro momento habrían resultado imposibles. En la danza flamenca este fenómeno es claro ante el contacto y la exposición que ésta ha tenido en todo el planeta. Por ello, una cantidad importante de productos flamencos son esencialmente híbridos.

Las hibridaciones culturales también han fomentado la migración de productos artísticos y culturales en todas direcciones, lo que ha provocado que algunos de estos fenómenos se *desterritorialicen*. Es decir, un fenómeno cultural, en aras de incorporarse a cualquier otro, se expande y se flexibiliza; abandona los enlaces naturales con su origen y deja a un lado sus características locales. García Canclini define este proceso como "la pérdida de la

² Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Ediciones de Bolsillo, 2009. Introducción a la versión de 2001, pág. iii.

relación 'natural' de la cultura con [sus] territorios geográficos y sociales [de origen]".³

Durante la realización de este trabajo descubrí que todo proceso de desterritorialización involucra otro proceso en sentido contrario (*reterritorialización*), que también es llevado a cabo por la cultura que lo origina. Es decir, la manifestación artística y/o cultural que se ha desprendido de sus raíces iniciales es ahora retomada por sus "creadores", pero ya no en el sentido original, sino enriquecida con otras características e influencias, lo que la hace esencialmente diferente. De manera que ya no es la manifestación que se "exportó": es la misma, pero no es igual. Tampoco la cultura original es la misma, pues ya tiene una conciencia de propiedad compartida. Para expresarlo en el sentido de este trabajo: globalizada. La danza flamenca, hoy en día, está por completo desterritorializada, pues su expansión ha provocado que se le deje de identificar como propiedad española para convertirse en una manifestación universal. Mientras, por otro lado, España es el principal promotor y beneficiario de esta "explosión" flamenca.

En este proceso de desterritorialización, la cultura receptora va a generar un proceso mediante el cual se apropiará⁴ de la manifestación importada (como ha sucedido, por ejemplo, con el flamenco japonés). Cabe aclarar, no obstante, que para que un producto cultural pueda ser apropiado por otro ámbito no es necesario que el huésped esté desterritorializado. Sin embargo, en este caso la manifestación regularmente se toma en su estado natural y solamente se le coloca en un espacio territorial distinto.⁵ Pero si la manifestación ha sido "flexibilizada" y con ello se ha dado un proceso de desterritorialización, ésta termina por ser modificada o adaptada por el entorno cultural al que llega. Y aquí nuevamente el ejemplo más claro es la danza flamenca en Japón. Al ser tan diferentes (y estilísticamente claras) las peculiaridades de la visión oriental, éstas son fácilmente perceptibles en lo que ellos producen, lo que no sucede con culturas más "latinas", donde la adaptación es más sutil. Por supuesto que el grado de "apropiación" va a depender de las necesidades del ámbito cultural receptor. Todo este ir y

³ *Ibid.*, pág. 288.

⁴ La apropiación es un concepto en el que se necesita que un grupo social inserte un hábito o una manifestación cultural propia en otro grupo social y que este último la acepte.

⁵ En este caso se encuentra la danza flamenca en los Estados Unidos.

venir de productos culturales, y este tránsito de territorialidades, van a producir al final del camino encuentros y productos híbridos, matizados por las influencias de todas esas visiones que se cruzan en ellos.

Para una mejor comprensión, y a fin de separarlas del flamenco preglobalización, a todas las manifestaciones de la danza flamenca que se han generado y se siguen generando; que se construyen y evolucionan a partir del contexto global (incluidos tanto los que trabajan con la danza convencional como los productos híbridos y/o desterritorializados) las denomino en este trabajo "nuevo flamenco".

Uno de los fenómenos que el encuentro global ha producido en el ámbito de la danza flamenca es la emergencia de la fusión, a la que entiendo como el proceso en el que se agregan uno o varios elementos musicales o estilísticos ajenos a lo flamenco. Es decir, la fusión en la danza flamenca se da cuando el bailar o coreógrafo agrega elementos de danza contemporánea, hip-hop, jazz, salsa o cualquier otro estilo y género alejado del flamenco.

Resulta relevante al respecto anotar que no existen trabajos de investigación dedicados específicamente a la fusión en la danza flamenca. La atención de los investigadores en torno al flamenco se ha enfocado fundamentalmente en la música. Hasta ahora han faltado intención y experiencia para realizar estudios sobre el fenómeno de la fusión en este género dancístico.

Es importante señalar, por otra parte, que en este escrito no pretendo hacer un análisis acerca de los impactos de la fusión en la estilística flamenca ni revisar cómo la fusión ha impactado al entendimiento del flamenco clásico, pues ése es un tema que merecería un trabajo de investigación aparte. Solamente abordo aquí la fusión en tanto parte del ámbito de manifestaciones que impactan a la danza flamenca y que se impulsan y desarrollan dentro del fenómeno global.

En el transcurso de la revisión, una de las cosas que me pareció importante entender es si ha cambiado el modo en que se mira a las manifestaciones artísticas en la era de la globalización. A través de algunas lecturas y conversaciones me di cuenta de algo que parece obvio: los tiempos cambian; las artes y la forma de mirarlas también. Indudablemente, el flamenco no es el mismo de hace cincuenta o sesenta años, y, en este sentido, la manera en que se le conceptualiza tiene que ser diferente. Estamos lejos de los tiempos en los que el arte estaba estrechamente relacionado con lo sublime o lo bello. Ha entrado a una era donde lo irónico, lo trágico, lo cómico, lo trivial, lo

kitsch y lo grotesco también forman parte de este concepto. El flamenco contemporáneo se desarrolla en un tiempo en el que las producciones híbridas se alimentan de lo desacralizado, lo intercultural; del encuentro de los opuestos y la conciliación de las contradicciones. De modo que la revisión se hizo desde este punto de vista: de un producto cultural híbrido que se alimenta de todo lo que la globalización ofrece y que va a generar obras que respondan a las nuevas visiones de mundo.

Otro de los fenómenos que forman parte esencial de este trabajo y que no podía dejar de lado es que, actualmente, para la revisión, conceptualización y producción artística lo comercial juega un papel muy importante. En nuestros días se entiende que la generación de arte implica hablar de un producto. Un producto cultural que entrará de un modo u otro a la dinámica global del mercado. Y entonces la legitimación de la obra (como producto cultural) queda en manos del mercado, de los mismos creadores y del público. (Aunque no debe olvidarse que la finalidad de una obra de arte –para que sea tal– debe ser producir imaginarios⁶ permanentes.)

Encuentro que hay una división entre los creadores de flamenco⁷ que va a matizar la generación de danza flamenca en la actualidad. Esta separación está determinada por la manera en que los creadores “ven” y traducen en la práctica esta danza. Sin embargo, hay en el presente libro un punto importante que sólo involucra a los flamencos que llamo “de ruptura”, pues son ellos quienes adoptan una postura de oposición al sistema existente, es decir, de ruptura, y eso los lleva a la creación de nuevas propuestas. Y son justamente ellos los que van a generar productos de vanguardia, entendidos como obras de innovación o de ruptura con respecto a los paradigmas anteriores. En relación con esto, la vanguardia del flamenco ha incorporado (necesariamente) la cuestión de lo “conceptual”, donde, en cierto sentido, la obra deja de ser lo importante y ahora lo fundamental es el concepto que la genera. Dicho de otra manera, el énfasis está en la construcción y en cómo ésta se refleja en la obra. Y si las ideas son lo primordial, entonces los productos artísticos –cualesquiera que éstos sean– se vuelven indefectiblemente disciplinares, multidisciplinarios, interdisciplinares y transdisciplinares.

⁶ Entendidos como el espacio en que el hombre va depositando vivencias, experiencias y memoria histórica, espacio a través del cual traduce los productos que la sociedad genera.

⁷ La clasificación que propongo es “consagrados” y “de ruptura”.

Es a partir de todos estos conceptos que planteo la estructura básica del presente trabajo, el cual no está propuesto como un análisis, sino como un acercamiento o una revisión en torno a los impactos que ha recibido la danza flamenca en la globalización.

En apego a este planteamiento, la revisión está elaborada a partir de dos ejes principales:

1. Cómo la globalización ha modificado la manera de ver y hacer el flamenco:

- El *ver*. Donde reviso la manera en que se establecen las divisiones entre los flamencos, derivadas de su manera de ver la danza; los puntos que comparten y sus diferencias.
- El *hacer*. La evolución y la innovación: las fusiones y la vanguardia en la danza flamenca.

2. Cómo la globalización ha modificado el modo de consumir el flamenco. Donde reviso cómo dicho género se ha incorporado al sistema de conexión; la desterritorialización de la danza flamenca, el impacto que han tenido en ella las tecnologías y cómo se inserta en la industria cultural.

Al final realizo una reflexión sobre lo hallado.

Las fuentes de donde procede la información fueron tres principalmente. Por un lado, las bibliográficas, mismas que representaron algunos problemas, principalmente relacionados con la escasez de textos sobre el tema (casi todos los que hay son revisiones históricas, y los que están disponibles se encuentran en España, lo que dificultó el acceso a ellos).

Por otra parte, estuvieron las fuentes vivenciales. En este campo tuve la oportunidad de entrevistar a artistas flamencos o relacionados con esta danza,⁸ quienes aportaron la parte de la experiencia (fundamental para mi trabajo).

⁸ Pilar Medina, Ariadna Yáñez, Gabriela Medrano, Ana Magdalena Pruneda, Gabriela Esteban, Ziffe Aziz y Gabriel Blanco, así como los maestros Lupe Gómez, Cristóbal Reyes y Roberto Ximénez. Sus fichas están al final del apartado Fuentes.

Y finalmente, las fuentes consultadas a través de internet. Afortunadamente existen muchos sitios serios dedicados a estos temas. Tal es el caso de Flamenco World, la revista electrónica *Es Flamenco*, los sitios de artistas y festivales o la revista digital *La Nueva Alboreá*, auspiciada por la Junta de Andalucía. A través de la red también pude tener acceso a notas en los sitios de periódicos de todo el mundo y a entrevistas con muchos artistas flamencos. También hice uso de una red social llamada Flamencos en Red, en la que pude entrar en contacto con bailaores de Argentina, España, Alemania y Japón, entre muchos otros. En este espacio es posible charlar con ellos y obtener sus opiniones de primera mano. De manera que mis fuentes están en el mismo sentido del enfoque de mi trabajo, esto es, globalizadas.

Capítulo I

Lo mismo, pero no igual: el nuevo flamenco

El flamenco siempre será el flamenco, pero nunca será igual. Lo mismo que el hombre, también se modifican sus acciones y lo que éstas producen. Las artes se mueven al ritmo del pensamiento del ser humano y de su manera de ver el mundo (que a su vez están enlazados al medio o al contexto). El flamenco no ha dejado de ser, en muchos sentidos, el arte que nació en la Andalucía del siglo XIX; sin embargo, el paso del tiempo y los diferentes entornos históricos lo han transformado. Hoy, el entorno global ha determinado muchos de los caminos que sigue la danza flamenca, y ésta es justamente la intención de este trabajo: realizar un acercamiento a los impactos que durante los últimos años ha tenido la globalización en esta danza.

En mi opinión, esta influencia se da en dos sentidos: en la manera de *ver* y en la de *hacer* la danza flamenca, así como en los nuevos modos en los que ésta se consume.

En relación con el primer aspecto, habrá que enfatizar que la manera en que se asume y se hace la danza flamenca, especialmente la nueva danza flamenca, tiene que ver en primer lugar con quiénes la producen. Derivada de las posturas para entenderla y producirla, entre los hacedores de la danza flamenca se da una división que ellos mismos han establecido y donde se coloca, por un lado, a los que defienden lo tradicional y no aceptan ninguna influencia externa; quienes defienden la danza flamenca como un sitio inamovible y sagrado que no debe tocarse ni alterarse (*consagrados*). Y, por el otro, están aquellos que no consideran una traición el incorporar elementos externos y elaboran sus propuestas dejando de lado el respeto irrestricto a las formas sagradas del flamenco (*de ruptura*).¹ Unos luchan por que la danza

¹ Un ejemplo de lo que produce esta división es lo que sucede en una página web que se denomina *Revista Especializada en Flamenco La Flamenca*, donde las noticias están divididas

flamenca se conserve como la conocieron –“preservar” sería la palabra que los identificaría–, mientras otros piensan que esas estructuras y maneras de ver deben cambiarse.

En principio, pensé que esta división tenía que ver con la generación a la que pertenecen los creadores, lo cual llevaba la división a su forma más obvia. Pero no resultó de esa manera: hay bailaores y coreógrafos que pertenecen a generaciones atrás y que gustan del trabajo de la ruptura,² de la misma forma que existen jóvenes que defienden con vehemencia el flamenco tradicional.³ Y es aquí donde se puede entender la manera en que estos fenómenos se entretujan, pues la división de las posiciones se sostiene independientemente de qué posición generacional se tenga. Y lo que es más importante: ambas producen un nuevo flamenco matizado por este tipo de cruces y relaciones analógicas.

A pesar de que todos –consagrados y de ruptura– son y producen flamenco, existen diferencias en cuanto a los impactos que el entorno global tiene en cada uno. Sin embargo, al compartir una misma disciplina (la danza) hay aspectos en los que no existen diferencias significativas en esos impactos, como por ejemplo la relación que se establece gracias a las redes de conexión y el papel que juegan las tecnologías en éstas, o la manera en la cual se insertan en los mercados. En estos ámbitos el espacio de influencia es prácticamente el mismo. Además del contextual, hay un punto en el que ambas posiciones coinciden en casi todo, aunque presentan algunas diferencias: tanto consagrados como de ruptura piensan que la danza flamenca debe evolucionar. ¿Pero qué significa esto si las dos posiciones tienen visiones tan opuestas?

Durante el proceso de búsqueda, especialmente en las entrevistas, encontré algo que en principio parecía contradictorio, aunque en realidad no lo es. A pesar de que algunos artistas con los que hablé defienden el flamenco tradicional, coincidieron en la necesidad de que éste evolucione. Durante una de las entrevistas, Gabriel Blanco me dijo algo que puede ayudar a comprender este aspecto: “El flamenco tiene que estar actualizado [...] no podemos seguir haciendo el flamenco de hace veinte años ni de hace diez.

en “flamenco antiguo” y “flamencos que vienen”.

² Como Gabriel Blanco en el caso de México o Merche Esmeralda en el de España.

³ Como Belén López o Marcos Flores en España, o Karime Amaya en México.

Tiene que vivir con la vida misma".⁴ Y aquí aparece un término que me parece importante y que está en relación directa con el asunto de la evolución: actualizar. Si estamos hablando de lo que un contexto puede hacer en un fenómeno como la danza flamenca, la actualización estará en relación directa con lo que el entorno pueda significar en el proceso creativo. Y aquí es donde se da la diferencia. Para los consagrados, el flamenco debe evolucionar sin modificar, quitar o poner nada ajeno. La evolución debe darse colocándose en el momento y adecuando la visión a las concepciones culturales y estéticas. Mientras que para los de ruptura es posible (y deseable) considerar la modificación.

Por supuesto que la evolución es una constante en cualquier hecho artístico. Y en ese sentido los artistas entienden la necesidad de que sus creaciones se dejen tocar por el momento, pues de otra manera corren el peligro de no avanzar y de quedarse donde están. Esta conciencia de evolución ha favorecido que la danza flamenca, al contrario de lo que sucede con el resto de las danzas españolas, se mantenga vigente y en constante cambio. Baste el ejemplo de lo que ha ocurrido con la escuela bolera, que prácticamente no ha cambiado en más de cien años, lo cual la ha condenado a espacios muy reducidos, tanto de promoción como de creación e incorporación al entorno.

Entonces, consagrados y de ruptura están de acuerdo en que la evolución consiste en integrar las nuevas técnicas coreográficas, dancísticas y de interpretación. Aunque los consagrados son muy precisos en el sentido de que actualizarse (evolucionar) no significa modificar estructuras de estilo o concepto y mucho menos que esos elementos sean agregados a la danza. Consideran que la evolución de la danza debe dibujar una trayectoria centrífuga; girar sobre sí misma y cambiar sin permitir influencias del exterior, de manera que nada de lo que circula fuera pueda penetrarlo. Para ellos las cosas no funcionan "cuando se intenta mezclar el agua con el aceite, que no se mezclan: están ahí en dos elementos que están uno al lado del otro pero no se mezclan".⁵ Y en ese sentido, el contacto con un mundo distinto les facilita encontrar nuevos elementos para matizar su danza. El flamenco consagra-

⁴ Gabriel Blanco, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 30 de julio de 2008 en la ciudad de México.

⁵ Lupe Gómez, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 10. de agosto de 2008 en la ciudad de México.

do en el mundo global no es el mismo que el de hace cincuenta años. Los escenarios han cambiado, al igual que las técnicas con las que los bailaroes se entrenan y la manera en que los coreógrafos se acercan a sus creaciones, y eso produce un flamenco más rico en visiones y contenidos. Una danza cuyo concepto y estilística se alejen lo menos posible de aquella que salió de las tierras andaluzas a mediados del siglo antepasado. Que se construya y sostenga con paradigmas sólidos que la preserven, y que al mismo tiempo pueda evolucionar evitando que termine como objeto de museo: interesante pero estático. Y ése es justamente el camino que los flamencos tradicionales intentan sostener: el de una danza que se mueva con los tiempos, que avance y que sea diferente siendo la misma.

De modo que en materia de evolución, a pesar de que ambas posiciones la toman como parte fundamental de "hacer danza", existen diferencias, pues los consagrados asumen una evolución conservadora y muy cuidadosa de los alcances que ésta pudiera tener en su danza. Por el otro lado, los de ruptura asumen un proceso de evolución que comparte, en lo fundamental, los mismos elementos de los consagrados. Lo que cambia es la posición, pues aquéllos son más arriesgados en sus propuestas, ya que para ellos el rompimiento sí es una opción.

Aunque a primera vista parecería que la evolución corre sólo paralelamente a la actualización y ésta, a su vez, se da en función de lo nuevo, ello no necesariamente es así. Otro aspecto en el que podemos leer los impactos de la globalización en la danza (que favorece los procesos híbridos y que ambas posiciones comparten) tiene que ver con un fenómeno muy interesante y que en apariencia es una contradicción. Un arte "antiguo", como lo es el flamenco, en el entorno global se nutre con elementos modernos para evolucionar. Así lo ilustra, por ejemplo, lo realizado por Merche Esmeralda con su montaje *Ciclos*: "[la idea] surgió hace dos años cuando un día en mi escuela vi la posibilidad de que esta gente, que baila tan bien, pudiera actuar en un teatro. A la vez, mi hijo mayor me enseñó la música de Freddy Mercury, uno de los grandes artistas del siglo XX, y me emocionó. Me puso el vello de punta".⁶

⁶ Merche Esmeralda, en entrevista realizada por Natalia Lago el 11 de octubre de 1999 y publicada en el portal del diario español *El Mundo*: <http://www.elmundo.es/1999/11/10/cultura/10N0118.html>

De algún modo, estamos acostumbrados a ver elementos contemporáneos en manifestaciones antiguas. Sin embargo, el fenómeno también se da en sentido contrario; es decir, la incorporación de lo antiguo en lo moderno. O, dicho de otra manera, se evoluciona utilizando lo antiguo. García Canclini afirma que "vivimos en un presente excitado consigo mismo",⁷ lo que da como resultado que no se produzcan suficientes paradigmas. Y si no hay elementos suficientemente sólidos que hayan sido producidos en la modernidad, y que además puedan ser incorporados indistintamente por consagrados o de ruptura, ¿de qué pueden echar mano los creadores? Pues del pasado. No hay nada más seguro que los paradigmas establecidos, respetados y reconocidos por todos, pues no necesitan justificaciones. Con su sola presencia aportan un peso narrativo a la obra que muchas de las creaciones contemporáneas no tienen. Eso explica que hoy en día se recurra con tanta frecuencia a los fragmentos de música barroca en anuncios comerciales,⁸ el uso de partituras de música sinfónica en el rock⁹ o los referentes grecolatinos para hacer películas.¹⁰

En el caso de la danza flamenca hay muchos ejemplos de lo anterior. Entre ellos el montaje de *Poema del cante jondo en el Café de Chinitas* (basado en los versos de García Lorca), de Pilar López, realizado por el Ballet Flamenco de Andalucía.¹¹ Otros ejemplos son el remontaje de la *Carmen* de Gades¹² que realizaron en 2009 Estrella Morente y Los Farrucos para el inicio del Festival Flamenco de Nueva York,¹³ o la *Lady Macbeth*¹⁴ que acaba de montar *La Tati*.

Como dije antes, en esta búsqueda de usar lo antiguo en el flamenco moderno no hay rupturas. Lo mismo un bailar ortodoxo puede usar la obra de Shakespeare que un coreógrafo de fusión inspirarse en la música de Bach.

⁷ Néstor García Canclini. *Op. cit.*, pág. xviii.

⁸ Como los de las computadoras HP, en los que se utilizan *Las cuatro estaciones*, de Vivaldi.

⁹ A la manera de lo que hace Rodolfo Cervantes Marroquín en México.

¹⁰ Tal es el caso de la película *Troya*, de 2004, o *300*, de 2007.

¹¹ Realizado para la inauguración del XIV Festival de Flamenco de Jerez de la Frontera (Cádiz).

¹² Con la que se hizo la película de Carlos Saura.

¹³ El espectáculo de apertura del mismo festival al siguiente año se llamó *Noche de Sevilla*.

¹⁴ Estrenado el 1o. de mayo de 2010 en el Gusman Center for The Performing Arts de la ciudad de Florida.

Todos se dan cuenta de que el entorno no favorece el surgimiento de nuevos modelos. Y saben que la solidez que aporta a la dramaturgia –independientemente de si es clásica o de ruptura– el usar la *Carmen* no se la aportan las producciones contemporáneas, pues éstas no han pasado la prueba del tiempo y tampoco las han cruzado tantas miradas y lecturas como a las otras.

La propuesta del flamenco de los consagrados radica en conservarlo en su modo más “puro”, buscando que éste no sufra modificaciones en cuanto a su “esencia”¹⁵ y estilística. Aceptan que evolucione, pero en un sentido inmaculado, mientras que los de ruptura esperan que lo haga a través de buscar modos y formas nuevas de hacer danza.

Cabe insistir en que, con respecto a la evolución, no es mucha la brecha entre los flamencos. No obstante, hay algo en lo que las dos posiciones toman caminos muy distintos y en muchas ocasiones opuestos: la innovación. Como su nombre lo indica, innovar es crear cosas nuevas, y eso es algo que no interesa a los flamencos consagrados, pues –como ya mencioné– éstos luchan por la conservación del flamenco como algo inamovible. Se sienten cómodos con la evolución, pero hablar de innovar es para ellos pisar terrenos peligrosos, pues significaría “hacer otra cosa”. Y justamente lo que defienden es que el flamenco no debe ser “nuevo” (aunque en realidad lo sea).

Así que, en este sentido, dejaré de lado a los flamencos consagrados para concentrarme en los de ruptura, ya que son ellos quienes “usan” lo que el entorno global les ofrece para hacer cosas nuevas. Permiten y se permiten desacralizar los paradigmas y, si es necesario, romperlos. Y éste es uno de los puntos en los que las diferencias se agudizan. La posición de los consagrados es de molestia ante la “traición” que esto significa desde su punto de vista, mientras que para los de ruptura la no aceptación de sus propuestas significa una cerrazón ante el cambio.

Para entender de qué manera se produce la innovación actual, haré referencia a lo realizado en 2009 por el bailar Israel Galván, quien presentó una propuesta en la que mezcló lucha libre, box y flamenco llamada *La lucha libre vuelve al Price*. Resulta interesante que el sitio donde la función se llevó a cabo haya sido la carpa de un circo.¹⁶ Hay una parte del espectáculo en la que Galván “pelea” dentro de un ring. Su contrincante es un miembro del equipo

¹⁵ En el sentido del entendimiento de las raíces y los motivos que lo generan.

¹⁶ Para más datos, consultar: <http://www.flamenco-world.com/noticias/eisrae15012010.htm>

olímpico español de boxeo (que además es *cantaor* profesional). El creador baila con zapatos de tacón arreglados como botas de pugilista. Viste pantalón corto¹⁷ y no lleva camisa.

Hasta aquí el montaje parece todo menos flamenco. Sin embargo la base rítmica de la música sí lo es y el *cante* del boxeador también. De hecho el espectáculo está planteado por el mismo Galván como “el debate entre los flamencos puros y yo, el impuro total”.¹⁸ Es consciente de que su propuesta es, en sí misma, una provocación a los flamencos tradicionales. Muchos de ellos seguramente pensarán que “eso” no es flamenco. Pero, en un sentido más amplio, sí lo es: la música tiene la base rítmica flamenca, el cantaor-boxeador hace flamenco y en algunos momentos Galván zapatea flamenco. Aunque todo lo demás está tomado de ámbitos muy ajenos al arte andaluz.

En el fondo, y sin entrar en análisis de contenidos, esto es lo que significa innovar: crear o buscar algo nuevo. Y es aquí donde resulta muy difícil hacer empatar a los consagrados con los de ruptura, pues mientras unos se niegan a discutir sus procesos los otros están dispuestos a cuestionarse y a redefinir de dónde vienen, pero sobre todo hacia dónde se dirigen. Mientras unos miran en el presente para enriquecer lo pasado, a los otros lo único que les importa es el futuro: el pasado tiene sentido sólo como material susceptible de ser modificado. Éste es uno de los aspectos fundamentales del impacto global en la danza flamenca: la posibilidad de que existan el cuestionamiento, la interrogante y la búsqueda de caminos en un ambiente que favorece lo híbrido. Si no existiera una división entre los creadores de danza no habría necesidad de revisar los procesos. Gracias a esta discusión se produce una



Israel Galván en el espectáculo *Israel Galván vs. los 3000*. Imagen tomada del sitio flamenco-world.com

¹⁷ Como el de los boxeadores.

¹⁸http://www.flamenco-world.com/magazine/about/israel_lucha/eisrac25012010.htm

propuesta como la de Galván, donde mueve al flamenco de lugar, le quita la ropa tradicional y le pone guantes. Pero cuida que no desaparezca lo flamenco, y con base en eso intenta crear algo diferente. Por supuesto, éste es un caso extremo; pero hay muchos otros que exploran en el mismo sentido, aunque se concentran más en sus procesos personales, como en el caso del bailar Ziffe Aziz, para quien lo tradicional no es suficiente:

Hay pasos que son básicos, como las llamadas [o] los cierres para las letras [...] y eso en un momento siento que se queda limitado [...] se puede hacer el mismo cierre pero [...] cambiarle, no sé, un taconazo o lo que sea [...] uno siente la necesidad de encontrar nuevos movimientos [...] no sé [...] una tendencia distinta, ¿no? No quedarse con lo mismo típico [...] en lo personal yo necesitaba encontrar una manera distinta [...] de poder expresar el flamenco sin que dejara de ser flamenco.¹⁹

De manera que la innovación no necesariamente significa llegar a boxear con un cantaor; también puede significar ampliar los ámbitos expresivos de la danza buscando en otras estilísticas: sumar para enriquecer. Y esas posibilidades, en un mundo como éste, favorecen que las opciones se multipliquen hasta donde la imaginación de los creadores termine.

A medida que algunos artistas encuentran su espacio en la ruptura, las posibilidades de experimentación se amplían, y los públicos afines a este tipo de propuestas también. Entonces muchos creadores dejaron de ser los transgresores para formar parte de la convención. De modo que, si la globalización representa ampliar los medios para conectarse, eso los incluye a todos. Y en este sentido algunas posiciones acerca de lo sagrado dejaron su radicalismo y se incorporó la ruptura como parte de la evolución artística. En este contexto surge lo que Octavio Paz llamó la "tradición de la ruptura". Lo que en otro momento era condenado a la exclusión por ser transgresor, ahora se convierte en convención, y los que habían sido relegados a las filas de la contracultura ahora están incluidos y son considerados en los festivales y premios. Dejan de ser el enemigo para formar parte de lo aceptado. Cobra sentido entonces que los organizadores de los grandes festivales y eventos se

¹⁹ Ziffe Aziz, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 23 de mayo de 2008 en la ciudad de México.

sientan comprometidos de algún modo a incluirlos en los programas: colocar a los flamencos tradicionales es una obligación; incluir a los de ruptura es una actitud políticamente correcta.

Un ejemplo de lo antes expuesto es el cartel diseñado para la Bienal de Flamenco de Sevilla de 2010:



Cartel de la XVI Bienal de Flamenco de Sevilla. Imagen tomada de Deflamenco.com

El diseño final del cartel fue realizado por graffiteros,²⁰ lo que resulta muy interesante, pues el graffiti ha estado relacionado con una actividad transgresora.²¹ El realizar el cartel de un evento flamenco tan importante con graffiti nos habla de la incorporación de estas manifestaciones a los circuitos culturales y artísticos “oficiales”. En este caso la propuesta inclusiva no está solamente en quiénes la realizaron, sino también en los contenidos de la misma. En el diseño se incluyen los valores de universalidad, mestizaje, espontaneidad, evolución y componente social, que están mucho más a tono con un mundo global. Resulta muy interesante que aquí ya no aparezcan términos como arte, tradición o identidad.

²⁰ Suso 33, Seleka, San y El Niño de las Pinturas.

²¹ Aunque el sitio en el que suele ubicarse a quienes se dedican a esta actividad se deriva de la confusión general entre los graffiteros y aquellos que realizan “pintas”. Los primeros responden a necesidades expresivas y generalmente no violentan la propiedad ajena, mientras que los segundos se distinguen por operar al margen de las reglas pintando sin permiso y convirtiendo el acto en un hecho vandálico. Pese a esta importante diferencia, la imagen común del graffitero es la de un individuo que pinta paredes y que, o bien está fuera de cualquier consideración artística, o se le concede la necesidad expresiva pero se le confina en la contracultura.

La fusión

Si bien el tema de la innovación ha provocado que se acentúe la separación entre unos y otros creadores de flamenco, el fenómeno que se ha convertido en el eje principal de esta brecha es la fusión. Si la innovación podía dejar espacio para no violentar las estructuras clásicas de la danza flamenca, la fusión no deja dudas acerca del rompimiento con las mismas. (A manera de recordatorio, entiendo la fusión en el flamenco como la incorporación de elementos externos a lo flamenco dentro de éste. En la danza esto se ilustra con el uso de tendencias de danza contemporánea, jazz o cualquier otro género.)

La fusión es un tema que siempre está presente entre los aficionados y profesionales del flamenco. En prácticamente todas las entrevistas a bailaores aparece en algún momento el tema de la fusión, ya sea para manifestarse en contra o para salir en su defensa.

Si se habla del flamenco a finales del siglo pasado y lo que va del presente, la palabra "fusión" es una de las primeras cosas que vienen a la mente. Sin embargo, no es sencillo introducirse a un fenómeno que no es exclusivo de la danza flamenca, pues también se presenta de manera muy clara en la música. Indudablemente, ello está relacionado con la manera en que algunos ven estas manifestaciones del arte y que, en el caso de la danza, ha sido una extrapolación de lo acontecido en otras disciplinas durante el siglo XX.

El asunto es que el concepto de *fusión* en el flamenco surge inicialmente en el ámbito musical y no en el de la danza. Los discípulos de Euterpe²² son los primeros en usar este concepto. Los primeros acercamientos al "flamenco de fusión" se dan a mediados de los años cincuenta en el trabajo del músico afroamericano Miles Davis y en el de Gil Evans con el jazz-flamenco. La primera aparición en España del flamenco-jazz se da con un disco del mismo nombre grabado en 1966 y realizado por una productora llamada Sesión, en el que participan el baterista mexicano Tino Contreras y los compositores españoles Benito y Gonzalo Lauret. Y un año antes de que Franco muera ocurre un fenómeno sumamente interesante: aparecen dos jóvenes gitanas que empiezan a triunfar en programas musicales de televisión. En su música aparecen la guitarra eléctrica, la batería, solos de trompeta y violines con un

²² Musa de la música en la mitología griega.

ritmo que se debate entre lo árabe, pop, disco y flamenco. Es interesante observar que en sus videos ni ellas ni sus bailarines bailan flamenco; siempre hay coreografías con estilos jazz-pop o disco al estilo estadounidense. A lo que hicieron estas dos cantantes, cuyo nombre artístico era Las Grecas, se le bautizó como "flamenco-pop". Era un viento fresco en una España ultraconservadora y franquista, y la incorporación de ritmos al estilo estadounidense era un elemento añadido que sacaba la música española de sus fronteras, buscando incorporarse a un mundo que había cambiado.²³

A la muerte del dictador y bajo la influencia de Las Grecas, a todas las manifestaciones flamencas se les engloba en el mismo concepto ("flamenco-fusión"). Así, se mete en el mismo costal a artistas tan diversos como las mismas Grecas, Paco de Lucía, Los Chorbos y Manolo Sanlúcar. Lo importante es que a partir de la segunda mitad del siglo XX habrán de darse los primeros elementos para que surja la fusión en la danza flamenca, tal y como se le conoce hoy.

Entrando en el asunto de la fusión en la danza flamenca, me parece que Antonio Gades es el precursor de este fenómeno. Hay en él un elemento que lo coloca en los umbrales del nuevo flamenco, ya que usó la formación clásica que posee para matizar su flamenco. Aunque lo anterior podría tomarse como si hubiese añadido al flamenco un elemento externo, en realidad no es así: Gades trabaja sin sumar ningún componente que modifique el estilo original de dicho género. Lo que hace es matizarlo usando la suavidad de la técnica clásica, y le añade un toque de ligereza a la fuerza y el peso que tiene la danza flamenca. A pesar de que en ese momento no se consideró que Gades produjera fusión, sí puede decirse que aportó condiciones para que ésta apareciera, pues a partir de él existe ya la posibilidad de "importar" elementos de una disciplina ajena al flamenco para enriquecerlo.

Desde mi punto de vista, la piedra fundamental para construir la fusión es, sin lugar a dudas, Mario Maya,²⁴ quien se coloca justo entre la explosión provocada por Las Grecas y las aportaciones de Gades.

²³ No viene al caso analizar aquí la calidad de la música que este grupo produjo. Si se quiere elaborar un juicio al respecto, basta buscar algunos de sus videoclips en YouTube.

²⁴ Se inicia en la danza bailando para los turistas en las cuevas del Sacromonte, y después de estudiar con maestros como *El Estampío* se integra, en 1956, al ballet de Pilar López, con el que recorre Europa. Más tarde se une a la bailaora *La Chunga*, con quien viaja a Venezuela,

Maya es un hombre que recorrió el mundo y que, gracias a la experiencia que esos encuentros le dieron, pudo leer hacia dónde se dirigía el flamenco. Es el primer bailaor y bailarín²⁵ de ruptura en los albores de la era global. No se contenta con evolucionar su flamenco: va más allá, depurando su mirada para romper paradigmas intocables hasta ese momento: "Fue muy criticado, fue muy censurado por los puristas [...] incorporó movimientos, ritmos e incluso puestas en escena distintas de lo que hasta entonces había sido el ámbito del tablao o de la fiesta cerrada y hermética de todo el pueblo gitano".²⁶ "Empezó a meter como cosas nuevas, como contras",²⁷ abriendo definitivamente la puerta a las fusiones. En otras palabras, a la posibilidad y la libertad de añadir a la danza flamenca elementos externos a ella. Él "lo ha hecho en los años setenta, cuando la palabra fusión ni se conocía; era un término químico de laboratorio, de universidad nada más. Los flamencos no sabían ni lo que era eso y él ya lo hizo".²⁸

A diferencia de Gades, el impulso de Maya estaba más en la teatralidad del arte flamenco. Creía en el espectáculo como vehículo expresivo a través de técnicas y herramientas coreográficas que no se habían usado antes. De manera que su *visión* del flamenco se tornó diferente y más moderna. Fue él quien colocó las primeras piedras para la fusión sin pretenderlo, ya que sólo buscaba nuevos y más amplios caminos para danzar. Pero su escuela e influencia continúan hasta nuestros días.

Después de Maya, el camino de los que buscan en la fusión un modo de trabajar con el flamenco no es claro. Son muchos los detractores de su trabajo, y los que lo siguen van a tardar unos años en empezar a producir. En este sentido, hay una especie de hueco entre Mario Maya y el auge de la fusión. Tendría que solidificarse el fenómeno global para que las condiciones

Cuba, Puerto Rico, los Estados Unidos, Argentina y Colombia. En 1965 se presenta en Nueva York y al año siguiente da su primer concierto, que le vale un contrato con la Columbia Artist Management.

²⁵ La diferencia entre bailaor y bailarín radica en la formación del artista. El bailaor sólo tiene la de flamenco, mientras que el bailarín se ha formado también con otras disciplinas dancísticas (clásico, contemporáneo, etcétera).

²⁶ Lupe Gómez...

²⁷ Pilar Medina, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 6 de mayo de 2008 en la ciudad de México.

²⁸ Lupe Gómez...

se dieran. Todo es un proceso, y en el caso de la fusión ésta va a encontrar un ámbito propicio para su desarrollo en la globalización, donde los procesos interculturales favorecerán este tipo de rupturas.

La fusión, a pesar de que no se origina específicamente en el entorno global, sí forma parte de sus repercusiones, pues —como ya se mencionó— es en este contexto en el que se nutre y se desarrolla. Su impacto se puede medir en dos sentidos: como un detonador para que las diferencias, derivadas de la manera en la que los creadores de flamenco ven la danza, se acentúen y se delimiten, y al mismo tiempo como un elemento de definición de la manera en la que se construye el flamenco en este contexto. Para hablar de la danza flamenca en la globalización, pues, es ineludible hablar de la fusión.

En este sentido, me parece importante señalar que, en el ámbito del trabajo de fusión, no todo se le puede añadir al flamenco y tampoco de cualquier forma. Es necesario tener claros los límites para no separarse de lo flamenco. No es suficiente con la intención; es importante complementar la propuesta con el entendimiento de no tocar las bases, a riesgo de que todo se venga abajo. Si se revisa a los artistas que durante el siglo XX lograron una evolución significativa en el flamenco, podremos ver que todos tenían claridad sobre lo que podían y lo que no podían hacer. Su compromiso estaba en relación con la propuesta y no simplemente con la suma, resta o multiplicación de elementos. Ellos entendieron que si se agrega demasiado el nuevo producto ya no sería flamenco. Si Antonio Gades, por ejemplo, en lugar de sólo matizar su flamenco con la danza clásica (aportándole elegancia y suavidad) hubiera agregado una mayor cantidad de elementos de estilo, su propuesta se habría acercado más al clásico con elementos flamencos y no al contrario.

Además de las posiciones radicales en contra de esta manera de abordar la danza, hay algunos que la aceptan con reservas: “Se pueden incorporar ritmos nuevos, pero siempre estarán al lado de [...] no haciendo desaparecer a [...] sino al lado de...”²⁹ Otros opinan que para realizar una fusión es necesario tener un claro entendimiento del flamenco, pues “hay que hacerlo con mucha inteligencia, con mucho conocimiento”,³⁰ y esta comprensión tendría que estar basada en el estudio y la experiencia. El creador deberá tener la habilidad de saber cuánto y de qué manera agregar elementos, cuidando que

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Loc. cit.*

la proporción entre los factores sea más flamenco y menos de “lo demás”. La cuestión estriba en que no todos los que se aventuran a realizar fusiones poseen todas estas características, principalmente la del conocimiento del flamenco: “Considero que lo [...] contemporáneo es aquello que se nutre de raíces pasadas, y que con eso tiene la libertad de crear [...] un lenguaje y una posibilidad de existencia en la realidad”.³¹

Muchos incorporan elementos al flamenco independientemente de la calidad o del compromiso que tengan con éste, pues la emergencia de la fusión amplió los espectros de expresión de la danza flamenca, permitiendo usar estilos y técnicas que no se generaron con ésta. Sin embargo, la fusión también ha servido para simplificarles las cosas y justificar a quienes no tienen los elementos suficientes para hacer solamente flamenco: “Mucha gente abusa de las habilidades, técnica y otros elementos no flamencos para rellenar espacios con efectos”.³²

De manera que la fusión también se ha convertido en una pantalla para suplir carencias. Si un artista no domina con suficiencia la danza flamenca, siempre puede recurrir a fusionar para llenar los huecos. Al igual que algunos usan el cajón para esconder sus deficiencias en el taconeo, otros utilizan, por ejemplo, la danza contemporánea para añadirla si su dominio del flamenco le está resultando insuficiente.

Lo anterior no niega la existencia de propuestas interesantes, que surgen de artistas con una visión clara de lo que pretenden conseguir. Tal es el caso –en México– de la bailarina, coreógrafa, productora, investigadora y

³¹ Pilar Medina...

³² Lucía Álvarez, *La Piñona*, nacida en Jimena de la Fra (Cádiz), estudió en varias academias del campo de Gibraltar antes de trasladarse a Granada y luego a Sevilla, donde durante tres años fue alumna de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco. Paralelamente tomó cursos con distintos profesionales, como Andrés Peña, Mercedes Ruiz, Eva *La Yerbabuena* y Alejandro Granados. Ha trabajado en varios festivales flamencos de Andalucía, entre ellos el Festival Flamenco de Vejer, el Festival de Barbate, el Festival de Ronda y el Festival de Castellar de la Frontera, en los que ha compartido cartel con artistas como José de la Tomasa, Guadiana, *La Susi* y Rancapino. Asimismo, ha realizado varias giras por el extranjero, en países como Kenia (donde hizo una colaboración con la Garden Opera de Londres en la obra *Carmen*), Rusia, Holanda, Francia, Indonesia, Líbano, Bélgica y Ecuador. Actualmente trabaja en el Tablao El Arenal, de Sevilla. En junio de 2007 se hizo acreedora al primer lugar en el Concurso de Baile Flamenco Aniya la Gitana, de Ronda, y en marzo de 2009 obtuvo el Primer Premio de Jóvenes Flamencos, otorgado por la Federación de Entidades Flamenca de Sevilla.

directora Pilar Medina, quien incursionó en la fusión (sin darle ese nombre) mucho antes que cualquiera otro en este país. Desde los años ochenta, Pilar ya elaboraba propuestas en las que todo giraba alrededor de un concepto, sin dejar de lado que “la base, digamos metodológica, de movimiento es mi danza española [flamenca]”.³³ Y tal vez el secreto está en el *equilibrio*: si las cosas no están en equilibrio todo tenderá a inclinarse y eventualmente a caerse:

El flamenco se compone de rítmica, de melodía y de [...] movimiento pastueño. El movimiento pastueño es un movimiento lento, reposado, recreado; donde [...] se puede exteriorizar [...] al espectador los sentimientos que tiene el bailar [...] cuando está interpretando flamenco. Todo lo que se hace a gran velocidad pasa [...] inadvertido por el espectador.³⁴

No hay razón por la que no se pueda (o deba) hacer fusión, pero no es razón suficiente hacerla sólo por subirse al tren de la vanguardia. Hay que saber por qué se hace, y si es únicamente para ayudarse a suplir carencias, entonces no se está tomando el camino correcto. De manera que la apuesta debe ser por el flamenco, y no “por una fusión, que, como cajón de sastre, admite todo y también paga facturas de su brillo inmediato y en superficie”.³⁵

La velocidad

Un punto que me parece fundamental en el tratamiento que se le da al nuevo flamenco es el furor que la rapidez ha suscitado, y que forma parte de lo que es esta danza hoy en día y que se ha agudizado con el contexto. Y no me refiero a la demostración de habilidad que un bailar o bailaora pudieran desplegar sobre la escena, sino a la suposición de que a mayor velocidad en el zapateo mejor es el flamenco que se está bailando: “El flamenco no es rítmica, no

³³ Pilar Medina...

³⁴ Roberto Ximénez, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 27 de noviembre de 2008 en la ciudad de México.

³⁵ Julia Martín. “Joaquín Cortés, la fusión como cajón de sastre”: *elmundo.es*, sección Crítica, 2000.

es gimnasia. No se trata de más alto, más fuerte, más potente, que son las premisas del deporte, ¿no? No lo es: no es más alto, más fuerte. No. Se trata de calidad".³⁶ En el momento en que la rapidez pasa sobre todo lo demás, es cuando las cosas se salen del carril: "Todo se ha encerrado al zapateado. Cuando llega un bailar no le marca al cante; no le baila al cante, y empieza a zapatear y zapatear y zapatear, y esto fue zapatear tres horas. Como Juan de Juan en el Teatro de la Ciudad".³⁷

El problema con el exceso de atención a la velocidad en los pies es que se va dejando de lado una parte vital del flamenco, y nos muestra sólo lo epidérmico: "Un buen bailar es todo [...] es cuerpo; es brazos; es colocación; es interpretación [...] los pies son un elemento más. No se deben convertir en lo único: son un elemento más".³⁸

Por supuesto que no es algo que haya surgido recientemente. Lo que ha cambiado es la cantidad de personas que han recurrido a esta práctica. ¿Por qué? En mi opinión, ello se deriva de la respuesta del público ante estas manifestaciones de habilidad física. Y si al público le gusta, entonces paga entradas:³⁹ "Es *showbís*. Eso se aplaude. La gente lo aplaude aquí y en China. Entonces [...] como no reflexionan '¿qué es lo que realmente quiero decir?' [...] se van en sacar el aplauso, y mientras más veloz sea [mejor]".⁴⁰

Siempre resulta más fácil el efecto. Requiere mucho menos trabajo provocar emociones simples en lugar de procesos más complejos. Y, en general, cuando se piensa en danza flamenca la idea es de una constante explosión de energía: "Te hacen un superzapateado: ¡tas, tas, tas! Impactante. Te sacan el aplauso. Pero eso lo hacen veinte veces en veinte minutos. Entonces ya a la tercera o cuarta vez la misma gente ya no sabe si aplaudir, si callarse [o] se pone a platicar".⁴¹

³⁶ Lupe Gómez...

³⁷ Ana Magdalena, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 9 de julio de 2008 en la ciudad de México.

³⁸ Gabriela Medrano, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 26 de junio de 2008 en la ciudad de México.

³⁹ Esto se aborda con más claridad en el capítulo De Andalucía a la web: redes de conexión

⁴⁰ Pilar Medina...

⁴¹ Ariadna Yáñez, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 1o de agosto de 2008 en la ciudad de México.

Y entonces valdría preguntarse si eso es todo; si el bailar es todo lo que tiene que decir y si la audiencia es todo lo que espera recibir. Es difícil saber lo que el monstruo de mil cabezas quiere, pues no tengo estudios de audiencia. Sin embargo es evidente que los bailaros lo hacen y la gente lo aplaude. Y esto me parece que se deriva de que no todos los espectadores esperan altos niveles de compromiso (me refiero a un compromiso de respeto con la manifestación que se exhibe). Si zapatean con mucha fuerza y velocidad, indudablemente la gente va a responder a esos impactos de energía y se levantará de sus asientos: "A la gente lo que le gusta es el zapateado. La gente que no tiene ni idea [pues] se paraba y aplaudía y gritaba. Pues sí porque [el bailar] hace unas cosas que dices '¡guau!' Da diez piruetas: ¡pum, pum, pum! Y zapatea. Y entonces a la gente es lo que le gusta y es lo que vende".⁴² Y entonces todo termina por ser solamente forma, y aunque no desaparezca el fondo, éste termina sepultado entre el estruendo de los tacones: "El flamenco también en alguna de sus líneas se está yendo hacia ahí, ¿no? A que zapatees [que] seas el más rápido, el más complicado [...] ¿y lo demás? ¿Y lo sensorial dónde queda? ¿Dónde [...] queda lo que me va a trascender?"⁴³

Por supuesto que mover los pies a esa velocidad no es sencillo; requiere años de práctica, lo mismo que para brincar en el trapecio o caminar sobre la cuerda floja. La intención de estas últimas actividades sólo va en el sentido de encender la sangre, detener la respiración y levantarnos de los asientos: es pura adrenalina. Pero una vez que se termina la cuerda, el trapecista hace la última suerte o el bailar detiene su frenético zapateado no queda nada. Y si estamos hablando de una manifestación que siempre ha producido imaginarios permanentes, ésa no puede ser la pretensión última. Las emociones fáciles pertenecen a otros ámbitos que requieren menos compromiso: "Una cosa es el virtuosismo matizado, medido, a su aire. Cada palo, cada toque tiene su aire, su velocidad. Unos caracoles tienen su velocidad; una siguiirya tiene su velocidad; un martinete tiene su velocidad; una toná [lo mismo]"⁴⁴

⁴² Gabriela Esteban, hablando sobre la presentación de Juan de Juan en el Teatro de la Ciudad de la capital mexicana. En entrevista realizada por Jorge Gómez en junio de 2008 en la ciudad de México.

⁴³ Gabriel Blanco...

⁴⁴ *Loc. cit.*

Gabriela Esteban me contaba que después de la presentación de Juan de Juan⁴⁵ se encontró con José Antonio Morales.⁴⁶ Y “estaba tristísimo. Me dijo: ‘Estoy tristísimo: ya no bailan’”. Esto me lleva a preguntar si tales demostraciones de habilidad siguen siendo bailar o debemos ampliar lo que “bailar” significa:

Yo no pienso que [...] baila mejor el que más rápido [se mueve...] el que tiene más velocidad. No. La velocidad está acompañada de unos tiempos, de unas acentuaciones. Y si se respetan esas acentuaciones, y si en vez de pegar diez golpes pegan veinte pero caen con gusto, con musicalidad y caen en los acentos flamencos, eso está maravilloso. Pero cuando se baila sin control, que es lo que les está pasando a los jóvenes –que están pegando muchos zapatazos sin hacer música–, ése es el problema que tienen.⁴⁷

¿Por qué y en qué medida esto se agudiza en el contexto global? Me parece que la respuesta se da en dos sentidos de responsabilidad: la del público y la del creador.

Por el lado de las audiencias, éstas se encuentran en medio de un marco de conexión global, el cual, a su vez, se determina por un mercado de la cultura también de carácter global que a fin de cuentas va a ser decisivo en las preferencias y en la manera en que los productos se consumen.⁴⁸ Uno de los productos de este fenómeno es el aumento del turismo flamenco, que, en general, no busca un conocimiento profundo de lo que es la danza flamenca, sino explotar en los asistentes la curiosidad, la emoción, el impacto fácil y rápido que los haga aplaudir. Una amiga (que es bailarina) viajó recientemente a Barcelona, una ciudad fuera de Andalucía, perteneciente a la región catalana, donde no hay una identificación de origen hacia el flamenco como en el sur de España y que empieza a tener un importante movimiento en torno de esta disciplina. Durante su estancia en tierras catalanas, mi amiga aprovechó para buscar un tablao donde ver flamenco. Lo interesante es que

⁴⁵ En el Teatro de la Ciudad del Distrito Federal.

⁴⁶ Bailarín y maestro de danzas españolas de mucho tiempo.

⁴⁷ Cristóbal Reyes, en entrevista realizada por Jorge Gómez el 6 de diciembre de 2008 en la ciudad de México.

⁴⁸ Esto se aborda con más detenimiento en el capítulo De Andalucía a la web: redes de conexión.

llegó a un tablao pequeño en el que pagó seis euros por ver un espectáculo que duró media hora, pues había que desocupar para que entrara la siguiente tanda de turistas. Difícilmente alguno de ellos salió descontento pues –me cuenta mi amiga– los bailaroes ponían todo para que esa media hora fuera muy intensa. La cuestión es que muchos de esos espectadores –entre los que no se cuenta ella– no necesitaron más que eso: media hora fue suficiente para su encuentro con el flamenco. Lo mismo pasa con los que asisten a una sesión de enseñanza de zapateado veloz: les basta un cursillo de una semana o ver por televisión a Joaquín Cortés. Con eso quedan satisfechos. No esperan más y tampoco lo reciben.

Y ello sí es parte del contexto. La aparición de estos espacios tiene que ver con lo que la globalización ha provocado. A partir de las redes de conexión que se han generado se facilita que esos públicos lleguen, miren, se tomen una foto y sigan su camino. El problema radica en que, dentro de un entorno tecnológico que está al alcance de muchos, existen las herramientas para un conocimiento profundo de cualquier manifestación humana pero ese mismo medio no lo promueve. Baste con recordar que el flamenco es sólo una parte del vasto abanico de danzas españolas; sin embargo los medios se han encargado de hacer sentir que es la única o por lo menos la más importante. De la misma manera que se han encargado de erigir a Joaquín Cortés como el máximo representante del flamenco. Aunque no sea el que más aporta a la danza, en términos reales sí es el más famoso, y no por sus méritos como bailar (que sin lugar a dudas los tiene), sino justamente por dar al espectador esa emoción que busca, bien sea desnudando el torso o colocándose una bata de cola.

Reza una máxima estadounidense relacionada con los medios y que bien se puede aplicar a estas determinantes: “Pídeme lo que te doy y te daré lo que pides”. De modo que si se acostumbra al público a ver el flamenco como un concurso de velocidad, entonces el espectador con escasa información –que en mi opinión es la mayoría– medirá la danza flamenca con ese rasero.

Todo se da en un círculo, en el que giran por un lado los espectadores y por el otro los creadores. Si no hubiera públicos para este tipo de danza los bailaroes no lo harían. Entonces el fenómeno se vuelve un camino en dos sentidos: hay alguien que zapatea a toda velocidad y otro que lo aplaude. Según Umberto Eco, las obras son mecanismos perezosos que necesitan la cooperación del espectador para completarlas, y este proceso se va a dar

dependiendo de la cantidad de información que el espectador tenga sobre lo que está viendo. Si sólo va por emociones explosivas traducirá la danza de esa manera, pero si sabe algo más sobre esta manifestación tendrá muchas herramientas para entender lo que pasa sobre el tablado y entonces será capaz de generar imaginarios que trasciendan su primera respuesta emotiva.

Por el lado de los creadores, éstos toman decisiones acerca de lo que mostrarán sobre el tablado, y en este sentido me parece que su responsabilidad es tan importante o más importante aún que la del espectador. En ellos descansa la posibilidad de que la danza sea una manifestación que se aleje de la producción superficial. Los creadores son responsables de que el público genere algo más que un grito, y si nada sucede en el tablado que impulse en el público algo más que aplausos entonces algo no está sucediendo en las propuestas. Es muy posible que la ausencia de estas “provocaciones” exista desde que la danza flamenca inicia; sin embargo lo que no estaba entonces eran las posibilidades de entendimiento que tenemos actualmente.

Hoy en día el creador es más consciente de los efectos que ciertas cosas tienen en su público, pues hay más experiencia histórica acumulada. En el mundo presente hay maneras de ver y hacer danza flamenca que hace cincuenta o sesenta años no existían, y eso le da herramientas al creador para tomar decisiones con mucha más conciencia de los resultados que piensa obtener en su espectador. En este sentido, las posiciones de los flamencos nos permiten distinguir en cuál de las dos se insertan. Difícilmente encontraremos a un representante de los consagrados que se entregue al zapateo frenético o que deje de marcarle al cante,⁴⁹ pues lo “pastueño” y la estructura son elementos que luchan por preservar. De manera que es a los de ruptura a quienes les corresponde asumir las consecuencias –buenas o no– que sus decisiones con respecto a la velocidad conlleven.

⁴⁹ “Marcarle al cante” se refiere a lo que hace el bailaror para que el cantaor sepa dónde entrar a cantar y cuándo dejar de hacerlo.

La vanguardia

No se vive para la danza, sino que la vida te hace danzar.

Se olvida que el baile no es un ejercicio;

el baile es un estado anímico que sale a través del movimiento.

El baile no son los pasos: la danza es lo que hay entre paso y paso.

Antonio Gades

Cada momento en el desarrollo y evolución de la danza responde a lo que sucede en su entorno, y son los elementos que forman el contexto los que van dejando marcas en ella. Las manifestaciones culturales y artísticas en el periodo de la posguerra⁵⁰ cambiaron a partir de que el mundo se configuró en un nuevo orden. Los ámbitos empezaron a permitir y en muchos casos a buscar la desacralización de todo lo que hasta ese momento era intocable. No había confianza en el futuro y por lo tanto tampoco en el sentido de permanencia. A esto se unió el concepto de vanguardia, surgido a principios del siglo XX y abrazado hasta los años setenta por la modernidad. Dicha corriente habría de caracterizarse por “demoler las tradiciones formales del arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos y prohibidos hasta entonces, ya que creían que revolucionar el arte era igual que revolucionar la vida”.⁵¹

Este ánimo de “rompimiento creativo” va a encontrarse con el surgimiento de la globalización, que está en sentido contrario, ya que en ella se agudiza la supremacía de la forma sobre el fondo, o, en palabras de García Canclini, de “la forma de decir sobre lo que se dice”.⁵² Entonces el objeto deja de ser importante, pues ya no se espera que permanezca. Y es en este sentido que surgen creadores que intentan separar la obra (cualquiera que ésta sea) del fenómeno físico, buscando generar la idea de un arte cuyo énfasis principal ya no está —como había sucedido en los siglos anteriores— en la obra, sino en “los componentes mentales del arte y su percepción”.⁵³ Y entonces lo importante es lo que sucede en la mente del artista y no en el producto que

⁵⁰ De la Segunda Guerra Mundial.

⁵¹ Matei Calinescu. “Kitsch”. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991.

⁵² Néstor García Canclini. *Op. cit.*

⁵³ Daniel Marzona. *Arte conceptual*. Berlín, Taschen, 2005, pág. 9.

esos pensamientos generan. Esto los llevó a pensar que la estructura mental que produce la obra está separada de su realización material (la cual queda en segundo plano).

En el contexto de lo que se ha dado en llamar las "posvanguardias" (inscritas en el fenómeno posmoderno) han surgido una gran cantidad de corrientes y movimientos estéticos, entre los que se encuentra la corriente conceptual, misma que se inicia específicamente en las artes visuales y plásticas pero que poco a poco se ha ido trasladando a otros espacios. En la danza, la aplicación de lo conceptual se ha dado con mayor frecuencia en la danza contemporánea. Esto se debe a las características de este género, que tiende más a la abstracción que los demás, aunque también se han dado algunos casos en la danza clásica.⁵⁴ Así es que la conceptualización no es ajena al trabajo dancístico. Para no generar ruido, a todas estas manifestaciones las ubicaré en el concepto de vanguardias.⁵⁵

Al realizar nuevo flamenco, hay una intención del artista por mostrar algo, y para llegar a eso debe estructurar, así sea mentalmente, un concepto sobre el cual habrá de construir su trabajo. Y en ese sentido hay alguna razón —la que sea— por la que incorpora un estilo y no otro. Hay una decisión de propuesta conceptual que sólo sucede con los flamencos que buscan la innovación en la danza. Con los consagrados no sucede esto, ya que siguen preceptos anteriores y responden a un propósito de preservación, lo que sólo provoca que se preserve el mismo concepto y no se produzca uno nuevo. Recordemos que los temas sobre los que giran las propuestas de la danza flamenca ortodoxa son los que han existido siempre,⁵⁶ y aunque como creadores hayan evolucionado ninguno de ellos podría hablar de o cuestionar conceptos como lo hacen los de ruptura.

El precepto de la vanguardia consiste en romper con los parámetros tradicionales de la creación y en que, junto a la propuesta conceptual del arte, la producción está basada en la generación de nuevas ideas. Al respecto, los postulados de Greenberg⁵⁷ me parecen especialmente útiles, pues plantean

⁵⁴ Como es el caso de la versión de Mathew Bourne de *El lago de los cisnes*.

⁵⁵ Aunque en realidad corresponden a las posvanguardias. Sin embargo, para no crear confusión sólo me referiré a ellas como vanguardias.

⁵⁶ El amor, la muerte, la desesperanza, el odio, la tristeza, la venganza, la tierra, etcétera.

⁵⁷ Uno de los críticos de arte más brillantes y respetados de la segunda mitad de siglo XX, relacionado con el movimiento abstracto en los Estados Unidos. Autor del ensayo *Avant-*

que la función de cualquier tipo de arte es “analizar a fondo críticamente sus propios condicionamientos para definir, por medio de la reflexión sobre sí mismo, su verdadero carácter particular”.⁵⁸ Y ninguna manifestación puede cambiar si no se somete a un cuestionamiento acerca de su ser y su quehacer.

Todo lo que sucede a partir de los cambios globales obligó a los creadores de todas las disciplinas a elaborar un análisis de sus condiciones. El surgimiento de la fusión en el flamenco respondió a la necesidad de rebelarse contra una situación política y social (el franquismo) y a la intención de aumentar las posibilidades expresivas de la música y la danza flamencas incorporándolas a las nuevas vertientes culturales. Esta nueva manera de ver y hacer el flamenco es consecuencia del análisis que hacen sus mismos creadores⁵⁹ a partir de una situación social y cultural determinada. Esta revisión desembocó en un entendimiento de la situación en la que se encontraba el flamenco, y sobre eso realizaron nuevas construcciones, lo que los llevó a constituirse como una vanguardia en dicha disciplina. Esto significa que también los consagrados tuvieron que generar reflexión, pues al aparecer estas nuevas visiones sobre lo flamenco debían establecer con claridad su posición ante un movimiento que violentaba su manera de crear danza.

El que existan puntos de vista diferentes sobre un fenómeno indudablemente enriquece su análisis. Sin los promotores de la fusión, los defensores del flamenco tradicional no habrían necesitado analizar su propio hacer en la danza. Sin las rupturas, los ortodoxos no tendrían razones para reforzar su posición y acentuar el énfasis en el uso de los elementos estilísticos tradicionales en la danza flamenca. De la misma manera que sin los defensores de la tradición flamenca los creadores de ruptura no tendrían parámetros de referencia para su trabajo. Si se rompe algo es necesario saber qué es. Sin estas dos posiciones habría pasado el tiempo y nadie tendría que preguntarse qué es el flamenco, cuáles son sus preceptos, qué no debe cambiar, qué sí, cuál es su esencia.

En el ámbito de la danza flamenca de vanguardia, y para que lo conceptual pueda ser trasladado a esta disciplina, el proceso debe darse en ese sentido.

Garde and Kitsch y *La pintura moderna*, entre otros trabajos.

⁵⁸ Greenberg en Daniel Marzona. *Op. cit.*

⁵⁹ En ese momento esto se da entre los músicos, que son los iniciadores de la fusión en el flamenco.

Lo importante en la propuesta debe ser el concepto, dejando la obra física⁶⁰ en segundo plano. Es decir, lo relevante es lo que se quiere decir y no los medios a través de los cuales se transmite el mensaje.

Uno de los creadores que actualmente han logrado aplicar esta idea en la danza flamenca es el bailaror (¿bailarín?) Israel Galván,⁶¹ quien aparece por primera vez en 1994 en la Compañía Andaluza de Danza, bajo la dirección de Mario Maya, y que desde entonces ha ganado los galardones más prestigiados del flamenco, incluido el Premio Nacional de Danza de España.

El de Galván no es ni cercanamente un flamenco tradicional. Sus propuestas están siempre en los parámetros de la ruptura; sin embargo siempre se asegura de recordarle a su espectador que es bailaror y que su danza es la flamenca. En una ocasión, conversaba con una bailaora española a través de la red y me decía que le gusta Galván, pero que para disfrutarlo tenía que pensar que no es flamenco. Y sí, cuando uno se enfrenta al trabajo de este hombre lo primero que piensa es: "Esto ya no es flamenco". No obstante, "lo flamenco" en Galván no desaparece. Siempre hay algo, ahí, debajo de una demostración estilística que va del flamenco al contemporáneo y a la danza butoh.⁶² Son detalles: una voz, una guitarra, un taconeo, un ritmo, un tema. Lo interesante de lo que propone es justamente lo que el arte conceptual sostiene: colocar en un terreno superior a las ideas –conceptos– con respecto a los elementos estilísticos o materiales. Es por eso que, en mi opinión, Israel Galván es el más notorio representante del flamenco contemporáneo de vanguardia.

Todas las propuestas de Galván son un cuestionamiento; no hay nada sencillo en su trabajo: ni en la producción ni en lo que el espectador debe hacer para entenderlo. Y es aquí donde se separa de todos los demás. Para presenciar un espectáculo flamenco tradicional se necesitan más entrañas

⁶⁰ Lo que hace el bailaror.

⁶¹ Bailaor español nacido en Sevilla en 1973, hijo de bailaores (José Galván y Eugenia de los Reyes). Ha recibido una importante cantidad de reconocimientos dentro y fuera de España: Premio Flamenco Hoy al mejor bailaror en 2001, 2005 y 2006; Premio Nacional de Danza en 2005; Giraldillo al Baile y Giraldillo Especial del Jurado en 2008 en la Bienal de Flamenco de Sevilla.

⁶² Por la suavidad de ciertos movimientos corporales, el movimiento de las manos y algunas posiciones que no corresponden a la fuerza que se usa en el flamenco.

que neuronas, pues lo que se busca son emociones, “duende”.⁶³ En cambio, en los espectáculos de Israel hay que realizar un esfuerzo mental para traducirlos.

Un ejemplo de lo anterior es lo que sucede en su espectáculo *Arena*, donde lo primero que vemos es un video del público de una plaza de toros, luego los créditos y más tarde a Enrique Morente sentado en las gradas y junto a él a Galván. Posteriormente, más video de público gritando “olé”. Nunca vemos el ruedo; la cámara sólo nos muestra al público. Después una guitarra a la que le sobreviene el cante. Hasta aquí no hay duda de que es un espectáculo flamenco, pues está, por un lado, la fiesta brava (a la que por alguna razón siempre se le ha relacionado con lo flamenco), y, por el otro, los sonidos de las cuerdas y la voz “afilá”.⁶⁴ Luego viene el silencio. El bailaor sale de la sombra donde había estado y se coloca en un círculo de luz (tal vez una representación del ruedo). No usa zapatos —va descalzo—; tampoco usa pantalón largo, sino una especie de “pescadores” que dejan sus pantorrillas al descubierto (lo que también puede representar a la “taleguilla”).⁶⁵ El llamado⁶⁶ lo hace con la mano en lugar de con los pies.

Hasta aquí lo vemos jugar con los elementos del flamenco. Pero éstos no aparecen en su forma “clásica”: sólo los dibuja, los sugiere. Por instantes estiliza su flamenco para crear alegorías del torero con movimientos que recuerdan a la acción de colocar las banderillas.

Y ése es el modo como construye: busca trascender la estilística flamenca en aras de la construcción de un discurso. En toda la primera parte de este espectáculo, si quitamos al cantaor y a la guitarra no queda prácticamente nada flamenco, pero Galván se cuida mucho de que siempre aparezca algo que lo enganche a la danza flamenca. Después de una coreografía que se debate entre el contemporáneo (con destellos flamencos) pasando por algunos toques de danza butoh, sale del círculo y de nuevo aparece en la pantalla Morente cantando algo sobre el toro y el público de la plaza. Luego, de

⁶³ Término usado en el flamenco para aludir a una conexión emocional que se establece entre el artista y el espectador. Federico García Lorca lo definió como ese “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” en su conferencia “Teoría y juego del duende”, presentada en Madrid en 1933.

⁶⁴ Así se le llama en el flamenco a la voz rasposa que usan los cantaores.

⁶⁵ Pantaloncillo que usa el torero.

⁶⁶ Indicación que da el bailaor a los músicos para que inicien.

nuevo Galván ya con zapatos de tacón y sentado en una silla mecedora, con la que va a jugar durante toda la escena y sobre la que a ratos zapatea alternando con el trabajo en el piso.

La música es interpretada por un ensamble que usa timbales y sólo hace percusiones. Ya no hay cantaor ni guitarra. Lo que antes fue flamenco (música) aquí ya no lo es, y lo que antes no lo era (los pies) ahora sí. La silla se convierte en un personaje, pues a lo largo del episodio el bailarín trabaja e interactúa con ella. En ocasiones parece hablarle. Algo nos quiere decir: tal vez la vejez, tal vez el olvido.

Lo importante es que al ver un espectáculo de Israel uno no va solamente a ver danza: se tiene que ir dispuesto a la traducción;⁶⁷ es necesario hacer un esfuerzo para entender lo que este creador propone. En ocasiones es complejo y en otras menos elaborado, como lo que presentó en la 28ª. Bienal de São Paulo, Brasil, dedicada al arte moderno y que tuvo lugar en 2008. La propuesta de Galván giraba en torno a “la nada” e intentaba evidenciar “la crisis del arte actual”.⁶⁸ En ese evento Israel presentó una especie de *performance*⁶⁹ llamado *Solo*, “una reflexión personalísima sobre el baile flamenco sin música”,⁷⁰ como él mismo lo describe. Todo sucede sobre una plataforma alargada de poco más de un metro de ancho, donde baila sin músicos ni escenografía, sacando a la danza de los paradigmas que normalmente la acompañan y trasladándola a una especie de instalación-*performance*.

También hay momentos en los que sus creaciones rayan en lo intrincado. Como en el caso de *Al final de este estado de cosas, redux* (2007), cuya propuesta gira en torno al Apocalipsis y en la que baila dentro de un ataúd de madera. O lo que hace en la carpa de un circo, donde hace su aparición descendiendo del techo mientras toca el piano y en la que baila en un ring de box. En esta última puesta en escena alterna con acróbatas, gente que destroza un piano y bailarines que realizan sus ejecuciones sobre una grúa.

⁶⁷ Hablando en específico de la danza flamenca, pues en otras disciplinas, como la danza contemporánea, hay más trabajo en el sentido de la producción de propuestas conceptuales y de la necesidad de elaboraciones mentales del espectador.

⁶⁸ Una de las secciones era un espacio de doce mil metros cuadrados de sala vacía.

⁶⁹ Esta misma propuesta se presentó en 2007 en la Cinémathèque de la Danse y en la Fundación Hermes para la Danza de París, así como en la DIA Art Foundation de la ciudad de Nueva York, en junio de 2008.

⁷⁰ Israel Galván. Tomado de su sitio web oficial.

Si revisamos un poco estos ejemplos, nos damos cuenta de que Israel Galván propone y parte de una idea, de un concepto, y con base en él desarrolla un producto que “rompe” con lo que se entiende tradicionalmente por flamenco. Lo importante no es que esté dentro de un ataúd, que baile con una mecedora o que zapatee sin tacones, sino lo que quiere decir a través de sus propuestas estéticas, de la forma en que produce danza y la manera de usar los elementos ajenos al flamenco.

Para llegar a esas propuestas, Israel debió cuestionar la manera en que creció como bailaror tradicional, y a partir de ahí construir un discurso propio. Galván busca la provocación y quiere generar propuestas poco complacientes, que motiven al espectador a no ser solamente un receptor de emociones, sino de sentidos: “El trabajo del arte y de las vanguardias es el valor en la producción de sentido, como permanente desclausura de los códigos estabilizados, negando lo recibido, abriéndolo y auscultando sus insuficiencias”.⁷¹

Hay mucha polémica en torno a si lo que hace Israel Galván es flamenco o no. Sin embargo, en mi opinión lo que este hombre hace es indudablemente flamenco, pues contiene los elementos que se necesitan para considerarlo así. Para realizar un breve ejercicio al respecto, acudo a Vicente Escudero, uno de los más respetados bailaores de todos los tiempos, quien escribió en 1951 el “decálogo del bailaror”, donde contempla los elementos a los que tendrá que “ajustarse todo aquel que quiera bailar con pureza”:⁷²

1. Bailar en hombre.
2. Sobriedad.
3. Girar la muñeca de dentro afuera, con los dedos juntos.
4. Las caderas quietas.
5. Bailar asentao y pastueño.
6. Armonía de pies, brazos y cabeza.
7. Estética y plástica sin mistificaciones.
8. Estilo y acento.
9. Bailar con indumentaria tradicional.

⁷¹ José Luis Brea. *Las auras frías: el culto a la obra de arte en la era posaurática*. Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 141.

⁷² Vicente Escudero presentó el decálogo por primera vez en 1950 en el desaparecido club literario barcelonés El Trascacho.

10. Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Y quiero trasladar dicho decálogo a lo que este bailarín-bailaor que es Israel Galván propone. Es importante considerar que Escudero es un respetado defensor del flamenco, y si mi intención es probar que Galván baila flamenco, debe ser con base en los elementos que los consagrados proponen:

- Galván no baila como mujer. Es sobrio en la mayoría de sus trabajos. Gira la muñeca con los dedos juntos, aunque con mucha frecuencia lo hace formando una escuadra (con un estilo que me recuerda los movimientos de la danza butoh). Sin embargo en el decálogo no hay restricciones a las variantes.
- Sus caderas no se mueven mientras baila, y en muchos de sus trabajos baila "asentao" y también lo hace "pastueño".
- Aunque no entiendo muy bien a qué se refiere Escudero con la cuestión de la armonía, no me parece que en el trabajo de las extremidades de Galván exista desorden, y aunque es evidente la presencia de la improvisación todo tiene coherencia en el movimiento.
- El mismo problema encuentro en cuanto a la plástica y la estética. No obstante (y a pesar de que éstos son temas de otra discusión), no hay duda de que Galván tiene una propuesta estética.
- A pesar de que su manera de bailar es poco convencional, siempre están presentes en ella el estilo y un aire flamencos.
- En el único punto en que no siempre cumple es en el aspecto de la indumentaria, pues es un elemento que Israel rompe con facilidad, aunque algunas veces baila con ropa negra y siempre existen secciones de sus espectáculos en los que usa zapatos de tacón.
- Y por último, no hay duda en la variedad, en los sonidos flamencos, en su entrega. No usa chapas en los zapatos y sus escenarios son casi siempre limpios, aunque en algunas de sus propuestas los elementos distan mucho de ser simples.

Entonces lo que Israel Galván baila es flamenco. De manera no tradicional, pero es flamenco. Es un flamenco conceptual y de vanguardia, ya que

Capítulo II

De Andalucía a la web: redes de conexión

Se puede aprender el paso, pero el flamenco tiene muchos secretos. Es muy misterioso. Creo que el secreto del flamenco es mucho más que la técnica. Sentir, puede sentir cualquiera; pero sentir como flamenco es otra cosa.

Yuki Onuma¹

Una característica del entorno global es la red de conexiones (facilitadas por la tecnología) que se establecen en el ámbito mundial entre personas, Estados, culturas y empresas. Dichas conexiones provocan que los fenómenos sean transformados por estas nuevas construcciones, y que a su vez produzcan movilidad en las propuestas artísticas.

La danza flamenca, al igual que otras manifestaciones culturales sujetas al entorno, está determinada en muchos sentidos por estas redes. Algunos de estos impactos tienen antecedentes preglobales, como la migración alrededor del mundo por parte de los flamencos, quienes desde el principio abandonaron el sedentarismo y se lanzaron a trabajar fuera de España a lomo de caballo o sobre carretas. Al insertarse en el nuevo contexto, el avance que tuvieron los medios tecnológicos ayudó a que esta movilidad fuera cada vez más fluida, hasta llegar a lo que hoy es un sistema en el que tales conexiones y contactos son cada vez más rápidos.

En el mundo global, bien sea a través de estos medios o de manera presencial, la posibilidad de “estar” en cualquier parte es real, inmediata y re-

¹ Bailarina japonesa de la compañía de Masanobu Takimoto, El Cartero, en entrevista con la revista electrónica *esflamenco.com.*, 20 de agosto de 2007.

lativamente sencilla. Esta facilidad para estar conectados ha promovido y acelerado el proceso transcultural, y ha provocado que otros fenómenos relacionados con éste se agudicen y aceleren. El entorno global ha potenciado la capacidad de impacto que tienen unas culturas sobre otras (aun las más alejadas). No es un asunto nuevo que las culturas migren y se alimenten de otras; sin embargo, la cantidad de información cultural que se intercambia hoy en día no tiene comparación con la que circulaba hace cincuenta años. Y en este ámbito las tecnologías tienen un papel fundamental como aceleradoras y generadoras de procesos. Gracias a las tecnologías actuales, cualquier evento que tenga elementos que puedan despertar el interés de una audiencia es susceptible de ser explotado a través de las redes de conexión para después ser incorporado al mercado global. No importa qué tan local pueda ser, ni en qué lugar suceda: bastará un testigo con acceso a las tecnologías para que en poco tiempo el mundo entero pueda disponer de esa información.

Las artes –y en general los procesos culturales–, al incorporarse a estas redes globales, en las que pueden entrar en contacto con todo tipo de maneras de ver el mundo, han estado sujetas a influencias que en otro momento habrían resultado impensables, y han producido así fenómenos de hibridación que sólo en este contexto se generan. Son tales la amplitud y el alcance de estas redes, que nadie, en ningún rincón del planeta, está exento de ser parte de este sistema. Esto se aplica de la misma manera en las artes: los sistemas y los medios a través de los cuales se conecta el artista con otros creadores y con sus públicos han cambiado.

Desterritorialización

En el mundo de las conexiones, la organización de los fenómenos culturales y/o artísticos se da cada vez menos en relación con las identidades o diferencias nacionales. Al debilitarse la atención en las tradiciones y modos locales,² se tiende a construir una especie de cultura-mundo en la que todos

² En el sentido de modelos de identidad, pues hay una intención de incorporar estas manifestaciones a la globalización despojándolas de sus elementos identitarios.

pueden insertarse. Una "cultura internacional popular",³ como la llama Renato Ortiz. La tendencia a homogenizar la codificación y decodificación de los mensajes hace posible una especie de democratización de los fenómenos, los cuales, de este modo, pueden ser traducidos en cualquier ámbito. Esto obliga a las manifestaciones a adaptarse y, en caso de ser necesario, a cambiar. Tales ajustes deben hacerse en relación con que el espectador pueda leerlas desde cualquier punto de vista cultural, geográfico, social y económico.

Un impacto importante en la danza flamenca hoy tiene que ver con esta necesidad de que los productos culturales puedan ser consumidos en cualquier parte. Esto ha dado como consecuencia un fenómeno que, a pesar de no ser nuevo, no había sido definido en estos términos: la desterritorialización. Para incorporarse al mercado global, la danza flamenca ha tendido a desterritorializarse. Es decir, a pesar de seguir siendo un símbolo español ya no es propiamente española: la referencia a la península se da sólo en cuanto a denominación de origen y ya no en el sentido de propiedad enlazada con una identificación local.

Todo fenómeno que se desterritorializa (que se desprende de sus lazos territoriales y sociales) debe tener la capacidad de desprenderse de sus características locales y adoptar un lenguaje que pueda traducirse sin necesidad de un conocimiento profundo de la cultura que la origina. Si no lo hace, entonces se dificulta cualquier posibilidad de incorporación a un contexto cultural diferente del suyo. Un ejemplo de ello es la ópera china. Si bien es cierto que se le puede presenciar sin antecedentes sólidos sobre los símbolos y lenguajes que maneja en escena, es muy difícil entender todo lo que significa. De manera que sólo los chinos (que entienden a profundidad este arte) pueden reproducirlo, y, hasta donde sé, no hay nadie que haga ópera china fuera de ese país.

A diferencia de este ejemplo, la expansión del arte flamenco a lo largo del planeta ha producido, dentro del mismo arte flamenco y de los españoles, un desprendimiento de este arte con respecto a su génesis, y eso ha facilitado que las culturas anfitrionas puedan acoplarlo a sus propios imaginarios culturales. Para que esto sucediera, la danza flamenca debió construir una

³ Renato Ortiz. En Néstor García Canclini. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 2007, pág. 42.

estilística sumamente flexible a fin de que, en los lugares donde se asiente, pueda adaptarse y/o mezclarse con las características culturales del lugar al que llega. Es interesante observar cómo, desde mediados del siglo XX, de una unidad de estilo reconocible (bata de cola, zapato de tacón, música contrapunteada y ciertos movimientos que refieren solamente al flamenco, como los de las manos o el rostro) esta danza se ha ido “desprendiendo” de algunos elementos y ha flexibilizado otros:

Los músicos y cantantes del conjunto de Amaya, los cuales provienen, como ella, de las familias gitanas tradicionales de la región de Sevilla, no tienen ningún parecido con los antiguos artistas del flamenco. Han quedado atrás los pantalones de talle alto y las chaquetas estilo bolero, el cabello alisado hacia atrás. Estos hombres son más bien jóvenes; visten camisas y pantalones negros y sueltos, y probablemente han sido entrenados en las mejores academias de música. También se han ido los cantantes flamencos entrados en años, cuyas roncas voces nos transportaban a las llanuras horneadas al sol y a las cuevas-vivienda de Andalucía.⁴

Al nuevo flamenco se le han ido añadiendo una diversidad de registros, estilos, modos, trajes, movimientos y discursos en los que confluyen ya no sólo su voz, sino muchas otras. De manera que el discurso estético del flamenco ya no es una melodía polifónica sino “multipolifónica”, debido a la gran cantidad de elementos absorbidos durante más de un siglo. Y eso, precisamente, es lo que le permite renovarse.

Es importante apuntar que las características culturales de cada lugar van a determinar la mayor o menor facilidad con la que éste se apropia del flamenco. Hay sitios donde, por semejanzas culturales, el proceso es más sencillo. Sin embargo, donde las diferencias son mayores esto es mucho más

⁴ “The musicians and singers of Amaya’s ensemble, all of whom come, as she does, from traditional gypsy families from the region around Seville, have no resemblance to those of earlier Flamenco performers; gone are the high waisted trousers and the bolero jackets, the slicked back hair; these youngish men are in loose black shirts and trousers and have probably been trained in the best music academies. Gone also are those elderly Flamenco singers, their croaking voices transporting us to the sun-baked plains and their cave-dwellings in Andalucía.” Christina Gallea Roy. “Juanita Amaya and Company, Theatre de Grasse”. Revista electrónica *Dancing Times*. UK, 17 de noviembre de 2007.

complicado. Por ejemplo, en China (donde ya llega el Flamenco Festival) el proceso de apropiación del arte flamenco apenas comienza.⁵ Lo interesante es que en el país asiático, seguramente por cuestiones idiomáticas,⁶ el cante tiene un papel menos popular que la danza flamenca: “Conozco gente de Taiwán que bailan muy bien, con mucho arte”, me escribe David Cosar,⁷ y afirma también que el país de Asia donde hay más interés en el flamenco es Taiwán. Luego estaría Hong Kong y al final “ciudades como Beijing o Shanghái [que] no tienen ninguna escuela ‘seria’ de flamenco”.⁸

En los Estados Unidos ocurre lo contrario: el interés por la danza flamenca es menor que por el cante, y esto se deriva de dos cuestiones: la primera es que en China hay un problema idiomático que impide entender lo que el cantaor dice. Cosa que para los estadounidenses no significa una barrera, pues el contacto de este país con el castellano es cotidiano gracias a la importante presencia de hispanoparlantes en su territorio.⁹ En cambio la danza es más fácilmente traducible para los chinos: no necesitan hablar español para decodificar el lenguaje corporal del flamenco.

Por supuesto que, en un entorno que favorece los procesos híbridos, los matices que se dan en estos fenómenos son tan diversos como las culturas a las que ha llegado la danza flamenca. Las diferencias entre cada evento de apropiación van desde la modestia de una griega aficionada al flamenco¹⁰ que funda la única academia en Atenas –a la que sostiene sólo con pasión–, hasta lo que sucede en lugares con enorme tradición en cuanto a la presencia del flamenco –y en general de las danzas españolas–, como la ciudad de México, donde se concentra la mayoría de academias y compañías de danza flamenca del país. Son muchos los aficionados al flamenco que se inscriben

⁵ Este proceso no tiene más de cuatro años de iniciado.

⁶ De manera parecida a lo que sucede en Japón.

⁷ Cantaor nacido en España que trabaja desde hace dos años en China. Información proporcionada por él mismo.

⁸ Entrevista desde la ciudad de México con David Cosar –cantaor que trabaja en China– a través de correo electrónico. Febrero de 2010.

⁹ El tema de los estadounidenses y la danza flamenca se aborda más adelante.

¹⁰ Isabel Galaiou, quien, después de ver la película *Carmen*, de Carlos Saura, decidió dedicarse al flamenco y fundó una academia. Desde 2006 dirige el Taller de Danza Flamenca Sentimientos, y, ante la ausencia de sitios donde se pueda acceder a cursos de especialización, lleva todos los años a sus alumnos a estudiar a España.

en las academias particulares de esta urbe, pues las de carácter público son escasas. Por otra parte, sólo existen dos festivales de danza española auspiciados por instancias oficiales en los que se incluye al flamenco,¹¹ lo que limita esta actividad en la capital del país.¹² Lo interesante es que, pese a dichas limitaciones, los artistas flamencos de México han logrado (en la mayoría de los casos) apropiarse de este género.¹³

Por otro lado, está el caso de los Estados Unidos, cuyo proceso de apropiación se da en un sentido diferente. Ahí sólo se aporta la estructura económica y tecnológica para que el flamenco forme parte de su catálogo cultural. La dinámica, pues, no gira en torno a producir y elaborar una danza con características propias, sino en el sentido de que un español llegue y se instale en alguna ciudad estadounidense, abra una academia y monte espectáculos, y no con el propósito de producir una danza propia.

Un lugar importante para el flamenco en los Estados Unidos es el NIF (National Institute of Flamenco), fundado en 1987 por Eva Encinas Sandoval (de ascendencia latina), quien junto con sus hijos coordina este organismo, “dedicado a preservar el arte, la cultura y la historia del flamenco”.¹⁴ Esto lo realizan a través del Conservatory of Flamenco Arts de la ciudad de Albuquerque, Nuevo México. Son responsables del Festival Internacional de Flamenco de dicha ciudad¹⁵ y sostienen una compañía profesional llamada Yjastros, dirigida por Joaquín Encinias [*sic*] y que ellos mismos describen como “The American Flamenco Repertory Company, a national touring company featuring top U.S. flamenco dancers”.¹⁶

En mi opinión, en la manera en que los estadounidenses se apropian de la danza flamenca se dan dos fenómenos. En primer lugar, gracias a las características de su visión cultural, en el caso de que decidieran apropiarse del flamenco lo que podrían aportar son elementos que llevarían más a

¹¹ El Festival Internacional Ibérica Contemporánea de Querétaro y el Congreso de Danzas Españolas de Morelia.

¹² Los grupos flamencos sólo cuentan con una temporada al año en el Teatro de la Danza.

¹³ Como es el caso de María Elena Anaya, Susana Aguirre, Patricia Linares, Mariel Luévano y Lourdes Lecona, entre muchos otros.

¹⁴ Tomado de la página oficial del instituto: www.nationalinstituteofflamenco.org

¹⁵ Que en 2010 se llevó a cabo del 9 al 13 de junio.

¹⁶ Compañía Estadunidense de Repertorio. Compañía itinerante con los más importantes bailarines flamencos de los Estados Unidos.

un producto con características de fusión (insertándole elementos de jazz, country, pop, hip-hop, rock, etc.) que a una danza en la que se enlazaran las dos visiones culturales: la flamenca y la estadounidense.¹⁷ Lo anterior, en el entendido de que los Estados Unidos no tienen elementos culturales tradicionales o identitarios que aportar al flamenco como en los otros casos.

Para ayudarnos a entender cómo se da la “apropiación” del flamenco en los Estados Unidos, me parece interesante mencionar a los responsables del furor flamenco en la Unión Americana: los Gipsy Kings, músicos de origen francés a quienes nunca se les identificó con los Estados Unidos y cuya propuesta se inclina más a lo “pop flamenco”, en el sentido de lo que en los años sesenta produjeron Las Grecas. O a quien se ha llamado el máximo representante del “flamenco moderno” estadounidense,¹⁸ Ottmar Liebert (de origen alemán).

El segundo fenómeno consiste en que, debido a las facilidades económicas que ese país ofrece, han llegado a los Estados Unidos muchos flamencos, desde *La Niña de los Peines* en los años treinta hasta los artistas españoles más importantes. Son pocos los bailaores(as) nacidos en territorio estadounidense con carreras reconocidas (José Greco es uno de ellos), y actualmente no hay bailaoras ni bailaores de nacionalidad estadounidense destacados en el ámbito internacional. Por ejemplo, en el Ensemble Español de Chicago –dependiente de la Universidad de Illinois– los estadounidenses no son mayoría: tres de los cuatro bailarines principales son puertorriqueños y sólo uno es estadounidense. (Lo cual, por cierto, no parece tener relevancia, pues en su página web, en la sección del reparto se describen de la siguiente manera: “La compañía de cuarenta bailarines, cantantes y músicos es un magnífico mosaico de culturas del mundo: latinas, de Norte y Sudamérica, Asia, Medio Oriente y Europa.”)¹⁹

¹⁷ Que nos llevaría de nuevo a lo pop, jazz, R&B, rap, etc. O a esas adaptaciones “libres” que hacen de ritmos extranjeros, pues no cuentan con elementos culturales locales de origen como en otros países.

¹⁸ Como lo llama Marie Jost en su artículo “Flamenco foreign accent”, publicado en el ciber sitio Flamenco Project.

¹⁹ “The company of forty dancers, singers and musicians is a magnificent mosaic of world cultures –Latin, North and South America, Asia, Middle East and Europe.

En contraste con lo que sucede en los Estados Unidos, me parece que el fenómeno más importante de apropiación/desterritorialización del flamenco se da en Japón, donde también aparecen muchos de los impactos que las redes de conexión han tenido en la danza flamenca. Y aunque el interés de los nipones por el flamenco no es una consecuencia directa del mundo global, sí termina por ser un contexto en el que se inserta y en el que se ve favorecido.²⁰ Hasta 2008 existían más tablaos en Japón que en la misma España, y desde hace tiempo oleadas de estudiantes japoneses se trasladan a la península para aprender a bailar, cantar y tocar flamenco. Asimismo, a los tablaos de Tokio han acudido casi todos los flamencos famosos, desde Cristina Hoyos hasta Sara Baras, pasando por *Manolete* y Javier Barón o Belem Maya.

Cuando el arte flamenco se instala en un ámbito cultural tan lejano en construcciones de vida a lo español, necesariamente tiene que desprenderse de su denominación de origen, y a pesar de que sigue teniendo una raíz andaluza ya no pertenece a allí. Ahora es japonés, y en este sitio se relocaliza en el nuevo espacio adaptándose a sus necesidades culturales. Como en el caso de la “bailarina llamada ‘Soledad’ [que] se mueve como una flamenca típica con ritmos rápidos y manos sensuales. Pero su danza está lejos de las calles de cal blanca de Andalucía. En lugar de ello, como muchos otros artistas japoneses, Soledad baila con un nombre español adoptado en una avenida de uno de los notablemente congestionados distritos de Tokio”.²¹ Baila flamenco, se “bautiza” con un nombre en castellano, se peina como bailaora y se mueve como tal, pero es japonesa, habla japonés, tiene rasgos orientales y está en Tokio. De modo que no es el arte español que salió de tierras andaluzas hace ciento cincuenta años; es una danza que se mueve en

²⁰ El primer acercamiento se da con la visita de Encarnación López en enero y febrero de 1929. Luego llegarían Roberto Ximénez y Manolo Vargas (ambos de origen mexicano), en 1955. A pesar de lo importante de estas visitas, me parece que las condiciones para encender la flama no estaban dadas, así es que no fue hasta 1960, con la visita de Pilar López, acompañada de Antonio Gades, cuando las cosas se desataron. Otro momento fundamental fue la función de la *Carmen* de Gades en 1986.

²¹ “A dancer called ‘Soledad’ moves like a typical flamenca with fast rhythms and sensuous hands. But her performance is far from Andalucía’s whitewashed streets. Instead, like many other Japanese artists, Soledad dances with an adopted Spanish name at an avenue in one of Tokyo’s notoriously congested districts” Richa Gulati. “Far East Flamenco. Japan’s Spanish dance scene”. *Dance Matters* [revista publicada en los Estados Unidos]. Noviembre de 2008.

un cuerpo más menudo y delgado, que piensa y se mueve distinto y que está barnizado con otra manera de ver el mundo. ¿Eso significa que ya no es flamenco? No: sigue siéndolo, pero ya es flamenco japonés. De manera que si quiero ver flamenco español voy a España; si me interesa el nuevo flamenco debo viajar a Argentina, Alemania, México o Japón.

Los sistemas de conexión global enlazan a todos, y en ese sentido las razones por las que una cultura decide “adoptar” alguna manifestación dependen de cada espacio cultural. En el caso de México, esto puede responder a una relación histórica; para los estadounidenses, a una posición de apertura cultural, de relación con la cultura hispana y de intereses económicos.

En el caso japonés, me parece que se presentan dos circunstancias. Una de carácter contextual, por el momento en que los primeros flamencos llegan a su país, ya que no había pasado mucho tiempo del fin de la Segunda Guerra Mundial y el país estaba reconstruyéndose. Eran tiempos complicados y posiblemente el arte de Gades y el flamenco en general podían aportar la catarsis que ese pueblo necesitaba. Y la segunda razón está ligada al carácter del japonés:

Yo que he estado veintiocho años de mi vida en Japón. Conozco muy bien a los japoneses y les tengo un gran cariño y respeto. Sorprende que ese carácter tan ascético y tan introvertido del japonés tenga esa pasión por el flamenco. Quizá por su extroversión, por su manifestación tan extrovertida de los sentimientos, de las pasiones, sea una manera de hacer lo que su cultura no les permite.²²

Lupe Gómez no es la única que piensa en este sentido. La flamenco-japonesa Tamura considera que las mujeres ven en esta danza una herramienta de liberación que les permite expresarse en una sociedad patriarcal: “El flamenco crea una mujer poderosa [...] cumple con la necesidad de algunas mujeres japonesas de expresar la ira y la pasión de una manera socialmente aceptable, de un modo bello”.²³

²² Lupe Gómez...

²³ *Loc. cit.*

Por otro lado, el bailarín Yoko Tasmura, miembro de la compañía de Komatsubara,²⁴ piensa que la pasión flamenca se ha extendido entre los japoneses porque no hay una regla sobre el físico y la edad que debe tener un(a) bailar(a): "Usted puede ser delgada o con curvas y poder aprender a bailar porque no hay un cuerpo ideal para el flamenco [...] a diferencia del ballet, donde usualmente se requiere que los estudiantes inicien a edad temprana, muchos grandes bailaores de flamenco inician ya adultos".²⁵

Una de las consecuencias de la desterritorialización es que, al insertarse en un ámbito cultural diferente, la asimilación de sus características de fondo y forma dependerá de la capacidad del anfitrión para entender y hacer "orgánica" la manifestación huésped. En lugares de visión judeocristiana, por cercanías culturales y de construcción de imaginarios, el proceso será más profundo. Sin embargo en otros sitios, como China y Japón, las cosas son diferentes. En este último caso los impactos de lo japonés en el flamenco no son visibles (más allá de las obvias diferencias anatómicas), pues han logrado "copiar" con enorme exactitud el estilo:

Te quedas con la boca abierta y dices: "Madre mía, cómo toca la guitarra". Pero te fijas y dices: "Toca la guitarra como Manolo Sanlúcar, clavado", o "toca la guitarra como Paco de Lucía", o "canta como Meneses" o "canta como José Marcé"... Son copias [...] y dentro del ámbito de la copia es admirable. Lo hacen estupendamente. Hasta con el acento. Yo no sé cómo lo hacen, pero hasta con el acento [...] pero de eso a exteriorizar, o a interiorizar mejor dicho, el sentimiento...²⁶

²⁴ Yoko Komatsubara dejó Tokio —ciudad donde nació— en 1960 para estudiar flamenco en España. Se ha convertido en una de las más reconocidas bailarinas de flamenco en Japón. Fue entrenada en la danza y la música tradicionales japonesas. Estudió durante diez años antes de regresar a su país y crear la compañía flamenca que lleva su nombre. Tiene su propia academia en un estudio ubicado en el centro de Tokio, donde trabaja con artistas tanto locales como españoles. Ha logrado sostener en Japón una compañía flamenca durante más de cuarenta años.

²⁵ " 'You can be either thin or curvy and still learn to dance since there is no ideal flamenco body type', Tamura says. 'And unlike ballet, which usually requires students to start at a young age, many great Flamenco performers start as adults.' " Richa Gulati. *Op. cit.*

²⁶ Lupe Gómez...

El problema estriba en que muchas son imitaciones. Y eso sí tiene un impacto importante en el nuevo flamenco que producen, pues éste termina colocándose en el mismo lugar del que se sostiene sólo en la velocidad de los pies. Lo que me lleva a reflexionar sobre estos procesos de apropiación y acerca de lo complejo que esto puede ser en determinados entornos. No basta con migrar una manifestación de un lugar a otro; ponerlos en contacto no es suficiente: la eficacia de los procesos de apropiación va a depender de la capacidad del receptor para asimilar y/o entender la manifestación importada en todo su sentido. Como dice Lupe Gómez, "interiorizar" para poder entender. ¿De qué depende? Eso es muy difícil saberlo. Es como preguntar por qué algunos tienen duende y otros no. Depende de historias de vida, de capacidades emotivas, de intereses, de sensibilidad, de talento, o simplemente de suerte.

Para quienes se "apropian" de la danza flamenca es claro que si quieren que lo que hacen siga siendo flamenco no deben abandonar fondo ni estilo. Por supuesto que muchos japoneses han logrado romper con las barreras que las dos culturas les imponen, y han llegado a ver el mundo a través del cristal flamenco. Lograron traspasar "la barrera de la copia técnica y han entrado ya en la expresión artística personal [...] se han españolizado, se han aflamencado, y entonces pueden realmente exteriorizar su sentimiento dándole calidad a esa interpretación técnica".²⁷ Todos logran apropiárselo. La diferencia radica en que unos lo adaptan mejor a su propia visión del mundo, combinando la raíz española con lo que aporta su entorno cultural.

Todo proceso de desterritorialización involucra otro de reterritorialización en un movimiento cíclico. El que la danza flamenca se haya desprendido de sus lazos locales para poder insertarse en el mundo global, de manera que pueda establecerse en otros sitios donde habrá de ser reelaborada, no significa que en la península ibérica hayan renunciado a su paternidad. Siempre hay lazos que se tienden desde España en una intención simbólica reterritorializante. Es decir, los españoles no pretenden reapropiarse de la danza flamenca. Saben que ya no les pertenece pero no permiten que nadie olvide que nació en España. Como cuando un hijo triunfa en otro país y la madre aprovecha cualquier ocasión para enterar a todos de que es producto

²⁷ *Loc. cit.*

de su vientre. Ella sabe que ya no le pertenece, pero siempre les hará saber a todos de dónde viene.

Para trasladar el ejemplo a la danza flamenca, y aprovechando el tema de lo asiático, está el caso de Yoko Komatsubara, considerada la primera dama de lo jondo en Japón. Esta creadora ha recibido apoyo de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y usó estos fondos para, en 2007, realizar un montaje en el que cuenta a través de la música y la danza "la historia toda del arte bajoandaluz. Su germen fragüero y campesino hasta la actualidad", lo cual resulta muy interesante, pues estos temas "deberían", por derechos territoriales y de identidad, corresponder a los españoles. Sin embargo, en esta ocasión lo realiza una artista oriental. Entonces tenemos a una japonesa que baila flamenco y que recibe dinero de España para montar un espectáculo sobre los orígenes del arte andaluz a fin de presentarlo en Japón. Pero eso no es todo: en la primera parte del montaje sólo intervienen bailaoras japonesas,²⁸ y si a esta receta le añadimos un público japonés que va a traducir esta propuesta de una manera no identitaria entonces tenemos un ejemplo de lo interesante y complejo que puede ser la producción de nuevo flamenco en los procesos globales. Todo se da en un mismo evento: hay un flamenco desterritorializado y apropiado por los japoneses. Ellos son los creadores del espectáculo, los intérpretes y quienes eligen los temas. Hay un esfuerzo de incorporación, recuperación y reterritorialización del flamenco por parte de los españoles y también hay un espectador no español que producirá imaginarios propios en el encuentro con todo esto.

Si intentamos ver solamente a la danza, nos damos cuenta de que los impactos son muchos y muy claros. Lo que Komatsubara produjo es nuevo flamenco. Un flamenco diferente del que se hace en España, que está visto a través de una lente distinta y que es consumido de una manera diversa. Se halla en otro espacio geográfico y se habla en otro idioma. Es lo mismo, pero no es igual.

Sin embargo el proceso no se da en un solo sentido: los impactos globales también se dan hacia el lado opuesto. Una conexión va a estar determinada por iniciarse en un sitio para hacer contacto en otro. Y de la misma manera que los japoneses exploran la historia andaluza, también las historias de Oriente son llevadas a los festivales españoles. Tal es el caso de la participa-

²⁸ Como Yoshie Tani, Takako Nakao o Ayumi Kitajima, entre otras.

ción del grupo Mami & Hiro en el Festival de Jerez en el 2004. Es interesante anotar que es la primera compañía extranjera programada en este evento.²⁹ El trabajo que presentaron, *Sonezaki shinju*,³⁰ cuenta el trágico amor entre Tokubei y Ohatsu, y es una historia que goza de mucha popularidad en Japón.³¹ Y así como Komatsubara colocó bailaoras japonesas para contar la historia del “arte bajoandaluz”, en este espectáculo los creadores usan en una historia oriental “soleá, tarantos o bulerías, tal y como se hace en el flamenco tradicional, pero cantadas en japonés”³² y aderezadas con elementos de danza contemporánea. De manera que el montaje se convierte en la otra cara de la moneda.

Ambos ejemplos representan al flamenco global desterritorializado y nos muestran la aceptación española con respecto al fenómeno, pues los mismos españoles apoyan e importan el flamenco manufacturado en Japón. La diferencia es que éste se convierte en un recordatorio para los nacidos en España de que esa danza ya no es la misma que salió ciento cincuenta años antes de la zona andaluza y que tampoco les pertenece.

A un espectador japonés que asiste al espectáculo de Komatsubara le puede resultar interesante, sugerente, ilustrativo o hasta enriquecedor asistir al espectáculo, pero no polémico. Sin embargo, en España la participación de Mami & Hiro provoca opiniones encontradas. Unos lo aceptan, como el bailar sevillano Andrés Marín, a quien, durante un “encuentro digital”,³³ le preguntaron si el flamenco está perdiendo su identidad con “tantos extranjeros haciendo ‘ese flamenquito’”. Respondió que “el flamenco es un arte universal y todo el mundo tiene derecho a disfrutar de este arte [...]

²⁹ No es una casualidad que se le abran las puertas a una nación que aporta tantos espectadores a los festivales y escuelas.

³⁰ Esta obra ya había sido premiada en el Festival Artístico del Ministerio de Cultura de Japón.

³¹ La historia narra que una prostituta llamada Ohatsu se compromete en matrimonio con el joven Tokubei, quien se gana la vida como empleado de una tienda de soya. Sin embargo un amigo del novio interpone muchos obstáculos para impedir la relación. Cuando los novios se ven incapaces de vencer las dificultades deciden suicidarse y así convertirse en esposos en el cielo.

³² Declaración de Hiro durante la rueda de prensa para la presentación del espectáculo *Jerez de la Frontera*. Flamenco.com: <http://www.deflamenco.com/noticias/verArticulo.jsp?codigo=FLA/777>, 8 de marzo de 2004.

³³ Organizado por la revista electrónica *Flamenco World*. Los lectores preguntan en la página y el bailar les responde por el mismo medio. Febrero de 2010.

Tenemos suerte de vivir de los extranjeros [...] Creo en un flamenco abierto, partiendo desde el respeto, y la verdad es que hay extranjeros que bailan y tocan muy bien". Pero otros no están tan dispuestos a perder la patente, pues lo toman como una propiedad que es necesario defender: "Pueden hacerlo mejor que nadie pero es nuestro. Nunca les imaginaré cantando en japonés".³⁴ Pero curiosamente ya se hizo, y no fueron nipones los primeros en grabar flamenco en ese idioma, sino el grupo Lubricán Flamenco,³⁵ que en 2008 realizó la grabación de una sevillana en japonés, pues "en Japón se baila mucho flamenco y sevillanas, pero no se canta porque no se entienden las letras".³⁶

El entorno global, gracias a su red de conexiones, ha facilitado que la danza flamenca haya sido expropiada por el mundo, y eso la ha obligado a despojarse de sus enlaces locales. De tal suerte que pertenece a todos y a ninguno. Ha sido impactada por una gran cantidad de elementos culturales de diversa índole, convirtiéndose en un arte muy diferente del que se hacía hace sesenta años: un arte globalizado.

Un flamenco de banda ancha: la incorporación de las tecnologías

Uno de los aspectos en los que se ha basado el sistema de conexión para ampliar sus radios de alcance son los avances que la tecnología ha tenido en el último siglo. Los medios a través de los cuales la gente, las sociedades, los gobiernos y las empresas se conectan han determinado la rapidez y los vehículos a través de los cuales muchos procesos transculturales se llevan a cabo. En el caso de la danza flamenca, las tecnologías han sido fundamentales en los procesos de acercamiento de públicos y en la manera en que éstos la consumen. En esta parte tocaré el modo en que estos medios globales han impactado a la danza flamenca y su consumo.

En relación con los creadores, me parece que el impacto se da en dos sentidos: el primero se relaciona con la posibilidad que los artistas tienen

³⁴ Merche Esmeralda...

³⁵ Son originarios de la región de Huelva, en España.

³⁶ Fernando Clavijo en entrevista. Sin firma. Noticias terra.com: <http://www.terra.com.mx/articulo.aspx?articuloId=628945>, 9 de abril de 2008.

de estar en contacto (a través de los medios tecnológicos) con otros artistas. Durante siglos los hacedores de arte podían conocer la obra de otros creadores de oídas, o a través del contacto directo, y para que eso sucediera debían trasladarse a donde se encontrara el otro creador, lo que limitaba las posibilidades de encuentro por el tiempo que esto representaba. Gracias al desarrollo de las tecnologías de transporte y comunicación, estos contactos mejoraron y se aceleraron, pero nunca a los niveles de inmediatez y capacidad de amplitud (en el sentido de número) que una conexión a internet puede proporcionar. Es importante acotar que estos "sitios"³⁷ permiten y facilitan un contacto que en otro tiempo resultaba casi imposible, y esto se traduce en la facilidad con la que un artista puede estar cerca de la propuesta de otro. Las influencias de estilos e ideas circulan fácilmente, lo que se traduce en la posibilidad de generar productos a partir de elementos que en otras circunstancias no habrían podido conocer.³⁸

Por otro lado, están dos fenómenos relacionados entre sí y ligados a las tecnologías. Ambos están unidos, por un lado, con el consumo a través de un medio tecnológico, y por el otro con la manera en la que se hace la danza flamenca en la globalización. Uno de ellos es el cine, que en realidad tocaré sólo como portal para el surgimiento del segundo: la videodanza.

La primera aproximación del espectador a la danza flamenca a través de un medio audiovisual se dio en el cine. En sus orígenes, al trascender la imagen fija, el cine dejó atrás la confrontación entre la pintura y la fotografía abriendo un espacio alternativo de acercamiento al mundo, no sé si más rico pero sí distinto. Este medio convierte la imagen en lenguaje de comunicación a través del cual el espectador construye discursos, produce imaginarios y se acerca a la "realidad". Y eso indudablemente va a impactar la manera en que el público se acerca a la danza y la traduce.

El espectador de principios del siglo XX salía corriendo de las salas de proyección al ver acercarse un tren en la pantalla, pues así lo había aprendido en la vida real. Al principio no entendía que sólo era una proyección, pues debía elaborar una manera diferente de procesar esa "otra" realidad. El espectador actual debe hacer el mismo proceso para ciertas lecturas de

³⁷ Refiriéndome a los medios masivos, aunque me parece que la internet es el principal portal donde se dan estos encuentros.

³⁸ Lo que se traduce en productos híbridos.

las artes a través de tecnologías, como en el caso de los videos a través de internet,³⁹ y también de algunas manifestaciones mucho más propositivas, como la videodanza. Dicha propuesta es una manera distinta y tecnologizada de aproximarse a la creación, pues no es solamente la grabación de un evento dancístico, como sucedió con la danza flamenca y los primeros hacedores de películas –aun antes de la invención del cine sonoro–, donde la única intención era filmar al bailar o a la bailaora. No había otra pretensión fuera de guardar testimonio, como en el caso de la película realizada por Ricardo de Baños⁴⁰ (*Bohemios*, 1905), en la que aparece Antonio Pozo *El Mochuelo* cantando.⁴¹ O bien se le usa como parte de la historia, como en el musical flamenco *Alegrías*,⁴² protagonizado por la bailaora Lola Flores. Y también es motivo de un documental, como sucede con *Aires de Andalucía*⁴³ (1945), con la mítica Carmen Amaya.

Ninguno de esos primeros cineastas pretendía algo más que colocar una cámara como testigo de la danza. La videodanza está justo en el lado opuesto: todo en ella está dado en función de que la danza es el fin y no un pretexto, y propone un lenguaje distinto del producto videograbado. Me parece que un antecedente importante en la construcción de la videodanza en el flamenco⁴⁴ (aunque no estoy seguro de que sea con esa intención, pues son dos ámbitos distintos) es Carlos Saura con sus películas.⁴⁵ En ellas el trabajo dancístico está pensado específicamente para el medio del cine. No se trata de poner una cámara para filmar un hecho escénico previamente

³⁹ Se revisa más adelante.

⁴⁰ Nació el 27 de agosto de 1884 en Barcelona, España, donde murió el 8 de abril de 1939. Fue un pionero del cine en España y se involucró en este arte e industria desde su surgimiento. Dirigió su primera película en 1904. También se encargó de la fotografía en algunas de sus películas, y curiosamente es más recordado por su capacidad en el manejo de la cámara que por su trabajo como director.

⁴¹ El sonido en vivo debía ser sincronizado con discos.

⁴² Dirigido por Jesús Rey en 1943.

⁴³ Dirigido por José Luis Cabeza.

⁴⁴ La paternidad del género se le atribuye a Maya Deren, considerada por muchos como la mejor y más conocida cineasta independiente experimental. En 1943 presentó un experimento de danza y cámara titulado *Mesbes of the Afternoon*. Después, en 1945, realizó *Estudio con coreografía y cámara*.

⁴⁵ *Flamenco* (1995), *El amor brujo* (1996), *Carmen* (1983), *Bodas de sangre* (1981), *Sevillanas* (1991) e *Iberia*.

concebido, sino que el montaje está en función de una cámara y no de un espectador presente, lo que significa un cambio en su construcción. Se exige una elaboración mental diferente, que involucra tanto al creador como a la elección del hecho mismo. En el caso del tren, se tuvo que elegir un ángulo para filmar; hubo que decidir cuál sería el adecuado y en qué momento las condiciones de luz eran las precisas. En la videodanza sucede lo mismo: se elabora una coreografía pensando en la cámara, y eso determina el proceso en el que esa danza deberá construirse, pues al producto se agrega un medio con un lenguaje particular,⁴⁶ de modo que se entrelazan dos códigos en el mismo evento: el de la danza a través de lo que hacen los cuerpos de los bailarines (en este caso bailaoras) y el de la imagen pensada para una pantalla.

Este género obliga al espectador a reelaborar sus modos de acercamiento, de la misma manera que lo tuvieron que hacer los asustados testigos de las primeras vistas.⁴⁷ Aquí lo importante es que en ambas la participación de la tecnología es fundamental en la construcción del discurso. Un ejemplo interesante es lo que sucedió con el ciclo de videodanza organizado en el Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi-Danza), el cual tuvo lugar en febrero y marzo de 2010.⁴⁸ Dicho evento estuvo dedicado al flamenco, y la experiencia fue muy interesante.⁴⁹

⁴⁶ Que se da a través del uso de planos, secuencias, tomas, etcétera.

⁴⁷ Nombre que se les daba a las primeras películas de corta duración en los inicios del cine.

⁴⁸ Es un evento que se realiza desde 2009. La responsable directa del mismo es la maestra Lourdes Fernández (coordinadora de Investigación del Cenidi-Danza).

⁴⁹ Aunque al ampliarse los espacios de conexión se impulsa una exposición más global de los fenómenos, y en ese sentido la videodanza ya ha logrado muchos espacios. Además de la ciudad de México, en otras partes del mundo se organizan ciclos de videodanza (algunos itinerantes) o eventos dedicados específicamente a este género, como el II Festival Internacional Cuerpo Digital: Videodanza, Cuerpo y Nuevas Tecnologías 2010, efectuado en Bolivia; el Festival Internacional de Videodanza VideoDanzaBa, de Argentina, o el Festival Internacional Vad Festival, de España. En México hay una compañía de este tipo llamada La Manga Video & Danza Co., que ha incluido elementos flamencos en su trabajo, como es el caso de *El jardín del tartamudo*, de 2008. En Nueva York existe la Dance Film Association, Inc., patrocinada por muchas de las grandes compañías de danza de ese país.

Tal como lo plantea el formato de videodanza, los espectadores presenciaban danza en una pantalla y después, con el coreógrafo presente, se abría una sesión de preguntas y respuestas. Es muy posible que para los espectadores fuera la primera experiencia de este tipo, pues al finalizar la proyección de cada obra las preguntas de los asistentes nunca giraron alrededor de lo que vieron en la pantalla; siempre estuvieron dirigidas hacia la artista, su vida, sus impresiones sobre el flamenco, Joaquín Cortés, las fusiones, etc. Y esto me recordó a la gente corriendo asustada porque el tren se acercaba en la pantalla: su construcción de la realidad los impulsaba al uso del sentido común –si el tren viene, yo me quito–. De la misma manera reaccionaban los asistentes al evento de videodanza: si la danza está hecha por artistas y no por imágenes en una pared, entonces sólo me dirijo al artista y únicamente pienso en él.

Todo esto me lleva a reflexionar en el impacto que este acercamiento tiene sobre un espectador que debe “leer” de un modo diferente los eventos, y que lo obliga a establecer maneras diferentes de revisión, pues al principio no entiende cómo acercarse a una danza que en realidad no está ahí. De manera que estos productos de nuevo flamenco no sólo requieren que el creador busque innovar a través de los medios que la globalización pone a su alcance, sino que también se necesita que el espectador se mueva de lugar y adapte sus procesos de acercamiento.

En este sentido, el impacto sobre el consumo de la danza flamenca es muy importante, pues asistir a un tablao ha dejado de ser la única opción. Mucho se ha hablado sobre las diferencias entre presenciar un espectáculo dancístico en vivo y uno grabado (o filmado). Regularmente (y dependiendo de si el espectador busca elaborar un registro o simplemente la recreación) se considera a este último como inferior ante la supremacía de lo que sucede cuando el artista está ahí: “Yo creo que el flamenco hay que verlo en vivo. No se refleja ni en el cine ni en televisión verdaderamente. La cámara no lo puede captar. Pero son medios que dan una popularidad que no la da el teatro”.⁵⁰ Y éste es un punto central en los desencuentros sobre el tema: en el arte grabado hay de por medio un medio tecnológico. Y entonces –para algunos– el argumento es que la electrónica no posee la capacidad de atrapar lo que un bailaror produce en vivo, pues no es más que una serie de imáge-

⁵⁰ Cristina Hoyos, en entrevista realizada por Silvia Calado Olivo. *Flamenco World*, s.f.: <http://www.flamenco-world.com/artists/cristina/ehoyo.htm>

nes en movimiento carentes de sustancia,⁵¹ y especialmente en el caso del flamenco un elemento que se espera del artista es el “duende”, lo cual, en la visión general, sólo se halla en el espectáculo vivo.

Para muchos –especialmente para los flamencos consagrados– no hay duende en una pantalla. Sin embargo, en el mundo global son muchas más las personas que ven a los grandes bailaores por internet o en DVD que los que pueden hacerlo en vivo. Entonces no se trata de mejor o peor, sino de un contexto en el que las cosas funcionan de otra manera. Al respecto, me parece que el mismo espectador que se estremece ante el duende de un bailar flamenco en vivo ha aprendido (o tiene que aprender) a percibir ésas y otras emociones a través de una pantalla. Y no dudo que lo consiga.

Yo no puedo menos que emocionarme ante lo que hacen Antonio Gades y Cristina Hoyos en la película *Bodas de sangre*, o estremecerme ante el trabajo de Antonio Canales y Sara Baras en la *Iberia* de Saura. Por supuesto que no es lo mismo que verlos en vivo, pero tampoco se trata de que lo sea. Tenemos que aprender a entender, traducir y construir modos distintos para “mirar” la danza en estos nuevos espacios. Y así como un video tiene sus desventajas, también constituye –desde el punto de vista del creador– un enorme avance, pues las posibilidades de impacto que poseen el cine o el video superan, con mucho, la cantidad de audiencia que una función en vivo lograría reunir en un teatro a su máxima capacidad.

El que Juan Brea haya dejado grabada su voz en cilindros de cera⁵² no significó que la gente dejara de acudir a escucharlo en vivo. Nadie sustituyó una cosa con otra; más bien se agregó la posibilidad de oírlo sin necesidad de que estuviera ahí. Con el tiempo, se fueron uniendo a esta posibilidad de difusión otros artistas flamencos, en la medida en que los métodos de grabación mejoraron. Y ello no significó que la gente dejara de ir a los tablaos, de la misma manera que los DVDs de los espectáculos de Cortés no han impedido que sus presentaciones se abarroten. Así es que la aparición de los bailaores en el cine o el surgimiento del DVD no tienen la premisa de sustituir la experiencia de ver al artista en persona: son ámbitos diferentes de un mismo tema –la danza flamenca– y hablan un mismo idioma con diferentes lenguajes. Estas dos modalidades no son mutuamente excluyentes;

⁵¹ Lo que no sucede con el trabajo cinematográfico de Gades o de Saura.

⁵² Brea fue el primer cantaor de la historia que grabó en estos medios.

cada una se construye en ámbitos que responden a traducciones distintas. Un espectador que asiste a un espectáculo de Sara Baras y después compra el DVD con la intención de evocar vivencias sabe que en la sala de su casa no experimentará la misma emoción que vivió en el teatro, pero hay algo en ese medio electrónico que sí lo podrá conectar con las emociones que el artista propone.

Dentro de los ámbitos del avance tecnológico que más han distinguido a esta globalización se encuentra la internet. Se trata de un medio relativamente al alcance de cualquiera, y que se caracteriza por la amplitud y rapidez con la que acerca unos individuos a otros, o a éstos con todo tipo de información. Los impactos de esta red son de tal proporción que ningún medio (ni la televisión) había logrado reunir tantos usuarios en un lapso tan corto.

Una manera en la que este medio ha impactado a la danza flamenca es la posibilidad de acercamiento entre unos y otros artistas y sus respectivas obras. Sin embargo, me parece que el principal impacto radica en la posibilidad que tiene ahora el espectador de acercarse a esta danza a través de portales como YouTube. De manera parecida a lo que sucede con el cine o la videodanza, este medio cambia la posición y el acercamiento del artista con su espectador y viceversa. A manera de experimento, ingresé a la página especializada en videos y anoté "flamenco" en el buscador. Inmediatamente me aparecieron 5680 opciones que van desde Eva *La Yerbabuena*, manuales de zapateado (con 102 588 visitas), videos de Joaquín Cortés (408 627 visitas) y Antonio Gades (313 956 visitas), pasando por la caricatura de un rinoceronte en ropa interior bailando flamenco (409 011 visitas), hasta un fragmento de la película *Flamenco*, de Carlos Saura (172 187 visitas). Y a medida que le añadía palabras a la búsqueda —por ejemplo "fusión"— el espectro se iba ampliando.⁵³

Me resulta interesante la cantidad de visitas que reciben estos materiales, ya que ello muestra (de manera superficial, pues el asunto merecería un estudio aparte) el interés que se tiene por un ritmo, un artista o un tema en especial. Por ejemplo, el video de Eva *La Yerbabuena* bailando "por alegrías" se ha visto 413 161 veces⁵⁴ y Gades tiene más de trescientas mil visitas. Por supuesto debemos considerar que una persona puede ver ese

⁵³ Hasta llegar a 4770 opciones.

⁵⁴ Más veces que a Joaquín Cortés.

video más de una vez, pero aun así es una cantidad que estos artistas jamás podrían reunir en vivo.

Mas, ¿qué sucede con otras danzas españolas menos mediatizadas, como la danza aragonesa? Esta danza sólo cuenta con doscientos treinta y seis videos, el más visto de los cuales tiene poco más de seiscientas visitas. La escuela bolera tiene apenas noventa y cinco videos. El más solicitado de ellos ha recibido sólo doce mil visitas en tres años. Esto puede significar tres cosas: que no existe mucho interés en ver estas danzas a través de este portal; que no hay necesidad de colocar videos de estas danzas en la red, o bien que los que se dedican a estas manifestaciones no consideran que éste sea un medio adecuado para su difusión. Es difícil saberlo, pues no hay estudios específicos de audiencia en relación con estos sitios.

Lo que resulta evidente es que el flamenco sí encuentra en este ámbito un espacio de difusión y consumo. Si hacemos un poco de cuentas, el video de Eva se ha visto ocho mil seiscientas veces mensuales, algo así como doscientas ochenta y seis veces diarias, y eso significaría dar función para esas doscientas ochenta y seis personas todos los días durante cuatro años. En contraste con la danza bolera, que debería dar una función diaria para doce personas durante tres años.

A primera vista, es un fenómeno abrumador que presenta tantos pros como contras. Si bien es cierto que con estas herramientas es posible conocer casi todo lo que está sucediendo en el mundo de la danza flamenca, también es verdad que la información resulta de tal modo indiscriminada que es casi imposible tener parámetros de observación. Y éste es un punto fundamental, pues finalmente ello repercute en la formación de espectadores de danza. ¿Cómo establecer criterios de visión si tengo a Gades en la misma categoría de un perro que aúlla acompañando a un cantaor flamenco? No hay tales criterios, pues no hay control.

Y la verdad es que quienes utilizan este tipo de herramientas no necesariamente están esperando que haya control sobre ellas. La responsabilidad de elección acerca de lo que se consulta queda en el espectador, quien con mucha frecuencia no recibe ninguna información que le pueda servir para construirse parámetros de juicio. Y esto al final redundará en el tipo de danza que mira o en lo que espera de ella.

Por supuesto que existe la posibilidad de que un "cibernauta"⁵⁵ busque información específica; y la red le facilita que pueda encontrarla. No obstante, el entorno también favorece que se pueda navegar con la intención de hallar "cualquier cosa". Al principio, estos portales parecieran sólo un espacio para "subir"⁵⁶ y mirar videos; sin embargo, recientemente apareció una convocatoria muy interesante. El llamado se hace desde Barcelona y es para un ciclo llamado Tapeos Flamenco Empírico. Dicho evento se propone como "un espacio para la muestra de piezas cortas de flamenco contemporáneo, destinado a incentivar la creatividad y el riesgo",⁵⁷ y en el que los creadores de danza tengan un espacio para la experimentación. Esto último me llama la atención, pues deja de lado a una parte de los creadores, específicamente a los consagrados, que seguramente no estarán interesados en participar. Uno de los requisitos es que los trabajos sean "piezas de difícil ubicación en programaciones de danza o flamenco, expresiones artísticas con la necesidad de ser exhibidas en espacios no convencionales".⁵⁸ Si la obra cumple con esto, debe "subirse" a YouTube un video y llenar una hoja de inscripción. Los trabajos seleccionados se presentarán (en video) en el Pati de les Dones del CCCB, dentro del festival flamenco Ciutat Vella.⁵⁹

Me parece relevante que medios que en un principio parecen estar sólo cerca de lo epidérmico y suelen utilizarse más bien como medidores de audiencias estén siendo incorporados y empleados para las propuestas de nuevo flamenco que no tienen espacio en otros sitios. Así, los impactos no sólo se van ampliando, sino también complejizando y adoptando un camino incluyente que a su vez abre otros espacios. Y lo más importante: estos espacios están encaminados a producir imaginarios más consistentes.

Hay que aclarar que la relación de la red con la danza flamenca no es solamente YouTube. Existen también redes sociales, como Flamencos en Red, en las que todos los aficionados y profesionales del flamenco pueden charlar, intercambiar impresiones, colocar videos, abrir discusiones o hacer grupos. Este lugar fue importante para mi trabajo, pues ahí pude hablar con

⁵⁵ En la jerga de los usuarios, así se nombra a quien navega por internet.

⁵⁶ Colocarlo en el sitio para que pueda ser visto.

⁵⁷ Tomado de la convocatoria publicada en el sitio flamenco-world.com, mayo de 2010.

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ Realizado del 19 al 22 de mayo de 2010.

bailaores, cantaores y aficionados de Alemania, España, Argentina, Japón y China, entre otros. Es un sitio que provoca encuentros imposibles en otros ámbitos y que favorece el intercambio de información.

Por otra parte, así como existen lugares donde no hay parámetros de observación, hay otros con información seria y sumamente comprometidos con la difusión de lo que sucede en el flamenco. Tal es el caso de Flamenco World o Comunidad Es-Flamenco. También existen blogs⁶⁰ especializados, como Vaivenes, y publicaciones electrónicas como la revista *La Nueva Alboreá*, publicada por la Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía. Pero no sólo eso: la red también funciona para que el espectador asista a ver flamenco. Para la Bienal de Sevilla de 2008, casi la mitad de los participantes conocieron el programa a través de internet, mientras que sólo uno de cada diez lo hicieron por los diarios. Lo mismo sucedió con la compra de las entradas, pues prácticamente la mitad de los boletos fueron adquiridos vía la red.⁶¹

El panorama de la influencia de las tecnologías es muy amplio y en ocasiones se antoja interminable. Ésa es justamente una de sus características: se va ampliando hasta perderse de vista. Lo importante aquí es que hoy en día la internet forma parte importante de la relación entre el espectador y la danza flamenca, vínculo que, nos guste o no, determina la manera en que muchos la decodifican y mediatiza lo que esperan de ella. Esto forma parte del entorno en el que la danza flamenca debe desarrollarse y también es un factor de su evolución. ¿Hasta dónde llegará esta influencia? Nadie lo sabe.

El tablao global: nuevos espacios

Los enlaces y conexiones del mundo global han ampliado los ámbitos de impacto de la danza flamenca, favoreciendo que ésta llegue a lugares a los que en otras circunstancias no habría podido acceder. Pero no sólo me refiero

⁶⁰ Contracción de los vocablos ingleses *web* (red) y *log* (diario, bitácora). Sitio web periódicamente actualizado que recopila de manera cronológica textos de uno o varios autores sobre determina temática.

⁶¹ Sin firma. "Con un marcado acento extranjero". Revista virtual *Nueva Alboreá*, enero-marzo de 2007. Sección A Compás.

a la cuestión geográfica, sino también a los espacios donde se presenta y se difunde. De modo que, gracias al contexto, la danza no sólo se desprende de su origen local (pudiendo ser adoptada en cualquier sitio del mundo); también, debido a las tecnologías, sus posibilidades de alcance borran las fronteras físicas e ideológicas y de concepto. Y esto ha provocado que la danza flamenca haya llegado a lugares que nada tienen que ver con ella, y que pueda ser consumida y apreciada por espectadores que no forman parte del público habitual de la danza, y menos del flamenco. Recordemos el ejemplo del espectáculo de Israel Galván en un circo,⁶² o la función que este mismo bailarín dio en 2008 en la Vigésimo Octava Bienal de São Paulo en una sala de exposiciones.⁶³



Salón Internacional de la Moda Flamenca. Sevilla enero de 2010. Imagen tomada de flamenco-world.com

Salón Internacional de Moda Flamenca, en el que se muestra el trabajo de diseñadores de moda, tanto profesionales como amateurs,⁶⁴ quienes parten

⁶² *Supra*, pág. 21.

⁶³ *Supra*, pág. 43.

⁶⁴ Del 28 al 31 de enero de 2010 se realizaron veintisiete desfiles profesionales con treinta y un diseñadores (firmas), más el Certamen de Diseñadores Noveles. En total, la SIMOF

del vestuario tradicional usado por las bailaoras flamencas para elaborar diseños actuales.⁶⁵ (Por cierto, en dicho evento no hay una categoría para trajes masculinos, lo que me lleva a pensar de nuevo en la cuestión del desprendimiento que ha sufrido la danza flamenca en relación con los refe-



Salón Internacional de la Moda Flamenca. Sevilla enero de 2010. Imagen tomada de flamenco-world.com

rentes que la anclaban a Andalucía. Y en este sentido son los hombres quienes han perdido más la identificación con el traje flamenco, pues el chalequillo y el pantalón de cintura alta prácticamente han desaparecido, y muchos bailaores bailan con ropa holgada o de traje.⁶⁶ En cambio el vestuario de las mujeres, por más estilizado que sea, siempre guarda un aliento del vestido clásico de flamenca.)

Volviendo al evento, me parece muy interesante este espacio donde aparece la ropa de bailaora flamenca en una pasarela, lo cual es un concepto que se genera en el mundo de la moda y posee un sentido netamente comercial, aunque en el desfile de apertura el caminar de las modelos fue acompañado por cante jondo.

exhibió en pasarela más de mil doscientos vestidos de flamenca.

⁶⁵ También forman parte de la muestra bisutería y joyería; componentes y abalorios para confección de trajes; complementos; castañuelas; zapatería; maquinaria de confección, y mantones.

⁶⁶ Como el que se usa en el trabajo de oficina.

Por otra parte, me llama la atención esta “globalización” de la ropa: ahora una mujer que no es bailaora puede lucirla, independientemente de si es española o no.

Por supuesto que este evento no impacta de manera directa a la danza flamenca, pero sí a los imaginarios que se producen alrededor de ella. Por un lado, en el sentido comercial del asunto, pues el diseño de moda tiene un enfoque de venta, al margen de que algunos de los productos tengan altos niveles de calidad y hasta de concepto. Y por el otro lado, surge de nuevo el tema de la desterritorialización de lo flamenco: esta ropa (con una clara referencia al traje de bailaora) y la manera en que se presenta no tienen ningún tipo de referencia a lo español. Todo tiene un aire de “cualquier parte”: el color de los vestidos, que van desde el blanco hasta los magentas, amarillos y verdes; ese largo pasillo por el que caminan las modelos –altas y delgadas–, construido y pensado desde la neutralidad, con grises contrastados con la luz brillante que ilumina el caminar de estas mujeres; una pantalla que muestra lo que sucede en la pasarela, y los flashes que brillan al compás del cante. Nada de eso tiene que ser España; podría tratarse de Londres o de París. De manera que no es ropa de danza. Pero, indudablemente, quien compre alguno de esos vestidos estará pensando, al lucirlo, en la bailaora flamenca.



Salón Internacional de la Moda Flamenca. Sevilla, enero de 2010. Imagen tomada de flamenco-world.com

Capítulo III

El mercado flamenco

Se ha desacralizado el santuario, dice Gombrich. Se sustituye la peregrinación por la excursión turística, el objeto por el *souvenir*, la exposición por el *show*.

Néstor García Canclini

A full-management art industry.

Robert Hughes

“Los procesos globales acentúan la interculturalidad moderna cuando crean mercados mundiales de bienes materiales y dinero, mensajes y migrantes”, dice García Canclini en su texto sobre la hibridación en la modernidad.¹ Y en este sentido, uno de los impactos que más representan al mundo global —y que toca de un modo o de otro todo lo abordado hasta aquí en relación con la danza flamenca— tiene que ver con la configuración de libre mercado. Ya he revisado los impactos de la desterritorialización, del avance tecnológico y de algunos otros producidos por los procesos interconectivos que promueve la globalización. En esta parte agregaré a la revisión la manera en que se articulan esos procesos con los mercados mundiales y el modo en que impactan al nuevo flamenco.

Una de las características de la presente globalización es precisamente la configuración de libre mercado, y los mercados se alimentan de productos, en este caso culturales. De manera que, para formar parte de la dinámica global, la danza flamenca debe mirarse como un producto, dicho sea no en

¹ *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós, 2005.

sentido peyorativo, sino en el entendido de que esta manifestación debe incorporarse a un mercado y éste funciona a través de la circulación de productos.

Inevitablemente, dicho proceso modifica la dinámica de producción y consumo de la danza, pues, al igual que en cualquier otra relación de mercado, los productos culturales deben ser manejados por empresas. Y en el entendido de que el consumo cultural no es algo que se genere con esta globalización, vale la pena definir lo que va a diferenciarlo en este contexto y que es, precisamente, el surgimiento de la industria cultural. Según la UNESCO,

Existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural.²

De modo que, si consideramos que la danza flamenca es un producto determinado por las condiciones de la industria cultural, podremos entender que la manera en que se articula la relación entre el creador, la obra y el público es muy distinta de lo que sucedía antes del *boom* global. Anteriormente la relación estaba supeditada a dos elementos principales: lo que el artista quería decir y lo que al público le gustaba. Y esto requería de una relación cercana, ya que el artista exponía frente a un espectador su propuesta y éste le respondía de inmediato. Ahora se han insertado muchos otros elementos en medio de esta relación. Al igual que otras manifestaciones culturales que se han visto involucradas en este modo de distribución, la danza flamenca se encuentra completamente impactada por las relaciones de mercado. Entonces la revisión del consumo cultural de ésta ya no depende sólo del gusto y la opinión del público (que sigue siendo importante), sino también de un entorno en el que las redes de conexión mundial, las tecnologías y los vaivenes del mercado imponen sus condiciones.

² Concepto que se estableció en 1982. Tomado de José Sánchez Maldonado. "El flamenco industrial". Revista electrónica *Alboreá*, enero-marzo de 2008.

Como se mencionó antes, en España sucede un fenómeno de "recuperación" de lo flamenco en el sentido de identidad de origen.³ Este fenómeno de reterritorialización ha suscitado el surgimiento de una industria cultural muy importante, tanto dentro como fuera de España. En aquel país, el administrador y promotor más importante de dicha industria es el Estado, y desde hace algunos años, como parte de éste, la Junta de Andalucía ha tomado al flamenco como punta de lanza de proyección económica y cultural.

Lo anterior resulta muy interesante, pues, a pesar de que la industria cultural flamenca se ha universalizado, es España la que ha aprovechado el contexto para detentar su control. Esto no pasa en ningún otro país, donde el funcionamiento de los sectores flamencos depende más de las aportaciones de particulares que del Estado. Un ejemplo claro de ello es lo que sucede en los Estados Unidos o en Japón, donde se ha generado una industria privada en la que prácticamente no interviene el gobierno.

Por definición, los gobiernos siempre han sido los primeros encargados de administrar –a través de la asignación de presupuestos– la cultura y las artes. Especialmente aquellas vertientes que, por sus características, no forman parte de las manifestaciones económicamente autosuficientes. De modo que los recursos asignados a estos creadores se adjudican a sabiendas de que buena parte de la inversión no se recuperará.

En el lugar opuesto está la empresa privada, que funciona con la lógica de la ganancia: sólo se destina dinero si se está razonablemente seguro de que ese capital regresará y engordará las arcas. Y en consecuencia las pérdidas no forman parte de sus planes.

En estos dos ámbitos se configura la administración cultural, en la cual la inversión en ciertas manifestaciones dependerá de la iniciativa privada o del Estado.

Desde mediados del siglo XX, los encargados de administrar las artes –especialmente en el caso de la danza flamenca– se dieron cuenta de que el mundo se estaba reorganizando en relación con las nuevas interconexiones –particularmente en función de las nuevas tecnologías de promoción mercantil–, lo que abrió una importante área de oportunidad en la que sus posibilidades de impacto se multiplicaron. Quienes se dedicaban a organi-

³ Por ejemplo, en la cuestión de que en todo el mundo quien danza flamenco es "bailaor", lo cual hace referencia a la danza flamenca y no a España.

zar festivales, bienales y premios también se percataron del nuevo entorno y decidieron aprovecharlo. A partir de esto, el proceso a través del cual se articula la promoción mercantil de productos culturales en la danza flamenca se da en dos sentidos.

El primero de ellos se relaciona con la promoción directa del producto cultural entre el público. Su bastión más importante (y que ha proliferado por todo el planeta) son los festivales. Los hay en los Estados Unidos,⁴ en Francia,⁵ en Alemania.⁶ También está el Flamenco Festival de China, y por supuesto, en Japón, el Festival Flamenco de Tateyama. De este lado del mar se encuentra el Festival Flamenco de Brasil, así como el de Puerto Rico. En México se llevan a cabo el Festival de Arte Flamenco de Monterrey y, en Querétaro, el evento Ibérica Contemporánea. Todos ellos son promovidos y sostenidos de manera mayoritaria por capital privado.

Estos eventos se han convertido en uno de los principales aparadores donde el mercado de la danza flamenca se exhibe. El más globalizado, sin duda alguna, es el Flamenco Festival USA, que, a partir de una iniciativa española y con la inversión de muchos asociados, se realiza de manera prácticamente simultánea en dieciséis ciudades de todo el planeta.⁷ En 2008, dicho evento –un “festival de festivales”– incluyó la quinta edición del Festival de Londres y la segunda del Festival de París, así como el de China, y ese año se realizó por primera vez en Bruselas.

En todas sus ediciones, el Flamenco Festival USA ha contado con la presencia de los más importantes representantes de la danza flamenca, que coincidentemente son españoles.⁸ La organización inicial del mismo corre a cargo de Miguel Marín Productions (Madrid), en colaboración con el World Music Institute (Nueva York). Un dato importante es que, desde 2007, el

⁴ Como el Festival Internacional de Flamenco de Albuquerque, el New York Flamenco Festival y el Festival Flamenco In the Sun de Florida.

⁵ El Festival Mont de Marsan, el Festival Flamenco de Toulouse y el Festival Flamenco de Nîmes.

⁶ El Festival Flamenco de Berlín.

⁷ Montreal, Boston, Nueva York, Washington, Los Ángeles, Miami, Beijing, Tokio, Seúl, Shanghai, Hong Kong, Bangkok, Singapur, Sydney, Melbourne y Bruselas.

⁸ En 2010 participaron Pastora Galván, Manuel Liñán, Belén López, Rocío Molina, la Compañía María Pagés, Daniel Navarro (con el guitarrista José Antonio Rodríguez, Marina Heredia y la Chekara Arab-Andalusian Orchestra de Tetouan) y la compañía de Israel Galván.

festival cuenta con el apoyo de la Conserjería de Turismo de Andalucía y la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, así como de la Conserjería de Cultura de la Junta de Gobierno de aquella región española y de su Ayuntamiento.⁹

Por supuesto que un festival de esta naturaleza requiere de una enorme inversión; sin embargo, en cuanto a presencia en el mercado y publicidad generada también son muchos los beneficios. Según su director, el objetivo es “la promoción del flamenco y los artistas españoles en el extranjero, y que el flamenco esté presente en la programación de los teatros más importantes del mundo”.¹⁰ ¿Por qué? ¿Cuál es la razón por la que les interesa que el flamenco se programe en las grandes ciudades del planeta? ¿Por qué sólo el flamenco y no la escuela bolera o las danzas aragonesas, por ejemplo? La respuesta, en mi opinión, va en dos sentidos.

El primero es la mediatización que el flamenco ha tenido y que ninguna de las otras danzas españolas posee.¹¹ La danza flamenca tiene esa cualidad emotiva que funciona en los medios y que es muy efectiva para insertarla en sus mensajes. Y para los artistas flamencos también constituye un espacio que les da una proyección global. No hay que olvidar que la industria cultural necesita público. Una de las cosas que lo atrae es la imagen. En esa imagen está muy presente la sensualidad (traducida en muchos casos como sexualidad), y todo en la danza flamenca es un llamado al estímulo de los sentidos, a la pasión, a la tierra, al origen. El cuerpo humano es sexual; somos animales sexuales. Y si ese cuerpo se mueve frente a nosotros con un estilo lleno de pasión, de trajes entallados y de movimientos –unos fuertes, otros cadenciosos– que encienden los sentidos, entonces tenemos flamenco. Un flamenco que no nos deja reposar en la butaca sino que nos coloca en la orilla del asiento.

⁹ Fuera de España aparecen como patrocinadores el Instituto Cervantes y el Centro Juan Carlos I de Nueva York. Para 2009 se les unen el gobierno español, la Unión Europea y The New York State Council for the Arts. En 2010 también aportan recursos el Ministerio de Cultura español, el Gobierno de Madrid, el Festival de Guitarra de Córdoba, la Fundación Tres Culturas, la Agencia de Promoción de Negocios de Andalucía, la Oficina de Turismo de España en Nueva York y, de nueva cuenta, The New York State Council for the Arts, lo mismo que The State Agency y The New York City Department of Cultural Affairs.

¹⁰ Página oficial del Flamenco Festival: <http://www.flamencofestival.org/quienessomos.htm>

¹¹ Fenómeno ya abordado en el capítulo anterior.

Si consideramos esto, entenderemos por qué hay material útil para que mucha gente asista a los festivales, encienda la televisión o vaya al cine.¹² Un caso obvio del uso de la imagen física es Joaquín Cortés, quien aprovecha cualquier oportunidad para utilizar a los medios y publicitarse. Y a la menor provocación lo hace con el torso desnudo: "Sí, zapateó divino, pero se encueró de aquí a acá con una bata de cola. O sea, la gente le gritaba porque se ponía de espaldas y porque estaba guapo".¹³

Los administradores del mercado cultural saben que un bailar flamenco vende, pero lo hace más si es "sexy". No hay nada mejor que provocar la imaginación de los espectadores: "Me vuelve loca. ¿Te lo imaginas en tu recámara haciendo todos esos movimientos que acabamos de ver? ¡Es para volver loca a cualquiera!"¹⁴

Por supuesto que no hay aquí nada que nos hable de un acercamiento profundo con el arte dancístico: en este caso se está pensando sólo en las ganancias que el *star system* proporciona. Lamentablemente, mi percepción en el caso de Cortés es que hay más espectadores(as) pagando boletos con las características de la acalorada mujer cuyas palabras citamos antes que aficionados a los que les interese vivir una experiencia artística profunda. Y esto, la relación mercantil y comercial que se ha generado en la danza flamenca, es un elemento de impacto muy importante: hay muchos casos en los que se piensa más en la estimulación hormonal del espectador que en propuestas que produzcan imaginarios permanentes.

Los festivales, concursos, bienales y encuentros están enfocados en el espectador que asiste a los teatros. Sin embargo hay otro tipo de público que sólo ocasionalmente concurre a estos espacios, bien sea por cuestiones económicas o simplemente porque no le interesa y prefiere que su contacto con la danza sea a través de los medios electrónicos: la radio o el I-Pod en el caso de la música flamenca, y el cine, la internet o la televisión en el caso de la danza.

¹² Menciono estos medios porque, evidentemente, la danza flamenca no funciona en medios no visuales, como la radio, donde es la música la que tiene su principal espacio.

¹³ Gabriela Esteban...

¹⁴ Adela Martínez, pedagoga, en entrevista realizada por Jorge Caballero el 21 de junio de 2001. *La Jornada Virtual*: <http://www.jornada.unam.mx/2001/06/21/08an1esp.html>

En relación con esta última, la cobertura de la danza flamenca es igual que la de cualquier otra manifestación artística, es decir, escasa. En España, contra lo que pudiera esperarse, no existe una especial atención en el flamenco. El tiempo que se le da en pantalla es escaso. Los únicos ejemplos que encontré en la televisión española son el estreno, el 1o. de abril de 2010, del programa *Flamenko* en el Canal Sur 2 de Málaga y en Andalucía Televisión, televisoras cuyo principal objetivo es el entretenimiento. Éste, sin embargo, no es el primer acercamiento, pues ya habían aparecido en la pantalla chica española programas como *Rito y geografía* o *La puerta del cante*, que, al contrario de *Flamenko*, buscaban informar de manera seria al telespectador sobre los artistas y los palos¹⁵ del flamenco. En el resto del mundo fue muy difícil saber si existen programas específicos sobre este género, pero es muy probable que no los haya y que la aparición de la danza en estos sitios se deba más a razones circunstanciales que a un interés por dedicarle espacios específicos.

Por otra parte, es frecuente ver apariciones de bailaoras(as) en la programación de las televisoras como artistas invitados en programas de entretenimiento o formando parte de la promoción de un evento específico. Sobre el particular recuerdo, por ejemplo, la participación de Joaquín Cortés en un programa de origen inglés que la televisión estadounidense expropió y que se llama *Dancing with the stars*. Lo interesante de esta aparición es el entorno en el que baila Cortés. Este *show* se basa en llevar celebridades a concursar en bailes de salón. No importa si saben bailar o no; la cuestión es verlos esforzarse en un esquema en el que no hay respeto por ninguna forma musical o estilo. Lo que vende es ver a las “estrellas” sudar, y es en ese contexto donde, en el intermedio, aparece Cortés. Por supuesto que la gente le aplaude de pie, lo cual no es ningún logro, pues lo mismo hace con las cabriolas de Priscila Presley. Así, nos quedamos con una participación tan anodina como breve.

Una participación como la que acabamos de describir nos dice mucho sobre las razones por las que aparece en la televisión la danza flamenca, que en general cumple la función de “relleno” o de elemento aldeaño a alguna otra cosa. Es raro encontrar programas dedicados específicamente

¹⁵ Tipos de ritmo.

a esta disciplina, y cuando sucede tienen el formato de documentales o programas especiales.

Lo anterior, en relación con la programación cotidiana. Sin embargo, la televisión ha visto con claridad el potencial del flamenco, especialmente en el terreno de los festivales. Tómese como ejemplo de ello el contrato que la Bienal de Sevilla tiene firmado con Televisión Española (TVE) para la transmisión de sus eventos de manera exclusiva. En cuestión de intereses esta relación es recíproca: a las televisoras les interesa el flamenco como medio para obtener *rating* y a los flamencos les interesa la publicidad y el reconocimiento que este medio les puede proporcionar.

La segunda razón por la que sólo se mira al flamenco, por encima de otras manifestaciones de la danza, es porque hoy en día representa una enorme cantidad de recursos en inversión y ganancias, de modo que debe responder a una lógica diferente de la exclusivamente artística. Y esto implica una nueva elaboración de los actores que intervienen en el hecho de la danza: los que manejan el mercado, los que elaboran los productos y quienes los consumen.

Actualmente los que "administran" la danza flamenca se manejan en este entorno como gestores culturales, entendidos como aquellos que se perfilan en la administración, promoción y venta de productos culturales. En el caso de España, el gestor principal es el Estado, que toma en sus manos una buena parte de las decisiones. Planea, entre otros aspectos, dónde y cuándo se realizarán los festivales, concursos y encuentros de flamenco en el país y fuera de él. Asimismo, calcula los presupuestos respectivos y quién los cubrirá, y estima los beneficios de dichos eventos, tanto de imagen como económicos, al tiempo que decide a través de qué medios se promoverán.

España ha generado en su tierra una gran cantidad de festivales, bienales, certámenes, concursos, encuentros y muestras en los que el flamenco es protagonista, lo que la convierte en el país con más eventos de este tipo en todo el mundo.¹⁶ El Estado y las empresas españolas tienen claro el papel

¹⁶ Sirva como información adicional sólo una parte del resto de los festivales que se llevan a cabo en España: Bienal de Málaga; Festival Flamenco Caja Madrid; Cumbre Flamenca de Murcia; Festival de la Guitarra Cordobés; Festival de La Unión; Festival Flamenco del Corcho Valle del Genal; Festival de Flamenco de El Cabanyal, de Valencia; Concurso de Cante Flamenco Fernando el Herrero; Festival de Flamenco Joven, de Algeciras, Cádiz; Concurso de Cante Flamenco Juan Casillas, de Antequera, Málaga; Festival Flamenco de Dos Hermanas, de Sevilla; Festival Flamenco de Sevilla; Festival Flamenco Al Carmé, de Valencia;

del flamenco en la imagen y la economía españolas. Durante su participación en la mesa redonda "Un negocio con arte", Silvia Calado, directora de contenidos del sitio español flamenco-world.com, aportó las siguientes cifras: "El turismo flamenco factura al año unos 120 millones de euros, las ventas de discos de flamenco pueden estar rondando los 30 millones de euros anuales, la inversión que suman los festivales principales supera los cinco millones de euros". En febrero de 2008 la Diputación de Sevilla y los cincuenta y ocho municipios respectivos destinaron más de medio millón de euros a "actualizar, consolidar y difundir el flamenco en la provincia, a través de los festivales flamencos que [...] organizan".¹⁷

¿Por qué los festivales son tan importantes? En primer lugar están las razones económicas, acompañadas de los discursos de preservación y rescate del flamenco, y, por supuesto, la proyección hacia el exterior. Por ejemplo, al Festival de Jerez de 2007 asistieron 31 700 espectadores que generaron 7.36

Festival Flamenco Pa'Tos, de Madrid; Festival Flamenco Ciudad de Badajoz; Concurso de Cante Flamenco de Procuna, Jaén; Festival Flamenco de Triana, Sevilla; Festival Flamenco de Águilas, de Murcia; Festival Flamenco de Zamora; Certamen de Coreografía Danza Española y Flamenco, de Madrid; Jornadas Flamencas Ciudad de Valladolid; Nits Flamenco, de Barcelona; Jornadas de Arte Flamenco Ciudad de Lucena, de Córdoba; Festival Flamenco de las Cuevas San Marcos, de Málaga; Festival Atalaya Flamenca; Festival Flamenco de Huétor Véga, de Granada; Festival Flamenco de San Pedro del Pinatar, de Murcia; Festival Flamenco Joaquín de la Paula de Alcalá, de Sevilla; Festival Flamenco de Zambra, Córdoba; Concurso de Flamenco Ciudad de Arcos, de Arcos de la Frontera, Cádiz; Festival de Cante Flamenco de Moguer, de Huelva; Festival Flamenco de Cantillana, de Sevilla; Festival Flamenco para Mayores, de Parque de la Huerta, Mairena del Aljarafe, Sevilla; Festival Flamenco Juanito Valderrama, de Torredelcampo, Jaén; Festival Flamenco de Pedrera, de Córdoba; Festival Polvorón Flamenco, de Estepa, Sevilla; Festival Flamenco de Castilblanco de los Arroyos, Sevilla; Festival Flamenco de Tarifa, Cádiz; Festival Flamenco *La Yerbabuena*; Festival Flamenco Itinerante de Extremadura; Festival Flamenco de Guaro, Málaga; Festival Flamenco de Gaucín, Málaga; Festival Flamenco de Alcaucín en Málaga, Festival Flamenco Ciudad de Lepe en Huelva; Concurso de Arte Flamenco de Mijas, Málaga; Festival Botijo Flamenco, de La Rambla, Córdoba; Festival de Arte Flamenco de Pegalajar, Jaén; Festival Flamenco de Teba, Málaga; Festival Flamenco de Maracena, Granada; Festival Flamenco de Villa de Pizarra, Málaga; Festival Flamenco de Montoro, Córdoba; Festival de Cante Flamenco de San Pedro de Alcántara, Málaga; Concurso Nacional de Cante Flamenco Niño de Cabra, de Córdoba; Festival Flamenco El Arranque Roteño, de Cádiz; Festival Flamenco de Fondón, de Almería, y Festival Flamenco Lucero del Alba, de Granada.

¹⁷ Sin firma. "500.000 euros para consolidar los festivales flamencos de la provincia". *Lebrija Digital*, 17 de septiembre de 2008.

millones de euros por concepto de visitas turísticas –la mayoría de personas procedentes del extranjero–, y a la Bienal de 2008 asistieron 11 341 turistas foráneos (el sesenta por ciento de ellos iban de Francia, Italia y los Estados Unidos), quienes gastaron 16.7 millones de euros (90.93 euros diarios por visitante).¹⁸

Revisando estas cifras entendemos las razones por las que se pone tanto énfasis en la promoción del flamenco fuera de España, así como el especial interés que existe en Europa en este aspecto, pues el MCE¹⁹ (con impacto en el 75% de la población mundial) exporta 37.5% e importa 43.6% de todos los bienes culturales comercializados en el mundo.²⁰ Esta labor de promoción y propaganda del flamenco tiene mucho interés en los Estados Unidos, cuya estructura económica y de consumo los convierte en un espacio que no debe desaprovecharse.

Con el propósito de hacernos una idea del glamur que rodea a muchos de los festivales internacionales de flamenco, ofrezco enseguida la siguiente descripción:

En el aún nevado Nueva York sucede el encuentro entre la figura elíptica de un museo y la danza flamenca, donde ambos construyen un diálogo entre tacones y pinceladas. Una reunión inesperada, hace tiempo imposible. Dentro, gente sentada alrededor de un escenario pequeño y circular²¹ colocado bajo la cúpula enervada de la emblemática galería. Al inicio una bailaora de vestido negro se mueve entre los espectadores, los brazos altos, el talle corto, la mirada fuerte. También en los pasillos se baila, se danza en la espiral que Lloyd Wright imaginó y que ahora se llena de palmas y tacones, de bailaoras que se mueven entre trazos y colores. El público: todos de traje o vestido con la mirada hechizada. En el escenario, dos parejas de negro y rojo realizan movimientos sinuosos, sensuales, acompasados y sin sobresaltos. Sobre la baranda se asoman cabezas para ver a un bailar con traje de torero que juega con un bastón. Luego, entre Munch y Modigliani, abanicos agitados por bailaoras vestidas con trajes rojos. Y sobre la plataforma una

¹⁸ Datos proporcionados por Domingo González, director de la bienal, durante la presentación del cartel respectivo, 21 de enero de 2010. flamenco-world.com

¹⁹ Mercado Común Europeo.

²⁰ Néstor García Canclini. *Imaginario urbanos...*, pág. 35.

²¹ De no más de seis metros de diámetro.

bailaora con falda de piel color café gira, palmea y taconeando haciendo retumbar las corbatas y los vestidos... Se planta y...el aplauso, fuerte, emocionado... Apareció el duende. Llegó tarde el silencio para recibir los trajes que han pasado tiempo en una vitrina para que el tiempo no los muerda. Se pasean una dama de rojo y negro, y un caballero de capa y chaquetilla. Sobre el escenario, a la luz le falta el color que tiene la ropa. Todo es blanco, igual que las paredes. Sólo hay un haz luminoso que abraza la escena y a los bailaores. No se necesita más. Llegó el turno de Dalí,²² quien pasea a su Doña Inés de rostrillo y vestido blanco, que, por debajo, se parte en gajos abriéndose en puntas que miran al cielo. También Picasso²³ presume lo que puede hacerse con la tela. Pero con éstos no se baila; con ellos se pasea, se luce y se mira arriba. Todo es danza y espacio. En otro sitio sería lo mismo pero nunca igual. Al final, el riesgo, lo osado, la fusión en la danza y en la ropa; la falda, la famosa falda que Armani hizo para Joaquín. Luego, los aplausos y el final.²⁴



Traje de torero. Diseño de Pablo Picasso para el montaje de 1919 de *El sombrero de tres picos*. Imagen tomada del catálogo PDF *Dressed to Dance. Madrid About You*. Corcoran Gallery of Art.

²² Una de las versiones que realizó para la indumentaria de Doña Inés en *Don Juan Tenorio*, creado en 1949-1950 y que se representó entonces en el Teatro María Guerrero.

²³ El "traje del molinero", que Picasso diseñó en 1919 para la coreografía de *El sombrero de tres picos* de los Ballets Rusos, con música de Manuel de Falla, estrenada en el teatro Alhambra de Londres.

²⁴ Para ver el video en el que me basé para realizar esta descripción, ir a: <http://vimeo.com/11228403>



Traje de aragonesa. Diseño de Pablo Picasso. Imagen tomada del catálogo PDF *Dressed to Dance. Madrid About You*. Corcoran Gallery of Art.



Diseño de Giorgio Armani para Joaquín Cortés. Imagen tomada del catálogo PDF *Dressed to Dance. Madrid About You*. Corcoran Gallery of Art.



Doña Inés. Diseño de Salvador Dalí para *Don Juan Tenorio*. Imagen tomada del catálogo PDF *Dressed to Dance. Madrid About You*. Corcoran Gallery of Art.

Éste fue el evento *Dressed to Dance*,²⁵ organizado para la edición 2010 del Flamenco Festival USA. Si alguna duda hubiera sobre las intenciones promocionales (o mercantiles) de un acto de esta magnitud, mencionaré que esta “pasarela” fue patrocinada por la Comunidad Autónoma de Madrid dentro

²⁵ Se llevó a cabo en el Museo Guggenheim de Nueva York y se mostraron en él más de sesenta trajes históricos de la danza flamenca prestados por el Ballet Nacional de España, la Fundación Antonio Gades y el Conservatorio de Danza Mariemma. Fue dirigido por Margaret Jova. La coreografía es de Carlos Chamorro.

de un programa titulado *Made in Madrid* (así, en inglés), que forma parte de sus acciones de fomento de la región como destino turístico. De modo que si sumamos la presencia de trajes históricos tan valiosos para la apertura de un evento global; que éste haya tenido lugar en la ciudad de Nueva York;²⁶ que se haya usado para la ocasión un museo como el Guggenheim; que hayan sido los mismos bailaroes quienes modelaron la ropa; que la comunidad madrileña haya sido la patrocinadora; que hayan estado presentes tanto la viceconsejera de Cultura²⁷ como el director de Promoción Cultural²⁸ de Madrid, y que en ese evento se usaran, además del “*Made in Madrid*”, las marcas (ojo: así se presentaron) *Madrid About You* y *Made in MAD*, entonces tendremos una idea de cómo se están articulando estas nuevas estrategias españolas del qué, cómo, dónde, cuándo y con quién.

La cuestión aquí es que la danza flamenca no es sólo el fin, sino también el medio. Todos estos gestores saben que los recursos que aporta el flamenco no sólo van a las arcas de los patrocinadores, sino que también benefician a las comunidades que rodean a estos eventos (vía hoteles, restaurantes y tiendas de recuerdos) y por supuesto a los artistas que logran participar. Los que no, aprovechando que los fanáticos del flamenco se encuentran reunidos, abren cursillos para todos aquellos que no se contentan con sentarse a presenciar un espectáculo. Muchos de estos minicursos los toman aficionados que buscan completar la experiencia en el festival: “Cada uno de los setecientos alumnos (en 2004) de treinta países matriculados gastó una media de setecientos euros, con lo que dejaron en la ciudad medio millón de euros”.²⁹ Aunque estos cursillos también son tomados por algunos profesionales y aspirantes a serlo que viajan a España y no disponen de mucho tiempo ni dinero.

Otro de los bastiones que se han usado para promover el flamenco dentro de la dinámica de la industria cultural española, y que parten del Estado, es lo que se conoce como “turismo flamenco”, para el cual se han creado las “rutas flamencas”, organizadas por la Agencia Andaluza para el Desarrollo

²⁶ Aunque también se presentó en Washington.

²⁷ Concha Guerra.

²⁸ Amado Giménez.

²⁹ Paco López, director del Festival de Jerez, durante la mesa redonda “Un negocio con arte”, organizada por la Escuela de Negocios de Jerez en marzo de 2004 y publicada en *FlamencoWorld* en marzo de 2004: <https://www.flamenco-world.com/noticias/enegoci26032004.htm>

del Flamenco y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en colaboración con Turismo Andaluz y la Confederación Andaluza de Peñas Flamencas.

Estas rutas están estructuradas de manera que los turistas pueden seguir varios itinerarios, los cuales se organizan temáticamente y recorren los lugares donde se produce flamenco. Con esto se busca que los participantes vayan “aprendiendo a distinguir unos estilos de otros, así como su historia, tradiciones y posibilidades artísticas”.³⁰ De esta manera se asegura que en los espacios en los que no hay festivales el turismo atraído por el flamenco siga llegando.

En la misma línea, existe también el proyecto de la “Ciudad del Flamenco”,³¹ que se plantea como un complejo cultural “para la promoción y divulgación del arte flamenco”³² y que, además, se usará para remodelar el Centro Histórico de Jerez. Este centro contará con un Auditorio Nacional del Flamenco, una Escuela Superior de Arte Flamenco, un Centro de Investigación y Documentación del Arte Flamenco y un Museo Flamenco. Para la primera parte de este proyecto el Estado español ha aportado tres millones de euros.

En relación con la iniciativa privada, un punto importante en esta nueva configuración de lo concerniente a crear y distribuir la danza flamenca son las productoras, cuyo papel es “implicarse en la organización del trabajo de los artistas [...] desde que surgen las ideas de los espectáculos hasta que se presentan en los auditorios, incluyendo su promoción y relación con los medios de comunicación”.³³

La de la productora es una figura que tiene poco en el escenario de la gestión cultural y que da un ejemplo de las necesidades que se plantean en un contexto en el cual las redes de conexión –complejizadas y aceleradas por las tecnologías y dependientes de un sistema comercial– colocan a los creadores en un medio en el que ya no alcanzan a cubrir todo lo que representa “estar vigente”.

³⁰ Sin firma. “El flamenco en ruta”. Publicación electrónica *Alboreá*. Revista de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. Abril-junio de 2007.

³¹ Diseñado por los suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron.

³² Tomado de la página oficial <http://ciudadelflamenco.jerez.es/ciudad.htm>

³³ Cisco Casado, socio, administrador, apoderado y coordinador de producción de A Negro Producciones.

Un prototipo de esta clase de empresas es A Negro Producciones, que trabaja, por un lado, como representante de los artistas –lo que en sentido riguroso significa que los productores buscan espacios para que éstos trabajen a cambio de una comisión del salario obtenido–, y, por el otro, también produce³⁴ espectáculos que después se encarga de promover y poner a la venta tanto en España como en el extranjero.

Tomé como ejemplo a esta productora porque me parece que es la que más importancia ha cobrado en España, aunque hay varias otras que trabajan en el mismo ámbito. Tal es el caso de Bujío Producciones, que también hace *management*, promoción y venta de música de todas partes del mundo; Lunaflamenca Producciones, o Jos Producciones, que representa desde al Ballet Flamenco de Jesús Cortés hasta al Mariachi Charro Tapatío y a algunos *showmen*.

Entre los artistas a los que A Negro representa (siete músicos y tres bailarines flamencos) se encuentran Israel Galván, Fernando Terremoto (hijo), Diego Carrasco, Pastora Galván y Rocío Molina, todos ellos con un reconocido trabajo dentro de las nuevas propuestas del flamenco y cuyos nombres son un seguro para las taquillas.

Se supone que el empresario, en su papel de especialista –llámese representante o productora–, “conoce” lo que el público espera y quiere: “Las posiciones de esos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficiario económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado”,³⁵ dentro de lo cual está incluido el público (y, yo añadiría, la oferta de otros productores artísticos, o sea la competencia).

Esta información la obtienen los empresarios a través de sondeos de mercado, interpretación de *ratings*, encuestas (electrónicas o por teléfono), revisión de la actividad que el artista suscita en internet (YouTube, Twitter, Facebook, etc.) o con base en la cantidad de DVDs que vende. De manera que la promoción y programación de los artistas está ya más en relación con los indicadores del mercado y del nombre que con las propuestas artísticas.³⁶ A

³⁴ Es decir, proporciona los fondos para realizar los espectáculos.

³⁵ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas...*, pág. 61.

³⁶ No quiero decir con ello que el aspecto artístico no se considere en absoluto; sólo trato de establecer las determinantes que actúan sobre la programación de la danza flamenca.

partir de esto puede entenderse la razón por la que muchos creadores están más preocupados por producir que por proponer, y eso con frecuencia los lleva a pensar más en el espectáculo y menos en el discurso, pues se busca que el evento pueda alcanzar al mayor número de espectadores y las mayores ganancias monetarias posibles.

En este contexto, si un artista quiere abarcar más posibilidades de trabajo y lograr proyección es difícil que pueda hacerse responsable de crear, producir, ensayar, promover y vender su producto por sí solo, especialmente si se consideran el tamaño y los alcances que la industria cultural tiene en la actualidad. De modo que recurre a una empresa que pueda hacer por él la parte de producción, promoción y venta, lo que le permite dedicar más tiempo al trabajo creativo y menos a la administración, aunque esto, finalmente, represente sacrificar una parte de sus ganancias.

Aquí lo relevante no es discutir si se delegan o no funciones administrativas, sino preguntarse hasta dónde los contratos determinan los contenidos del trabajo de los artistas (lo cual alude también a la injerencia del Estado en la promoción del flamenco).

Por supuesto que la respuesta dependerá de los motivos que impulsan a una y otra parte. Si lo que empuja a las productoras (Estado o iniciativa privada) a promover el flamenco es solamente la divulgación de la danza y la música fuera de España, entonces los contenidos deberían ajustarse a los cánones que los propios flamencos establecieran. Sin embargo esto no sucede de manera tan simple. Casi siempre el discurso, tanto de las productoras como del Estado y los inversionistas particulares, va en el sentido de crear espacios donde las propuestas artísticas sean tan importantes como la cantidad de boletos que se vendan.

Uno de los recursos que se utilizan para conseguir lo antes mencionado es programar a los artistas con trayectorias sólidas —que en otros términos puede traducirse como “famosos”— o presentar programas muy amplios y diversos. Esto lo vemos claro cuando en un mismo festival encontramos estilos muy diferentes, como sucedió en el Flamenco Festival de 2008, en el que se programaron muestras de flamenco “racial”,³⁷ como el trabajo de la familia de los Farrucos, contrastado con propuestas más “modernas”, como

³⁷ En palabras de Miguel Marín, director del festival, durante la presentación de dicho evento a la prensa.

las de Rafaela Carrasco, y las de vanguardia, como las de Israel Galván y Javier Barón.

“Queremos que el público internacional conozca la gran variedad que tiene hoy el arte flamenco.”³⁸ Esta aseveración me hace suponer que se espera que el abanico de estilos sea amplio, y que se confiere especial atención a los representantes más sólidos y con mayor trayectoria. Aunque también me llama la atención que, desde 2007, artistas de otras disciplinas han sido invitados a participar en este festival. De manera que la premisa pareciera estar en abarcar la mayor cantidad de estilos posible, a fin de tener impacto en la mayor cantidad de públicos.

Y eso me lleva a pensar en que esto responde a una idea incluyente artísticamente, por supuesto, pero también al estímulo comercial para atraer públicos no flamencos a un festival flamenco. No dudo de sus buenas intenciones artísticas, pero al final también pesan los euros. En este sentido, los beneficios son para todos: para el público, para los inversionistas que reciben ganancias, para los artistas que consiguen trabajo y para las promotoras que reciben sus comisiones:

Los empresarios culturales, apoyados en generaciones más jóvenes, que se hallan familiarizadas con las nuevas tecnologías, exigen que los productores artísticos y comunicacionales se rijan por criterios de eficacia y rendimiento en el diseño de sus productos, en el uso del tiempo y los materiales, que cumplan los plazos en la ejecución de los trabajos, estimen los precios tomando en cuenta la lógica económica y no sólo las necesidades intrínsecas de la creación.³⁹

Aquí quiero enfatizar el impacto que esta estructura tiene sobre la danza flamenca, estructura que, además, se inserta en la calidad, los temas y la manera en la que el sistema de industrias culturales determina su producción. Con frecuencia las exigencias del mercado obligan al creador a ser complaciente, pues no sólo están de por medio intereses artísticos sino también las presiones generadas por cuestiones económicas. Si un evento no resulta “exitoso” económicamente hablando, entonces los apoyos dejarán de llegar para destinarse a otro creador que sí cumpla con las expectativas.

³⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=IHYNzsZWSSo>

³⁹ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas...*, pág. 344.

La aparición de representantes y productoras ha dado como resultado que las relaciones en torno al hecho artístico se estructuren en una nueva fórmula: artistas-intermediarios-público. Este triángulo añade un nuevo actor a la fórmula, que además está colocado justo en medio, de modo tal que existe el riesgo de que los intermediarios tengan una influencia total en las decisiones con respecto a lo que deberá producirse y por qué.

En la entrevista que llevé a cabo con Cisco Casado, de A Negro Producciones, le pregunté sobre la injerencia de la empresa en el proceso creativo. Me respondió lo siguiente: "Mantenemos un diálogo constante con los artistas, y por supuesto que damos nuestra opinión y algunas sugerencias que ellos pueden valorar". Ello nos da luz sobre la manera en la que se establecen estas relaciones. Por supuesto que no es una imposición como tal, pero sabemos que si el que paga hace una "sugerencia" es mejor acatar.

Como en todo, hay artistas que se han acomodado muy bien al esquema de las empresas de *management* (como es el caso de Galván), pero otros no lo han hecho. Algunos prefieren llevar sus cosas a la vieja usanza, pues no terminan de confiar en las nuevas estructuras comerciales, en las que todo se traduce en signos de dinero: "Los señores que se han dedicado a cobrar comisiones no han cuidado ni al artista ni al flamenco. La situación va cambiando, pero aún quedan muchos buitres. Yo prefiero andar con mis pérdidas y ganancias, aunque me lleve tres pesetas menos".⁴⁰

Y están también los que tienen la capacidad de crear sus propias oficinas, con personal contratado que se encarga de la administración (como sucede con Sara Baras, Joaquín Cortés o Cristóbal Reyes, entre otros), lo que indudablemente les da una libertad creativa que no tienen los demás, aunque evidentemente hay determinantes del mercado a las que no pueden sustraerse.

Entonces, las reglas que el mercado cultural impone van encaminadas a la manera (y la cantidad) en que los productos se consumen, y eso repercute —como ya se ha revisado— en los procesos de producción de la danza flamenca. Si la premisa es abarcar a muchos públicos, el espectáculo deberá ser lo más general y/o global posible, y cuando eso sucede el producto que

⁴⁰ José Mercé, durante la mesa redonda "Un negocio con arte", organizada por la Escuela de Negocios de Jerez en marzo de 2004: <https://www.flamenco-world.com/noticias/encuentro26032004.htm>

se obtiene puede catalogarse como "popular". Pero no en el sentido de sencillo, sino de elemental.

"Popular es lo que se vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios les importa lo popular en relación a la popularidad".⁴¹ Y esto, lo "popular masivo", como lo llama García Canclini, no tiene la intención de la permanencia ni busca enriquecerse en la experiencia creativa: sólo busca satisfacer las necesidades de entretenimiento de un público heterogéneo. En este sentido, una propuesta que motive imaginarios permanentes no es un requisito.

Lo anterior no quiere decir que no existan creadores que han logrado equilibrar las exigencias del mercado con propuestas muy valiosas. Ése es el caso de Sara Baras, Rocío Molina, *Farruquito*, Andrés Marín o la compañía de Antonio Gades, que no han renunciado a un flamenco propositivo sin dejar de lado su poder de convocatoria en las taquillas.

Lo antes dicho tampoco significa que la industria cultural deje fuera propuestas que, en esencia, están alejadas de la estructura comercial (entendida como complaciente), o, en otras palabras, los trabajos de ruptura. En este sentido existen excepciones, como es el caso de Israel Galván, quien llama mucho la atención del público e invariablemente tiene un gran impacto en la taquilla. Esto se puede deber a que —como dice García Canclini— "atribuyen más valor a la creación artística si está liberada de determinaciones económicas o autoridades extrañas al arte",⁴² en contraposición a lo "comercial", que se tiene como sinónimo de deficiente, superficial o banal. Y como la ruptura está provista de un halo de creación y profundidad, resulta muy atractiva para el espectador que se opone a lo comercial.

Tampoco puedo asegurar que todos los que acuden en tropel a ver las propuestas de Galván lo hacen por un interés genuino en lo que este bailar quiere decir, como no puedo afirmar que sólo estén ahí por una pose de apertura, pues no hay estudios de audiencias en torno a estos espectáculos. Lo que sí se puede deducir a través de todo lo que hasta aquí se ha revisado es que hay un mercado, y que los creadores deben insertarse en él si quieren subirse al tren global. Asimismo, puede sostenerse que este mercado artístico y cultural está determinado por los que invierten y por los que consumen, y

⁴¹ Néstor García Canclini. *Culturas híbridas...*, pág. 241.

⁴² *Ibid.*, pág. 139.

en ese sentido hay públicos para lo "comercial", pero también hay sectores del público que buscan alejarse de ello.

De esta manera, podemos entender que un bailarín tan polémico y poco respetuoso de los paradigmas del flamenco como Israel Galván se halle presente en casi todos los grandes festivales del mundo. Israel asegura una imagen de apertura en la promoción del flamenco, y, al tener muchos seguidores, no implica riesgos económicamente.

Las elecciones que hacen los públicos necesariamente se reflejarán en las preferencias de los inversionistas para la adjudicación de recursos y determinarán a quién se le otorgan los premios, el alcance en la cobertura de los eventos por parte de los medios y la programación en los festivales. Todo esto se traduce en que las relaciones de mercado están siendo determinantes en la manera en que se construye, distribuye y promueve el flamenco en el ámbito global. Los tiempos en los que la intención creativa era lo único importante han quedado atrás. A medida que las relaciones se complejizan y se amplían, los espacios donde se mueve la creación se vuelven más heterogéneos y sus propuestas se ven obligadas a responder a una compleja red de determinantes a partir de las cuales deben construir sus propuestas. Sin importar si el artista tiene o no entendidas conceptualmente estas conexiones, siempre termina respondiendo a ellas:

Cuando te implicas en esto, no sólo a nivel artístico sino también a nivel económico, como productores tenemos que saber qué estamos haciendo y por qué [...] El producto no está reñido con tu gusto [...] Y no tenemos que sacrificar nuestra pureza para hacer un producto. Hacemos espectáculos para vender y para el público. También nos apetecería hacer pajas mentales, pero luego no puedes quejarte de que no lo vendes. Y no es porque no tenga validez y calidad artística, sino porque el mundo está hecho de una forma y no puedes ir a contracorriente.⁴³

⁴³ Silvia Calado. "Flamenco x 2". Entrevista con los bailarines Ángel Rojas y Carlos Rodríguez, febrero de 2010: http://www.flamenco-world.com/artists/rojas_rodriguez/erojasrodrigue24022010.htm

Ninguno puede quedar fuera de las líneas que dibuja la industria cultural ni de las exigencias del mercado. Unos lo asimilarán de mejor manera que otros; estarán más o menos conformes. Si alguno insiste en evitar formar parte de esta configuración de mercado corre el peligro de quedar aislado de los avances (evoluciones) que la danza flamenca pueda tener. Si se quiere estar en el entorno hay que conectarse. Esa conexión también implica consumir, y ese consumo forma parte del proceso en el que la danza flamenca se mueve. Es un hecho ineludible que la industria cultural tiene que sostenerse, y por ello no puede concentrarse solamente en el público que no responde al alud de propaganda y que se mantiene firme en el ritual antiguo.

Reflexiones finales

La danza flamenca está en un proceso de cambio en el que nadie puede hablar de bueno o malo, de correcto o incorrecto, sino de fenómenos que responden a un contexto. No se puede ir en contra de lo que sucede. Las cosas pasan porque el contexto, los artistas y quienes lo consumen lo requieren, y en ese sentido no se deben establecer límites a los caminos.

La resistencia al cambio es natural en el ser humano, y algunos creadores consagrados no quieren que la danza flamenca sea diferente. Pero nada puede evitar que las cosas se modifiquen. Y de la misma forma que el nuevo flamenco es diferente al de hace treinta años, la danza del futuro será distinta a la de hoy.

Uno de los aspectos fundamentales del impacto que la globalización ha producido en la danza flamenca es la inquietud que la fusión o la incorporación de lo conceptual han suscitado en los creadores, lo cual ha llevado a que en esta disciplina se generen el cuestionamiento, la interrogante y la búsqueda.

En la medida en que los flamencos se hagan preguntas, también aparecerán respuestas capaces de nutrirse de un entorno en el que los encuentros pueden darse en cualquier parte y por muchos medios. Y entonces tenemos el nuevo flamenco, una danza híbrida, consciente de su lugar y de su origen, y lo suficientemente flexible para poder ser asimilada en cualquier ámbito cultural. Una manifestación que conserva su capacidad de generar imaginarios y que, al mismo tiempo, está mediatizada. Que evoluciona, que innova, se fusiona y al mismo tiempo se sigue conservando reconocible. Una danza que viene de España pero que se ha internacionalizado; que responde a las necesidades del mercado pero que no renuncia a dejarnos huellas permanentes.

Todo esto forma parte de la evolución natural del flamenco. Y en este sentido las cosas seguirán su curso nos guste o no. Probablemente los bailarines

continúen aumentando la velocidad: "La vida es demasiado corta para vestir con arreglo al canon, esa dogmática de los estúpidos críticos que pasan por el teatro sin saber que arte es romper las reglas".¹ O tal vez en un tiempo se den cuenta de que el camino no va por ahí y regresen a una danza menos vertiginosa. Pero eso no lo podemos saber. Nadie puede establecer límites a la creación, y el camino que ésta sigue es independiente de los cotos que pretendamos imponerle. El zapateado veloz que no involucra nada más, que sólo busca el aplauso y un cheque, sigue siendo flamenco, lo mismo que las propuestas complacientes y los espectáculos para turistas. Tal vez no sea el flamenco que trasciende en el corazón, pero es flamenco al fin. Habrá quien defienda esta manera de hacerlo, y otros que la rechacen; sin embargo las cosas suceden y todo es parte del proceso.

Me parece que la danza flamenca se encuentra en un momento de transición entre su apuntalamiento, la emergencia de la fusión y el desarrollo de las rupturas. Es muy difícil saber si desembocará en otro flamenco, más cerca de lo tradicional o tal vez más lejos. Lo importante es generar la reflexión y el cuestionamiento constructivo sobre la danza flamenca. Que se hable: el silencio no ayuda. Intercambiar visiones sobre un mismo tema amplía las posibilidades de enriquecimiento entre pares. Y en ese sentido, la única pretensión de este trabajo es ser un motivador para que se hable de flamenco.

Hemos tardado mucho en generar reflexión acerca de una danza tan rica como la flamenca, y el entorno actual favorece que podamos hacerlo. Todo es cuestión de empezar.

¹ Raúl Joaquín del Pozo. Revista electrónica *elmundo.es*, sección Opinión, 11 de agosto de 2000.

Fuentes de información

Bibliografía y hemerografía

- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, GG, 2006.
- Caballero Bonald, J.M. *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona, Lumen, 1975.
- Esteban, José María. *Breve enciclopedia del flamenco*. Madrid, Libsa, 2007.
- Flamenco de la A a la Z*. Colección de discos compactos. Madrid, Llamentol, 2006.
- Friedman, Thomas L. *The world is flat*. Londres, Penguin Books, 2006.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- . *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Ediciones de Bolsillo, 2009.
- García Gómez, Génesis. *Cante flamenco, cante minero*. Murcia, Antrophos [editorial regional de Murcia], 1993.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Tomo I. México, Aguilar México, 1991.
- Laplantine, François. *Mestizajes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Lisón Arcal, José C. *La globalización que nos quieren vender*. Madrid, Nivola, 2003.
- Markley, Robert. *Historia, teoría y realidad virtual*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.
- Marzona, Daniel. *Arte conceptual*. Berlín, Taschen, 2005.
- Mederos, Alicia. *El flamenco*. Madrid, Acento, 1996.
- National Geographic*. Edición especial: "El pulso de la tierra", 2008.
- Peraza, Miguel. *El arte del mercado en arte*. México, Universidad Iberoamericana, 1998.

- Ríos Ruiz, Manuel. *El gran libro del flamenco*. Tomos I y II. Madrid, Calambur, 2002.
- Téllez, Othón. "Fronteras y globalización en el arte". Ponencia. Encuentro Nacional Arte, Región y Frontera. Monterey, Nuevo León, 2008.
- Ullman, Stephen. *Significado y estilo*. Madrid, Aguilar, 1978.

Publicaciones electrónicas

- Alboreá*. Revista publicada por la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco. Enero-marzo, abril-junio y octubre-diciembre de 2007; enero-marzo, abril-junio y julio-septiembre de 2008.
- Azteca 21*: <http://www.azteca21.com/>
- El Mañana*: <http://www.elmanaana.com.mx>
- El Mundo.es*: <http://www.elmundo.es/>
- El Periódico*: <http://www.elperiodico.com/>
- La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx>
- Palladino, Juan Pablo. "Mercado y cultura". *Teína Digital*, 2003.

Páginas electrónicas

- <http://carmen-amaya.blogspot.com/>
- <http://ciudadelflamenco.jerez.es/ciudad.htm>
- www.esflamenco.com
- www.flamenco-world.com
- www.flamencoproject.com
- <http://www.israelgalvan.com/>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com
- <http://www.nationalinstituteofflamenco.org/>
- <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/>
- <http://www.flamencofestival.org/>
- Centro Proart: <http://www.proart.com.mx/>
- Blog del periodista Pablo G. Mancha: <http://carmen-amaya.blogspot.com/>
- <http://www.flamencofestival-berlin.com/2007/festivalspain.htm>
- <http://www.flamencoexport.com/>

- <http://festivalesflamencos.blogspot.com/>
- <http://www.aireflamenco.com/>
- www.carlosaura.com
- www.flamencosenred.com

Testimonios

Personajes del flamenco con los que me entrevisté entre mayo y septiembre de 2008 en la ciudad de México (y algunos datos sobre los mismos):

Ana Magdalena

Ana Magdalena Ruiz Pruneda (México, 1983) es hija de la soprano Margarita Pruneda. Empezó a bailar danza clásica desde los siete años, edad a la que se enamoró del flamenco. Inició sus estudios de danza española a los doce años con la maestra Celia Peña. Es egresada de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, en la que estudió diversas disciplinas dancísticas, además de danza española, con maestros como Óscar Ruvalcaba, Olinka Armenta, Cristina Aguirre, María Antonia *La Morris*, Mariana Landa, Rosa María Navarrete, María Elena Anaya y Gabriel Blanco, entre otros. Además ha estudiado con Georgina Ciccio *La Comino*, Érika Suárez y Mercedes Amaya *La Winy*. Bailó en la compañía de la maestra María Elena Anaya y en la compañía Viva Flamenco. Como alumna, invitada o miembro de dichas compañías, se ha presentado en diversos foros, como el Palacio de Bellas Artes, el Teatro de la Ciudad, la Sala Miguel Covarrubias, el Teatro de las Artes, el Teatro Raúl Flores *Canelo*, el Teatro Salvador Novo y el Teatro de la Danza, en el D.F., además de algunos sitios de los estados de la República Mexicana, como Zacatecas y Puebla. Creó su propio cuadro flamenco, con el que bailó en Gitanerías y el Teatro Javier Barros Sierra, lo mismo que en eventos privados.

Actualmente se especializa en Sevilla con Milagros Mengíbar, Rafael Campallo, Úrsula López y Ramón Martínez.

Ariadna Yáñez

Inició su formación hace ocho años en el Taller de Flamenco de la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, a cargo de la maestra Lourdes Lecona,

directora de la Compañía de Música y Danza Flamenca Caña y Candela Pura, a la que se unió en 2003. Bajo la dirección de la maestra Lecona, se ha presentado en los escenarios más importantes del Distrito Federal, tales como el Auditorio Nacional, el Teatro de la Danza, la Sala Miguel Covarrubias, el Teatro de la Ciudad y el Teatro de las Artes, por mencionar algunos. En el 2006 ingresó a la Academia de Danza Española, de Susana Aguirre, con la que se presenta en escenarios como Bellas Artes y en tablaos como Gitanerías, en el Distrito Federal, y en otros de diversas entidades del país.

Actualmente es profesora del Taller de Flamenco de la Casa de la Cultura de Huayamilpas Raúl Anguiano.

Cristóbal Reyes

Cristóbal Reyes Flores, bailar de flamenco, nació en Córdoba, España, en el seno de una familia gitana de reconocidos y talentosos artistas, entre los que se cuenta su sobrino Joaquín Cortés. Desde muy pequeño dedicó su vida al baile flamenco. Inició su carrera profesional en reconocidos tablaos de Madrid, para después formar parte de las compañías de Manuela Vargas y Antonio Ruiz. En los años setenta y ochenta se desarrolló como solista en espectáculos de gran prestigio, en los que se desempeñó también como director y coreógrafo. *Cumbre flamenca* (Madrid, 1985) es su trabajo más importante. En 1992 creó el espectáculo *Cinco bailaores*, protagonizado por él mismo, Antonio Canales, Joaquín Cortés, Adrián Galia y Joaquín Grilo. Dicho espectáculo se convirtió en un emblema de la historia del flamenco en Madrid por presentar un elenco de estrellas que formarían las bases del flamenco contemporáneo.

Actualmente es uno de los más distinguidos y populares maestros del baile flamenco en la más prestigiosa academia de flamenco de Madrid: Amor de Dios, donde ha preparado a muchas de las actualmente famosas estrellas del flamenco, incluido su sobrino Joaquín. Además de su labor docente, es director, coreógrafo y bailar de su propio grupo: la Compañía de Flamenco Cristóbal Reyes, con la que presenta su nuevo espectáculo, *Las cosas del flamenco*, a entusiastas audiencias en numerosos países.

Gabriel Blanco

Se inició en el arte dancístico español desde muy temprana edad con los profesores más afamados de la ciudad de México, entre ellos Manolo Vargas, *La Morris*,

Ricardo Montoya y Pilar Rioja. Más tarde viajó a España, donde enriqueció sus conocimientos con *Ciro*, Pedro Azorín, *La Tati*, Mario Maya, María Juncal y Cristóbal Reyes. Bailó con diversas compañías de danza española, como el Ballet Teatro Flamenco y el Grupo Reflejo Español, y posteriormente formó su propia compañía, con la cual participó en numerosas giras, óperas, ferias y festivales tanto en México como en el extranjero. Como profesor y coreógrafo tiene veinticuatro años de experiencia impartiendo cursos, clases particulares y generales, así como montando coreografías para diversas academias, escuelas, maestros y bailarines profesionales en el Distrito Federal y en otros puntos de la República Mexicana. Desde 1997 ha impartido clases y ha montado coreografías en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBA. Hoy en día es reconocido como uno de los docentes más completos dentro del ámbito de la danza española en México, labor por la que ha recibido diversos premios y reconocimientos.

Gabriela Esteban

Empezó a tomar clases de baile muy pequeña en el Club España, donde perteneció al Cuadro de Danza por muchos años, durante los cuales participaron en el Festival de Coros y Danzas de los centros españoles cada año en Bellas Artes. Bailó varias veces en las óperas *Carmen* y *La vida breve*, así como en zarzuelas junto a Plácido Domingo. Empezó a dar clases de baile en el Club España y desde entonces hasta el día de hoy (ahora de manera independiente) da clases a niñas de todas las edades. Nunca ha dejado de tomar clases y de estudiar, a fin de estar preparada y al día de lo que es el flamenco hoy.

Gabriela Medrano

Inició su formación dancística con la maestra Celia Peña y posteriormente ingresó a la academia de la bailaora mexicana Pilar Rioja, donde comenzó a estudiar flamenco formalmente. Más tarde fue alumna de Verónica Aguirre, quien se volvió un personaje fundamental en su desarrollo dancístico. Después ingresó a la Escuela Nacional de Danza Folclórica y combinó sus estudios de folclor y flamenco. Ha tomado cursos con maestros como Cristóbal Reyes, María Juncal, Karla Guzmán y Marcela Morín. Bajo la dirección de Richard O'Neil, fue parte del espectáculo *Jarocho*, que combina disciplinas dancísticas como el folclor mexicano, el flamenco y la *river dance*. En los últimos

años se ha dedicado a bailar profesionalmente en festivales y eventos con la compañía Zincalí al lado de la bailaora Ana Pruneda. Actualmente dirige el Grupo Representativo de Flamenco de la Universidad del Valle de México campus Lomas Verdes y es maestra de danza en diversas instituciones, donde lucha por la difusión de la danza entre los niños, jóvenes y adultos.

Lupe Gómez

Su nombre completo es Guadalupe Gómez de Miguel. Obtuvo el título de Coreografía por la Diputación de Barcelona en 1970. También tiene la licenciatura en Coreografía y Técnicas de la Interpretación de la Danza (2007). Entre sus maestros se encuentran algunos de los más importantes representantes de la danza española: Juan Magriñá, Jorge Ventura, Mariemma, Merche Esmeralda, Manolo Vázquez, Antonio Gades y Cristina Hoyos. En 1969 obtuvo una beca del Royal Ballet of London y un año más tarde se convirtió en becaria del Harkness Ballet de Nueva York. Es miembro fundador del Ballet Nacional de España en activo desde 1975, así como intérprete solista y primera bailarina de todas las producciones de dicha compañía. Ha presentado su trabajo en los teatros más importantes del mundo, como el Chatellet de París, la National Opera de Londres, el Palazzo Sforzeczco de Milán, el Stanislavski y el Kremlin de Moscú, el Carnegie Hall y el Metropolitan de Nueva York, entre muchos otros. Ha impartido cursos en México y en los Estados Unidos. Desde hace algunos años conduce un curso sobre escuela bolera y clásico español en el Centro Nacional de las Artes de la ciudad de México.

Pilar Medina

Maestra de danza española titulada en el INBA en 1975. Fundadora del Taller de Experimentación Gestual en 1981. Acreedora a la Mención Honorífica Especial del INBA en 1986 y al Reconocimiento Especial de la UNAM como Creadora Artística en el Área de Coreografía en 1993. Jurado del Fonca en proyectos de becas para el área de danza. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (1991-1996). Becaria del Fonca como Bailarina Intérprete con Trayectoria Destacada (2007). Premio Nacional de Danza José Limón 2008. Actualmente es, de nueva cuenta, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

En el Cenidi-Danza José Limón del INBA coordinó durante seis años el Seminario para Artistas Escénicos y desde 1999 es investigadora de dicho centro. Ha impartido cursos y talleres en escuelas y compañías de danza contemporánea y folclórica en México y los Estados Unidos, incluida la Brooklyn Academy of Music de Nueva York. Imparte cursos de entrenamiento corporal a mujeres de cuarenta y cinco a sesenta años.

Como bailarina, coreógrafa y directora de sus propios espectáculos, se ha presentado durante los últimos treinta y cinco años en los más importantes teatros y festivales culturales de la República Mexicana, así como en España, Francia, Alemania, Suiza, Inglaterra, Escocia, Kenia, Egipto, la India, Colombia, Costa Rica, los Estados Unidos y Canadá.

Sus obras coreográficas: *Bodas del quebranto*, *Golpes de tierra*, *Himno*, *Entrega inmediata*, *Misa en ti*, *Brevedanzaparaunlargoadiós*, *El águila dorada*, *Amor de peregrina*, *La semilla*, *Con tinta de hojas*, *Concierto y Umbrales*. En sus palabras: "Me es siempre estimulante integrar lenguajes: el que se va expresando en cada ciclo de vida; el que recapitula mis raíces; el que necesita hacer visible mi reiterada observación de las emociones humanas; el que investiga, ordena, articula, escribe y habla. El que permite la unión entre finito e infinito. Todo esto, por fortuna, en mi danza".

Roberto Ximénez

Bailaor mexicano radicado en España, inició sus estudios en la Escuela Nacional de Danza, donde se graduó como profesor. Durante su estancia en dicha escuela fue descubierto por la bailaora Encarnación López, *La Argentinita*, quien (ayudada por Conciertos Daniel) lo llevó a España para que ingresara a su compañía. Después de algunos años se independizó y fundó con otro mexicano, Manolo Vargas, la compañía Ximénez-Vargas, con la que recorrió el mundo pisando los escenarios internacionales más importantes. Actualmente radica en Madrid, donde continuamente es invitado como juez a los festivales y concursos flamencos más importantes de España.

Ziffe Aziz

Nacido en Córdoba, España, y naturalizado mexicano, realizó sus primeros estudios desde muy pequeño de la mano de sus padres en la academia que éstos dirigían. Posteriormente realizó más estudios en otras escuelas de la ciudad de México. A los dieciocho años decidió viajar a España, país en el

que continuó el descubrimiento de su tan amado arte del flamenco en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid, donde consolidó su amor hacia la danza y el flamenco. Actualmente es profesor y director de su propia compañía, De Mi Sangre Aziz.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (CENIDI-DANZA)*

José Luis Gutiérrez Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consejo Estatal

Veracruz

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Noriega Álvarez

Directora General

Marta Elena Jacobo Fierro

Subdirectora General de Edición e Investigación Artística

Elisabeth Camero García

Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación

e Información de la Danza (CENIDAN)

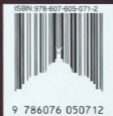
José Luis Gutiérrez Ramírez

Director de Edición y Diseño

se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2011
en los talleres de Gráfica, Creatividad y Diseño, S. A. de C. V.,
Av. Pdte. Plutarco Elías Calles 1321-A Col. Miravalle, 03580,
Benito Juárez, México, D. F.

La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

La danza, como cualquier otra manifestación humana, es producto de un entorno. Se debe a él y es este mismo quien lo transforma. La danza flamenca, con casi dos siglos de edad, ha cambiado mucho desde sus primeros brotes en la Andalucía de mediados del siglo XIX. Hoy en día, no sólo es un arte que nos mueve la sangre, también es un fenómeno que ha sabido adaptarse a los cambios que implica embarcarse en la nave de los procesos de expansión global. Este trabajo es una exploración acerca de los caminos que la danza flamenca ha seguido en el entorno mundial, y la manera en que este torbellino de cambios e intercambios culturales la ha impactado. Por supuesto que no es una aproximación acabada, es más un primer intento de acercamiento a un proceso que se mueve continuamente y que se renueva y reinventa todo el tiempo.



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

 **CONACULTA**