

# Configuración del fenómeno del baile flamenco *queer*, un estilo de danza con perspectiva de género e identidad sexo-género

## CONFIGURATION OF THE PHENOMENON OF QUEER FLAMENCO DANCE, A DANCE STYLE WITH A GENDER PERSPECTIVE AND SEX-GENDER IDENTITY

### ABSTRACT

---

The development of flamenco as a national art has been unstoppable as well as significant due to its adaptive character and its folkloric appeal. Part of its history, specifically the queer one, has lived in darkness for a long time due to political and social causes. With the historical study of the choreological trajectory, fused to the political and social contexts of Spain, we will see how queer flamenco dance has been born, from its clandestine beginnings to become a cultural movement with its own identity. The aim of this work is to give visibility to this artistic proposal, to emphasize its pedagogical value through scenic activity, as well as its power of social inclusion and resilience. It also aims to value the resistance of our queer ancestors, who were marginalized for maintaining a sexual identity outside the normative: popular artists, artists in the shadows and anonymous agents who struggled to maintain their identity. A response to this resistance is the voice of contemporary queer creators who act in the field of flamenco, achieving a well-deserved universe of their own.

**Keywords:** Flamenco queer, choreology, queer theories, scenic ethnoscenology, artistic research

### RESUMEN

---

El desarrollo del flamenco como arte nacional ha sido imparabile a la par que significativo debido a su carácter adaptativo y su atractivo folclórico. Parte de su historia, concretamente la *queer*, ha vivido en las tinieblas durante mucho tiempo por causas políticas y sociales. Con el estudio histórico sobre la trayectoria coreológica, fusionada a los contextos políticos y sociales de España, veremos cómo ha nacido el baile flamenco *queer*, desde sus inicios clandestinos hasta llegar a ser un movimiento cultural de identidad propia. Con este trabajo se pretende dar visibilidad a dicha propuesta artística, enfatizar su valor pedagógico mediante la actividad escénica, así como su poder de inclusión social y resiliencia. Asimismo, se pretende valorar la resistencia de nuestros antepasados *queer*, que fueron marginados por mantener una identidad sexual fuera de lo normativo: artistas populares, artistas en la sombra y agentes anónimos que lucharon por mantener su identidad. Respuesta de esa resistencia es la voz de los creadores contemporáneos *queer* que actúan en el campo del flamenco consiguiendo un universo propio muy merecido.

**Palabras clave:** Flamenco *queer*, coreología, teorías *queer*, etnoescenología escénica, investigación artística

## 1 INTRODUCCIÓN. TRÁNSITO DESDE LAS TINIEBLAS A LA LUZ

---

Mucho se ha escrito sobre el flamenco desde una mirada feminista que, partiendo de una tradicional perspectiva social, ha dado voz a muchas que en su momento fueron silenciadas. Sin embargo, presentar el flamenco desde una mirada *queer* es abordar más allá de una cuestión de identidad o de una cuestión identitaria. En este caso la estética, el cuerpo, los elementos tradicionales, la herencia cultural, la memoria y las ideas vanguardistas de las personas que lo interpretan se entrelazan con la identidad sexual y las relaciones de género que nos hablan de la situación del danzante de flamenco de hoy. Un intérprete que puede ser fiel a su sentimiento y realizar su acto comunicativo escénico sin censuras normativas pautadas por su identidad sexual.

Cabe recordar que el nacimiento del flamenco, tal como lo conocemos hoy en día, se compone de unas circunstancias históricas y contextuales que sucedieron en España durante el siglo XIX, cuya presencia determinó una actuación concreta y directa en la gestación de su estructura y morfología. Entre estos antecedentes se cuenta con una amalgama<sup>1</sup> de símbolos (sociales, corpóreos, de comunicación referencial y simbólica), caracteres de naturaleza sociocultural (de actores sociales, rituales, costumbrismos, así como culturales: sonoros, dancísticos, rítmicos, literarios, mitológicos, entre otros) y un particular estilo de vida cuyas interrelaciones asentaron las características de la cultura flamenca como *rito social*, que, con el tiempo, asumió un rol identitario del país (Álvarez Junco, 2001; Berlanga, 2017; Navarro García, 2010; Steingress, 1998).

Los estudios en flamencología especifican que el flamenco es un arte musical y de danza que proviene de una reelaboración artística de músicas de origen popular<sup>2</sup> y en buena parte de raíz tradicional (Pariañez Bolaño, 2016), pero que antes del siglo XIX no se experimentaba en toda España (Berlanga, 2010). A pesar de ello, durante las primeras décadas del XX, el flamenco sufre paradójicamente un repentino crecimiento que rompió con fronteras nacionales en primera instancia, desde Andalucía al resto de España; y que posteriormente fueron expandiéndose hasta llegar en la actualidad a la esfera internacional (Steingress, 2006). Este proceso de expansión responde a la generación de valor simbólico cultural que se le adjudica al flamenco y que, a partir de en un momento dado, funciona como arte representativo del país.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el flamenco prosigue las directrices del devenir social y las necesidades de un país que en su momento necesitó empoderarse, y lo hizo mirándose para dentro, sacando de sus entrañas lo más íntimo que allí habitaba, para potenciarlo y exportarlo<sup>3</sup>. Desde este momento sus ritmos, canciones, posiciones corporales, estructuras sonoras, toques y danzas siguieron vivas, latentes, encarnándose en cuerpos muy diferentes, haciendo sentir su pasión no solo a andaluces o españoles, sino a todo aquel que se deja encarnar indiferentemente de sus circunstancias contextuales, políticas, raciales o de género. De este modo, en la actualidad, es inevitable que brote<sup>4</sup> una historia del flamenco corporizado por biografías y experiencias estéticas de artistas que no siguieron el canon tradicional del momento, pautado por lo patriarcal, heteronormativo y cisgénero.

El movimiento cultural-artístico flamenco *queer* se ha hecho presente y activo gracias a las manifestaciones artísticas de una generación de creadores/as e intérpretes, que, apoyados por la lucha hacia la libertad de expresión de múltiples colectivos sociales, defienden la ruptura de normas y cánones ortodoxos<sup>5</sup>. Parafraseando a Ann Cooper (1997), la danza provee un

examen crítico entre la relación de la cultura y los cuerpos que la habitan. Además, el cuerpo es concebido como vía de construcción de identidad, expuesto en un vocabulario quinésico y físico, recogido por coreografías que cobran semiótica social identitaria siguiendo los principios de la etnoescenografía<sup>6</sup>. Este proceso identitario tiene mucho que ver con el impulso que origina al flamenco *queer*, como veremos más adelante, pues esta necesidad de identidad cultural y los cuerpos que la habitan es la justificación primaria para su desarrollo.

## 2 OBJETIVOS

---

El objetivo general del presente estudio es explorar cómo se ha generado un nuevo estilo de baile dentro del flamenco denominado como baile flamenco *queer*, fenómeno que surge como necesidad de manifiesto por los/las/les intérpretes que trabajan en el ámbito del baile del flamenco y que poseen una identidad no binaria. Como objetivos específicos se indagará en las modificaciones realizadas del corpus técnico, artístico, estilístico y coreográfico que necesita dicho movimiento para diseñar sus discursos escénicos, así como descubrir las relaciones que plantea dicha propuesta flamenca con otras propuestas escénicas actuales. Como tercer objetivo específico se pretende indagar sobre la cristalización del artista LGBTQ+ y la muestra de sus circunstancias, contextos y planteamientos vitales mediante su obra.

## 3 METODOLOGÍA

---

Aplicando una metodología cualitativa, para este artículo se utilizarán varios métodos: en primer lugar se han recopilado datos históricos extraídos de fuentes documentales para comprender la evolución histórica del flamenco, así como de la historia del colectivo LGBTQ+. Posteriormente, se han seleccionado a cuatro creadores abanderados de dicho movimiento, cuya magistralidad es avalada por premios nacionales e internacionales. Se realizará una selección de sus obras más significativas que serán analizadas para descubrir las novedades que plantea la perspectiva *queer*. Para ello se tiene acceso a material audiovisuales, artículos de impacto científico y entrevistas publicadas sobre los autores. Además, este trabajo está vinculado a la investigación doctoral “Abordaje sociológico del baile flamenco *queer*: paradigmas identitarios, manifestaciones artísticas y evolución de su técnica”. Por tanto, la recogida de datos empíricos directos que se han utilizado con fines doctorales, utilizando la entrevista semiestructurada como herramienta metodológica, alimentan el presente artículo.

## 4 RESULTADOS Y DISCUSIÓN

---

### 4.1 ¿Qué es ser flamenco *queer*?

---

El término *queer* posee una larga historia. Utilizado en lengua inglesa existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas: extraño, raro, excéntrico, vulgar, de carácter dudoso o cuestionable. En las novelas de Charles Dickens, se nominaba a una parte de Londres como *Queer Street*, en la que vivía gente pobre, enferma y endeudada. En el

siglo pasado, después del célebre juicio y posterior encarcelamiento de Oscar Wilde, la palabra *queer* se asoció principalmente con la homosexualidad como estigma. Fue ya en la década de los 80, con el contexto del SIDA y las movilizaciones de los colectivos *queer* en lucha contra la estigmatización, se transforma el insulto en una palabra empoderada, de orgullo identitario y en un signo de resistencia política. Del mismo modo que “gay y lesbiana, *queer* ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal” (Lauretis, 2019, p. 139).

Las teorías *queer* defienden a un cuerpo que lucha y se empodera. Un cuerpo que comunica visiones concretas y colectivas del mundo, de relaciones espaciales y corporales de agentes que defienden su intimidad como realidad y forma de vivir frente “a otras” (Butler, 1990, 2007; Kosofsky, 1998). En este sentido “las teorías *queer*, en particular, nacen en los movimientos, y todavía son producidas por los movimientos” (Nabal Argón, 2018, menú).

Frente a otras, las teorías *queer* no sólo trata las relaciones de género sino también las afectivas, con la intención de poder “construir otro horizonte discursivo, otra manera de pensar lo sexual” (Lauretis, 2019, p. 140). Este valor es el que unifica lo performativo con la sexualidad *queer*, ya que el mensaje enviado mediante su manifestación no es un disfraz, sino un sentir, una forma de vivir sincrónica a su filosofía. Esta actividad se realiza desde una perspectiva micro hacia una comunicación *macro* (siguiendo el método etnográfico), por lo que una mirada *queer* del flamenco “satisface de forma general las necesidades de nuevas miradas sobre la identidad y expresión de género” dentro de la interpretación del baile flamenco y el uso de sus elementos, “la orientación sexual y afectivas, de aquellas personas que independientemente del sexo con el que nacieron, el género que adoptaron o les fueron impuestos, y con quienes decidían expresar su sexualidad y afectividad, también existieron y fueron artistas flamencos” (González Bergara, 2020, p. 254).

#### 4.2 Planteamientos teóricos, interpretativos y coreográficos del flamenco *queer*

La libertad de discurso que los/las creadores/as poseen en sus espacios creativos/coreográficos, en el siglo XXI, en el marco cultural occidental en el que se desarrolla este trabajo, se ven triangulados por los inherentes conceptos “cuerpo”, “espíritu/deseo” y “sociedad”, que se fusionan dentro de un acontecimiento espectacular etnoescenológico (Pradier, 1997, 2001). Estas nuevas perspectivas para afrontar la danza flamenca proporcionan al creador las herramientas para poder expresar su mundo ideológico, emocional, onírico, desde una libertad completamente subjetiva y analógica. Estos procedimientos que unen escena y sociología también son denominados como *ethnic performances* o *social drama*. Sobre las relaciones entre el “ritual social” y “lo escénico”, se conectan las esferas espirituales y corporales, manifestadas en los acontecimientos escénicos sociales, entendidos como “ritual social”, con las praxis de la actividad escénica, performativa o coreográfica (en intención y objetivos).

Desde esta perspectiva de cuerpo como “espacio conocido” y sociedad como hábitat, el individualismo desaparece en el momento en que aparecen acciones colectivas, de ámbito ritual social, que son compartidas e identitarias (Grumann Sölter, 2008). En estas actividades colectivas entra en juego la apreciación y el juicio sobre el otro y los valores dimensionales de “la otredad”. Según lo define Margarita Baz (2009), la realidad de la danza posee una vinculación

directa a “la dialéctica de la mirada: *mirar, mirarse, ser mirado*” (p. 14), puesto que la danza es una acción que ha de ser vista y posee una connotación esencial de *pregnancia*.

Según la definición ofrecida por la RAE, “*pregnancia*” es “la cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura”<sup>7</sup>. Tratándose del flamenco, la *pregnancia* plantea un auto discurso que realiza el que mira, trasladando a su mundo aquello mirado, para que desde su cuerpo significarlo, siguiendo sus parámetros personales. Esta idea de auto diálogo con aquello que miramos es un acto totalmente subjetivo, que parte desde mi propio cuerpo y finaliza en mi propia idea sobre lo visualizado.

En las manifestaciones performativas se construyen una red de discursos sin límites, donde el juego de entender/comprender o compartir/rechazar es constante. Esta situación aumenta si introducimos como elemento performativo a un cuerpo danzante, cuyo discurso parte o forma un escenario colectivo (Butler, 1990, 2007; Kosofsky, 1998; Prieto, 2002; Taylor y Fuentes, 2011) o en su defecto habla de un contexto determinado a través de la etnoescenología (Pradier, 1997, 2001).

Basados en los valores de libertad y tolerancia, el movimiento flamenco *queer* plantea como primera premisa la ruptura de géneros dentro de la interpretación del campo. Este fenómeno no actúa reivindicando borrar la identidad binaria sexual, sino que durante el acto performativo se puede mostrar tanto a personas cisgénero, transgénero, no binarias, así como géneros fluidos, abogando por un objetivo de no distinción de género y si por mostrar simplemente a intérpretes, *per sé*.

Para conseguirlo y como segunda premisa, el flamenco *queer* libera las ataduras generizadas y sexualizadas de los elementos internos y externos de la técnica, expresividad y coreografía del flamenco. Esto conlleva a que los palos y ritmos flamencos que históricamente se han asociado al hombre o a la mujer (como la farruca, las alegrías, las bulerías, o la seguriya) son completamente libres de su utilización, desarrollo e interpretación. Permitiendo que los intérpretes tengan libre acceso a ellos. Del igual modo ocurriría con los elementos externos; el mantón, la bata de cola, el pericón o el garrotín (entre otros) son elementos, que ahora, se comparten libremente entre los intérpretes eliminando cualquier tipo de asociación al cuerpo cis, o al universo masculino o femenino.

De este modo la filosofía identitaria del flamenco *queer* aboga por la igualdad completa, la libertad de identidad y la realización plena del campo artístico. Por su parte, la filosofía estética y cultural que transita en esta propuesta *queer* defiende la supremacía de la creación, puesto que este es el objetivo y producto final de la actividad flamenca como arte visual.

### 4.3 Breve cartografía de los artistas flamencos

---

Si damos un vistazo a las últimas décadas del siglo XX comprobaremos que el/la artista flamenco/a no solo fue el artista visible dentro de este marco, aquellos hombres y mujeres que interpretaron roles normativos siguiendo los permisos éticos o legales impuestos; sino también, pertenecen al universo del flamenco “los invisibilizados”, un gran número de artistas disidentes, marginados/as o convivientes en la comunidad flamenca no heterosexual ni cisgénero, cuya valiosa actividad surge hoy en día en este movimiento que rescata una ideología/identidad, la *queer*, que también forma parte de la tradición flamenca (López Rodríguez, 2017). Una tradición del flamenco que, aunque ha estado oculta socialmente, siempre ha estado viva y ahora puede ver la luz, una “danza social”<sup>8</sup>, de carácter etnoescenológico, que habla de los miembros de su sociedad.

Hay que entender que dicho camino del flamenco (hablando de forma genérica) ha pasado por varias épocas de construcción y generalización del arte en sí, donde interactúa primero “lo político” y en un segundo lugar, de forma muy significativa, “lo comercial” y “lo turístico” (Aix Gracia, 2002; Berlanga, 2016, 2017; Cruces Roldan, 1996; Ríos Martín, 2009; Steingress, 1998). Donde los cuerpos han tenido que construir una dialéctica definida, narrar una situación histórica o contextual de la España del régimen franquista, totalmente inconexo con el presente<sup>9</sup>. En esta época los espacios flamencos se cargaron de estereotipos y símbolos que el flamenco, en algunos casos, ayudaba a perpetuar el valor patriótico nacional (Álvarez Junco, 2002; Caro Baroja, 1990; Marías, 1990) y su cultura flamenca, única y representativa (Blas Vega, 1984, 2007; Ortiz Nuevo, 1990; Thiel-Cramér, 1991), entretanto, de forma colateral, eliminaba el progreso de los/las artistas que se mantenían obligados en la oscuridad.

Se podría decir que, con la Transición española, desde los cambios del tardo franquismo a la llegada del nuevo milenio, España completa cambia (López Rodríguez, 2020; González Vergara, 2020). Así, los y las artistas flamencos comenzaron a bailar mostrando su inconformidad ante el trato social normativo genero-afectivo, mediante la ruptura de estereotipos sociales en cuanto a presencia, identidad e interrelaciones entre actores y aplicando en su exposición los elementos de los roles contrarios a su sexo<sup>10</sup>. Además, fracturan las asociaciones inmateriales de los ritmos musicales, los palos y sus movimientos que se adjudicaron en el siglo XIX al cisgénero de los/las bailarines/as. Así, hombres y mujeres como Concha “la Carbonera”, “la Escribana” Ocaña, Trinidad Huertas “La Cuenca”, “La Estrella de Andalucía”, “La Niña de Antequera”, Carmen Amaya, Antonio Ruiz Soler, y más cercanos a nosotros Sara Baras, Joaquín Cortés, Olga Pericet, entre otros, se dejaron ver como ellos querían. Artistas que eliminaron el desgastado uso patriótico y político de este arte forjado como identidad española, mientras, paulatinamente, la práctica artística del flamenco se une a los derechos de los colectivos LGBTQ+ apoyados por una apertura democrática social que vive la nación.

## 5 ACTIVIDAD PRESENTE DEL BAILE FLAMENCO *QUEER*

En este momento y con la mirada puesta al futuro, el baile flamenco no puede borrar los pasos alcanzados, simplemente por estar arraigado a los cuerpos que caminan, sienten y lo reproducen. Al igual que ocurrió con otros movimientos artísticos históricos, el escenario y las *performances* será el lugar idóneo para canalizar las nuevas estéticas venideras.

Actualmente, dentro del marco del arte del flamenco, coexisten nuevas configuraciones de su vocabulario propio acorde con los contextos o circunstancias determinadas que portan sus practicantes. En este caso, cobra gran importancia la identidad sexo-género de sus creadores, su perspectiva ante el mundo y su idiosincrasia para gestionar las interrelaciones sociales intentado eliminar la estratificación social mediante el uso de libertad, tolerancia y equidad. Estos valores actúan en el corpus técnico-artístico del baile flamenco y en su discurso escénico:

- Referente al corpus técnico y artístico se utilizan de forma libre e igualitaria todos los elementos que interfieren en él: indumentaria (bata de cola, mantón, pericón, garrotín, sombrero, etc.), estructuras cinéticas (zapateado, braceos, paseillos), ritmos y palos musicales, trato de las emociones y flujos energéticos.

- El discurso escénico se impregna de igualdad entre sus miembros: eliminación de jerarquías sexo-género en los cuadros (orden de aparición, tiempos para cada uno, posición espacial) y en las composiciones de dúos o tríos. Cobra protagonismo la identidad no binaria y sus circunstancias para diseñar la dramaturgia de las obras, como efecto etnoescenológico y como necesidad de visualizar al colectivo LGTBIQ+ ante la anulación histórica.

De esta forma, las obras creadas bajo esta perspectiva son una referencia identitaria de su autor. Se crean con una vinculación directa entre el creador y el contexto que lo determina. Representan “el ahora” y son un reflejo de las gestiones de vida contemporánea, utilizando un lenguaje híbrido entre el flamenco ortodoxo y los nuevos modos de expresión corporal actuales que se traducen al vocabulario danzado, así surgen obras artísticas *queer* bajo la firma de autores visionarios como Rocío Molina, Israel Galván, Andrés Marín o como Manuel Liñán quien con su *¡Viva!* (2019) ha asentado las bases que el baile flamenco *queer*, trazando “un grito a la libertad de la transformación, que no siempre implica una manera de enmascararse, sino más bien una desnudez” (Liñán, 2019)<sup>11</sup>. Artistas y creadores que han inculcado en sus espectáculos, su técnica y estilo un trabajo inclusivo que trata de eliminar las barreras sexuales, para potenciar al intérprete *per se*<sup>12</sup>.

Si damos un vistazo sobre el palmarés de los Premios Nacionales de Danza de España, vemos como la actividad *queer* ha sido galardonada señalando su activismo social, su capacidad creativa y su propuesta de desarrollo del flamenco hacia horizontes nuevos que garantiza una supervivencia del campo y un futuro prometedor.

## 5.1 Rocío Molina

Su nacimiento escénico y llegada al éxito se desarrolló con vocabulario tradicional, sin embargo, su discurso escénico ha ido tomando un posicionamiento diferente, acercándose a la vanguardia en cada nueva obra y enfatizando en sus dramaturgias temáticas de índole social muy actual. En concreto, podríamos definir que Molina centra su investigación desde una mirada privada y autorreflexiva, revelando aquello que habita en su intimidad sobre qué es ser mujer en la actualidad. Para poder llegar a la transparencia del ser humano reconoce que nunca elige temáticas, en el momento en que inicia una creación solo intenta “comprender el estado de su ser” (Encuentros, 2022, 03m40s) y así, consigue la cristalización que siempre desea mostrar en la escena.

Siempre estoy bailando con mis fantasmas, me gusta hacer paso a dos con ellos, ponérmelos de frente [...] y descubrir que el deseo era una guía natural y necesaria del ser humano, no lo que entendemos hoy en día como deseo. El deseo de la sociedad actual no lo comparto, pero el deseo como guía del alma sí [...] la curiosidad te llama hacia lo desconocido, incluso hacia lo tenebroso y descubrir que ahí está el instinto del alma y saber que debes dejarte llevar me gusta. (Encuentros, 2022, 05m00s).

Puede presumir de ser valorada como una de las intérpretes femeninas con mejor virtuosismo técnico, como avala su reconocimiento con el Premio Nacional de Danza en la modalidad de Interpretación 2010; quizás, por mantener esa vinculación con la ortodoxia en su etapa primaria profesional ha sido centro de diana de múltiples críticas emitidas desde el periodismo que defiende el flamenco ortodoxo y critica las propuestas conceptuales. Un ejemplo de dicha actividad es *Grito Pelao* (2018), donde la autora desglosa el concepto de “maternidad” desde diferentes perspectivas, circunstancias y fenómenos emocionales, según la mirada de Molina, para diseñar la estructura coreográfica del espectáculo, los cuales se fusionan con múltiples guiños iconográficos que hablan de la maternidad, como las mujeres minoicas, las bañistas de Cezanne o la mujer barbuda de Ribera, entre otros. A estas referencias se le une un elemento carnal, común y propiamente femenino, su propia tripa embarazada de 6-7 meses, quien cobra protagonismo pues, con su presencia en la escena define y es causa del concepto matriz, al mismo tiempo que, la actitud de cuidado y mimo de Molina para ejecutar la danza flamenca sin dañar al feto transfiere de forma transversal en dicha temática pues realiza un baile moderado. Sin duda, estamos ante una actividad sin precedentes, donde la idea, el concepto y el propio arte performativo se funden en un único objetivo: reivindicar la agencia de la mujer ante la maternidad y exhibir sus características propias (físicas, emocionales, sociales), que es representado de forma efímera mediante un doble sentido: por cualidad performativa *per se*, así como por la temporalidad limitada del embarazo.

Siguiendo su propia hoja de ruta enfocada en “la mujer actual” se configura *Caída del Cielo* (2016), obra por la cual recibió el Premio Max 2019 al mejor espectáculo de danza. En ella hace una fiesta a la feminidad y al hecho de ser mujer, pero desde una mirada grotesca, políticamente incorrecta, heterodoxa y donde reivindica la voluntad de utilizar el cuerpo “propio” (de cada una) expuesto al riesgo más allá de los límites. Es una mirada subversiva de la belleza de mujer, que plantea un enfrentamiento a la mujer flamenca propuesta tradicionalmente por la escuela sevillana de flamenco, mostrando algunos de los fenómenos del cuerpo de mujer, como la menstruación, de forma ruda y sin maquillajes.

Molina afirma que su viaje al interior de su alma y sus deseos nunca concluye,

Estoy en continúa búsqueda, voy siempre a una profundidad cada vez mayor y es la única forma de, quizás, llegar a entenderme. Es la única manera de ir resolviendo o no, pero ir acercándote a algún lugar, aunque sea escarbando la tierra. Me gusta dirigirme hacia lo desconocido, lo inefable, lo que no se habla, lo misterioso, el misticismo, siento que ese es el lugar donde quiero ir. (Un país en danza, 2022, 22m50s)

Con ello enriquece su posición y su personalidad, distinguiéndose dentro del ámbito y aportando discursos al servicio social que posee el baile flamenco *queer*. Pues sin miedo al prejuicio traslada por todo el mundo su eslogan de “ser madre”, “ser mujer” y “ser lesbiana”, tratándolo desde el humor y desde la transparencia, como se diría en Andalucía “sin pelos en la lengua” y “en carne viva”.

## 5.2 Israel Galván

Su infancia estuvo definida por los viajes, los ensayos y los espectáculos que realizaban sus padres como profesionales del baile flamenco, este contexto hizo que Galván desarrollase su vocabulario de danza al unísono con el habla. En 1998 pudo crear su propia compañía, que funcionó como plataforma para investigar y desarrollar un lenguaje particular que fue creciendo desde sus inicios y donde el flamenco tradicional se fusionaba con la expresión de las figuras, la semiótica del cuerpo y el espacio, así como el flujo de emociones que provocaban al más puro estilo vanguardista.

Su primera producción fue *¡Mira! Los Zapatos Rojos* (1998), presentada en la Bienal de Sevilla, causando en su estreno una importante conmoción entre el público. Esta obra supuso una revolución en la concepción de los espectáculos flamencos. Con esta obra y este personaje Galván presentó por primera vez al artista revolucionario que habitaba dentro de él y que aún no había visto la luz, pues representando el rol de “el Loco” conjugaba su impecable técnica flamenca tradicional y podía dar rienda suelta a unos movimientos más vanguardistas.

Una vez ya pasados los años de bailar con mi padres desde chico, pasada la etapa de profesionalización, teatralización y academización de Mario Maya y los concursos donde tengo que bailar para un jurado, ahora (dirigiendo su propia compañía) yo no quiero bailar bien, no tengo porqué bailar siempre bien; entonces me invento mi propio lenguaje, que pueda gustar o no gustar, pero no me pueden decir si está mal o está bien, porque es el mío. Es ahí cuando me libero. (Lobatón, 2020, 19m50s)

Desde este momento el campo del flamenco supo que se marcaba una trayectoria encaminada a la heterodoxia, donde Galván iría marcando un camino donde se innova en las formas corpóreas, se llevan al espacio escénico elementos diferentes, los palos tradicionales se fusionan con otras músicas del mundo y las dramaturgias hablan se tabúes sociales. Un camino criticado por los puristas españoles, pero alabado por la crítica extranjera.

Yo no me arriesgo porque aquello de ‘si no te arriesgas no es una cosa válida o una cosa de arte’. Realmente tengo una necesidad que cuando se está creando me digo: ‘oye ten cuidado si vas a sufrir o algo, porque no se va a entender porque el arte es un poco así’, pero siempre me ha ido bien. (Lobatón, 2020, 24m10s)

Las necesidades de encontrar un vocabulario que hable por él mismo y que cada vez sea más completo ha generado la unión entre Galván con otro de los grandes nombres de la coreografía contemporánea, como Akram Khan; quien porta sus orígenes y su folklore de un modo muy especial y lo fusiona con su contexto. Con este encuentro nace *Torobaka* (2014)<sup>205</sup>, obra que toma el título de un poema fonético de Tristan Tzara de inspiración maorí. Para ellos y sus culturas el toro y la vaca son animales sagrados, símbolos en las tradiciones de ambos bailarines, cuya

creación representa una comunión entre ambos estilos de danza. Más que imitarse el uno al otro, la intención de los bailarines es crear un nuevo género que nazca del esfuerzo mutuo para entender mejor la manera de abordar la danza del otro, un verdadero intercambio artístico. En este sentido comenta Romero (2014) sobre la obra:

No se trata, desde luego, de un intercambio étnico entre tradiciones de ningún ejercicio de danza global. Se trata de hacer conjunto de una manera de entender el baile —sí, claro, viene de bailar kathak y flamenco—, que quiere situarse en los principios de la voz y del gesto, antes de que empezaran a producir significados. Mimesis antes que mimetismo. (párr. 2)

En este abordaje de la presencia de Galván y su producción *queer* no podemos dejar atrás la última producción de Galván *El Amor Brujo, Gitanería en un acto y dos cuadros* (2019), donde propone una reinterpretación de la emblemática partitura de Falla ofreciendo una mirada muy personal y completamente íntima. En esta obra se sumerge en esta música universal acompañado simplemente por un piano y una cantante, para así, desde la sobriedad y la sencillez, hacer un llamado a la emoción y al dolor que Falla depositó en sus pentagramas.

Dejando a un lado la orquestación y la narratividad que frecuenta esta obra en otros coreógrafos, Galván corporiza a una hechicera que llama a sus fantasmas interiores en la escena. Así ofrece una vuelta de tuerca al servicio del relato trágico, que en los últimos años sigue muy vigente en la sociedad de nuestro país, pues habla de acoso y control que tienen “unos” sobre “otros”, del eterno binomio entre “vida y muerte”, así como de la opresión, la dominación y el miedo desde la perspectiva de género, frente a la heteronormatividad extremista.

Decían de Carmen Amaya que bailaba como un hombre, y no, lo que pasa es que es una mujer fuerte. Decían, por ejemplo, de Mario Maya, maestro mío, ‘es que baila como una mujer’, y no, lo que pasa es que es un hombre elegante. O de Antonio El Bailarín, que bailaba muy femenino, y lo que pasaba es que movía muy bien las caderas. Ese es el discurso que pongo prueba y que me ha venido muy bien. Y no es que yo quiera bailar como una mujer, sino ser una mujer, y tienes que bailar de otra manera. Ese es el viaje. Es serio. No es una transformación. El baile te permite eso. Yo he querido coger todos los terrenos porque hay belleza en todas las personas en el asunto baile. En el escenario es donde está la verdad, porque ahí no se puede mentir. (Chavarría, 2022, párr. 14)

Progresivamente, Galván se ha ido ganando, por una parte, el respeto de esos flamencos tradicionales que lo atacaron sin piedad en sus comienzos y, por otro, la admiración del mundo de la danza en general, llamando la atención de bailarines de otros estilos, coreógrafos, programadores y teóricos, que no dejan de solicitar su presencia en diferentes ámbitos del panorama internacional, abriendo con ello una puerta enorme para este arte único nacido en Andalucía y que desde una mirada universalizada abre puertas y ventanas al mundo mediante la perspectiva *queer*.

### 5.3 Andrés Marín

---

Andrés Marín puede ser el artista que encarne el aspecto más vanguardista del colectivo *queer*, cuyo discurso escénico está muy en relación con las propuestas de los dadaístas Hugo Ball y Tristan Tzara, así como de los futuristas Fortunato Depero y Giacomo Balla, transportadas a nuestra actualidad. El Premio Nacional de Danza de 2022, recibe el galardón en la modalidad de Creación por “su capacidad de transitar la línea entre la tradición y la vanguardia, con un lenguaje coreográfico muy personal, que dialoga sin apriorismos con otras disciplinas que

incorpora con naturalidad” (BOE, 2022, p. 167165). Subrayando además su gran proyección internacional, así como la experimentación y riesgo que marcan sus creaciones (BOE, 2022).

El magisterio que expone en su obra le acoge dentro del marco del flamenco más novedoso, con la inclusión de un importante vocabulario procedente de la danza contemporánea que le ha otorgado acceso a escenarios y festivales de París, Londres, La Haya, Cannes y Nimes, entre otros, mientras compagina su actividad artística con la dirección de Andrés Marín Flamenco Abierto, una oficina de producción y estudio de baile propios con sede en Sevilla.

Lo desconocido siempre es incómodo, porque produce vértigo. Sin embargo, yo tengo una frase para esto que dice que el flamenco es tan grande que lo soporta todo. Y lo que no soporta, lo va a escupir. Pero uno no le puede poner puertas al campo, porque de lo contrario, salvando las distancias, no hubieran existido Picasso, Jason Pollock, Bacon, Basquiat, Rothko, Van Gogh... ¿Cuánta gente así no ha sido despreciada en su momento? Creo, además, que corren tiempos hostiles para las cosas desconocidas. Pero insisto, lo que no sirva lo escupirá el flamenco, y lo que sirva, quedará. (Luque, 2022, párr. 7)

Manteniendo esta ideología de hibridación entre el flamenco y otras técnicas se fragua *Éxtasis Ravel (Show Andaluz)* (2021), obra que conecta la popular música de Ravel, con el flamenco propio de Marín, junto a la técnica del ballet y su elemento la zapatilla de punta. En ella cuenta cómo en un trance onírico se puede crear un viaje evocando figuras del baile y deconstruyendo tipos populares que se transforman, mutan y se reconstruyen retomando la Ópera Flamenca de antaño.

Con una estética iconoclasta fácil de detectar en su trabajo, vierte en ellos unos discursos conflictivos mediante su semiótica coréutica que huyen del confort y fomenta la disputa por el conocimiento de los ritos religiosos que tan insertados están en la ideología social, empleando los recursos icónicos de la comunidad cristiana. De este modo, y con esencia de *performance*, Marín invita al espectador a reflexionar, sin dejarlo pasivo. Lo introduce en la obra removiendo sus ideas, planteando en él una constante disputa política entre “lo correcto” y “lo no correcto”. En este entramado se desarrolla *La pasión según se mire* (2010), una pieza que no deja insignificante a ningún espectador y que refleja las necesidades espirituales de las que no se logra despojar Marín. Es una apuesta atrevida que revela el sacrificio expuesto en el cuidado de la iluminación y el atrezo, la selección de cantes, los detalles musicales y la puesta en escena. Inspirado en la Semana Santa, el juego escénico de volúmenes, luces y color no para de sorprender transportando los símbolos cercanos a una fantasía que consolida un mensaje claro y directo: la vanguardia no está reñida con el flamenco clásico, todavía queda mucho espacio para la creatividad y el flamenco es más grande que cualquier moda pasajera.

Uno de sus retos más maravillosos ha sido *Magma* (2019), junto a la estrella del ballet de la Ópera de París Marie-Agnès Gillot y el coreógrafo Christian Rizzo. Una obra donde ambos cuerpos, uno “de mujer” y otro “de hombre”, son unidos por el deseo de lo absoluto y rodeados por los espíritus que los acompañan dentro de esos espacios místicos, entre la luz y la tiniebla. Cuando le preguntas sobre este trabajo colaborativo junto a un cuerpo forjado en el ballet, Marín expone: “investigar sobre el cuerpo es lo que me mueve a seguir desarrollando el flamenco en otras estéticas” (Théâtre de Suresnes Jean Vilar, 2020, 00m20s).

La presencia de Andrés Marín es un claro ejemplo de innovación y vanguardismo sin perder las raíces del flamenco. Con su obra se responde al interrogante de si se puede ser novedoso dentro de los límites del campo. Con Marín podemos soñar, siendo ésta una opción más de las oportunidades que proporciona la escena. Y siendo la irrealidad la herramienta escénica del flamenco *queer* más surrealista.

## 5.4 Manuel Liñán

*¡Viva!* (2019) de Liñán, puede ser un ejemplo claro de la importancia y la calidad del universo *queer*. Tras tres años desde su creación, el espectáculo ha viajado por todo el mundo obteniendo gran aceptación e inmejorables críticas de la prensa nacional e internacional.

En la escena se muestra un proceso íntimo de un niño cis, que sueña con ser un bailarín flamenco libre, donde puede utilizar los elementos asociados tradicionalmente a lo femenino, sin la necesidad de sentir miedo, represalias y castigo por mostrar su verdadera identidad. En el espectáculo se narran sus discursos internos, que se fusionan con sus deseos dentro del imaginario que circula en su mente y en su alma. Los conflictos familiares y los sociales se interrelacionan con esa necesidad de encontrarse consigo mismo y de mostrarse al mundo tal y como es. Sin duda una lección social sobre identidad, tolerancia y libertad.

Desde el inicio del proyecto, Liñán tuvo claro que en esta obra tenían que despojarse de todo lo superficial (en cuanto a narrativa) y de todos los prejuicios que pudiesen llegar, para poner sobre las tablas la “verdad del colectivo”. “Ha sido un montaje muy emocionante que llevaré siempre en le recuerdo. El primer día de encuentro hubo una timidez muy grande, aunque todos sabíamos a lo que íbamos a hacer, pero todo el mundo estaba muy tímido, quizás protegido” (M. Liñán, comunicación personal, 26 de octubre de 2022). Esa auto-protección que experimentaba cada uno de los intérpretes venía dada por la disciplina y el respeto de los bailarines hacia la tradición del flamenco y de sus maestros, que en este espectáculo aborda desde el ámbito profesional hasta el ámbito familiar. “Esa timidez se rompió en dos días cuando vimos que ahora sí podíamos hacer todo aquello que llevábamos años pidiendo a gritos callados” (M. Liñán, comunicación personal, 26 de octubre de 2022).

Es importante recalcar la capacidad pedagógica que poseen las artes escénicas y que sin duda “calan hondo” en el espectador. Como el propio Liñán expone:

Siento un gran deber cuando veo a los niños con inquietudes *queer* mirarme de cerca después de un espectáculo, sobre todo cuando los acompañan sus padres. Los padres, sus ojos me piden ayuda para entenderlos y pautas de cómo comportarse. Ellos ven en mí un ser humano normal, como cualquiera y entonces comienzan a asumir la normalidad del asunto, del baile flamenco y de una vida *queer*. Es mi obligación dar la cara y mostrarles la naturalidad del artista que es hombre y que es bueno. (M, Liñán, comunicación personal, 26 de octubre de 2022)

Como abanderado del baile flamenco *queer*, Liñán aboga por una formación inclusiva y equitativa entre los intérpretes, que elimine adjudicaciones y normas tradicionales dirigidas a bloquear la libertad sexo-género. Justificando dicha propuesta expone las experiencias vividas durante el montaje de *¡Viva!*: “Es muy curioso descubrir cómo estábamos más libres con la falda que con el pantalón, aun habiendo bailado toda la vida con pantalón” (M. Liñán, comunicación personal, 26 de octubre de 2022).

Desde pequeño siempre quiso portar estos elementos femeninos como falda, peluca y maquillaje. Por eso confiesa que desde que se pone una falda su cuerpo reacciona diferente, hay una relajación especial en sus músculos, entra en sintonía energética con sus movimientos y siente que comienza a fluir, en la forma que no ocurre con un pantalón. “Lo especial es sentir que este fenómeno será compartido, no será un hecho privado, como lo fue cuando era niño. Ahora será un hecho público, abrirá las grandes puertas que representan el telón del teatro para compartirlo por todo lo grande” (M. Liñán, comunicación personal, 26 de octubre de 2022).

## 6 A MODO DE CONCLUSIÓN

---

El devenir social y sus multiplicidad identitaria desarrollada en la actualidad se ha instaurado en el campo del flamenco como reflejo de la sociedad y sus agentes. El duro trabajo de los/las artistas marginados del siglo XX por sobrevivir y demostrar su *presencia* ha florecido con la posibilidad de discurso que se les ofrecen a los/las artistas *queer* actuales dentro de la especialidad del baile.

Referente al objetivo principal planteado observamos cómo la identidad no binaria de los artistas flamencos se manifiesta, visualiza y labora generando el baile flamenco *queer*. Donde se pone la mirada en derrumbar espacios fronterizos y estereotipos normativos que pauten cómo, cuando y de qué forma debe de bailarse el flamenco, actuando bajo la premisa de ser patrimonio impersonal de todo aquel que lo siente. Este fenómeno aparece por la necesidad de visualizar la presencia LGTBQ+ y eliminar los estigmas trazados históricamente.

Atendiendo a los objetivos específicos se detecta modificaciones en el uso de los elementos escénicos como el abanico, el pericón, la bata de cola o el bastón, entre otros, que se unifican en una práctica genérica que mejora la versatilidad coreográfica y prospera en la semiótica escénica donde reina con libertad la poética del cuerpo en movimiento.

Además, se permite la hibridación de códigos corporales actuales procedentes de otras danzas o estilos que se sumergen dentro del corpus flamenco planteando un vocabulario más moderno y actualizado.

Se permiten nuevas estructuras coreográficas donde el “cuerpo de hombre” o “cuerpo de mujer” pierde su símbolo cis para convertirse en “cuerpos equitativos” en la escena, donde se destruyen la heteronormatividad y se permiten los dúos entre dos hombre o dos mujeres, actividad en concordancia con la libertad sexual social de la actualidad.

En búsqueda de la cristalización del artista *queer* se plantean circunstancias concretas y específicas rescatadas de la biografía de sus autores que se utilizan como dramaturgia para las obras. Además, se plantean temáticas diferentes a las del flamenco tradicional que son de interés general y actuales.

Ante todo, el flamenco es un medio de comunicación utilizado para difundir ideologías, noticias o formas de entender el mundo en forma de experiencias reales o utópicas que parten de la realidad del momento, es precisamente por ello que el flamenco *queer* debe tener su propio espacio. Pues, atender al movimiento *queer* y otorgarle su área es replantearse interrogantes tanto para la obra artística como para las propias estructuras perceptivas (nuestras expectativas, nuestros prejuicios, nuestros deseos frustrados, nuestros hallazgos sorprendidos y nuestros delirios interpretativos), un espacio libre donde hay sitio para todos, todas y todes, así como para crear a su vez un diálogo enriquecedor común, compartido y potencialmente infinito. De este modo, el discurso *queer* funciona como herramienta pedagógica social a favor de una equidad mayor, una mejora de la tolerancia, el respeto y la libertad de/para todos y todas.

## NOTAS

---

1. Según la Real Academia de la lengua española el término amalgama corresponde a la unión de elementos contrarios o distintos que se unen sin perder su identidad o rasgos [<https://dle.rae.es/amalgama> 18/09/2022]. Con esta definición encontramos en dicho término el sustantivo perfecto para definir un proceso de creación de un producto (en este caso el arte del flamenco), que surge manteniendo elementos significativos de sus diferentes “progenitores” cuya presencia enriquece y atribuye la originalidad de sus códigos expresivos, componiendo un arte completo: danza, música y canto, que conecta con lo popular y lo culto. “Una conjunción de códigos expresivos (baile/música, popular/artístico, andaluz/gitano) dota al flamenco de sencillez y complejidad a la vez” (Berlanga, 2017, p. 6).
2. No hay que olvidar que, por diversas razones políticas, religiosas, ideológicas o económicas numerosos grupos étnicos heterogéneos compartieron en la España de aquel entonces miseria y penas: judíos, moriscos, gitanos, andaluces... Todos ellos, en ambientes familiares reducidos o en solidaria convivencia comunitaria aportarían a la música el eco de sus sufrimientos. “Son innegable las fluencias judías y moriscas y, sobre todo, basándome en la mutua asimilación de andaluces y gitanos, nacerían los primeros gritos, preludio de lo que luego fue el cante. Por eso se ha dicho a veces que el flamenco nació por necesidad” (López Ruiz, 2007, p. 13).
3. Desde la distancia temporal de hoy en día, entendemos que la cualidad de adaptación es una fortaleza de gran importancia que queda verificada al ver cómo los componentes flamencos -música, baile y toque- no solo se han consolidado y perpetuado tras los años, sino que, además, significativamente participan en la actualidad de forma activa en la producción cultural mundial y su comercialización, “otorgándole el estatus de arte contemporáneo a la vez que la consideración de *fenómeno socio-productivo*” (Aix Gracia, 2002, p. 110) e incluso llegando a formar parte dentro del *star system* de la producción cultural internacional, gracias a esta cualidad epistémica de adaptación y abrazo de elementos culturales externos.
4. Se utiliza el término brotar acorde con las teorías *queer* que pautan la vida “a oscuras” de muchas personas incomprendidas o rechazadas por la normatividad heteropatriarcal del siglo XIX y parte del XX.
5. Sobre el debate de lo Ortodoxo y Heterodoxo del baile flamenco, Antonio González actual Presidente de Unión Flamenca de Andalucía expone: “Si el flamenco tiene originalidad y es tan grande su valor, es porque desde su origen no ha tenido ningún complejo de mezclar, coger y abarcar todo aquello que le ha venido bien. Entonces ¿qué es puro, que es tradicional y que no es? [...] Puede haber un patrón clásico como el típico cantaor o cantaora en una peña sentado, de forma más tradicional vestido. Pero si esa puesta en escena cambia, este cantaor sigue cantando flamenco igual, ya sea en la peña, en el tablao o en una producción de performance. Hablamos del arte, de un arte vivo, no de un patrón auténtico u ortodoxo” (Entrevista personal para la toma de datos de la tesis doctoral *Abordaje sociológico del fenómeno del baile flamenco queer. Paradigmas identitarios, manifestaciones artísticas y evolución de su técnica*, realizada el 12/04/2022).
6. Jean-Marie Pradier plantea el término etnoescenología como disciplina que pretende “contribuir a un mejor conocimiento de la naturaleza del hombre a partir del examen de las

estrategias cognitivas, de las técnicas corporales y mentales que implican la emergencia de acontecimientos cuya dimensión espectacular los torna relevantes para la comunidad” (1997, p. 52). Como método se realiza “el estudio, en las diferentes culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados” (1995, citado en Pavis, 1998, p. 191). Por tanto, podemos entender que, como disciplina, centra en el acto corporal aquellos aspectos imaginarios procedentes de lo social y escenificados mediante lo teatral. Pradier basa su teoría en las disciplinas de la semiótica, la antropología y la biología, utilizando la “teatralidad” o la “performatividad” como método para crear el tejido textual que las une al mismo tiempo que se engendra en forma escénica.

7. Consulta realizada el 24 de noviembre del 2022  
[<https://dle.rae.es/?w=pregnancia&origen=REDLE>]

8. “Es importante hacer “danza social”, mostrar en el escenario los problemas sociales de verdad. Dejar atrás las princesas y la literatura y centrarnos en nosotros, en el ahora” (Á. Rojas, comunicación personal, 6 de abril de 2022)

9. “Hoy en día la censura social respecto a la sexualidad en el flamenco está cambiando, se está avanzando. Yo estoy muy relacionado con los tablaos de Granada, veo que no te encuentras con eso problemas; puedes ser libre, cada uno con su condición, pero ha costado y lo hemos vivido todos los del gremio” (Antonio González, comunicación personal, 12 de mayo de 2022).

10. “El arte, el movimiento y en especial el flamenco se basa mucho en lo que sientes y como eres al sentir. A la hora de dar una clase, no diferencio entre mi brazo o el brazo de una mujer, ... no, simplemente me expreso. Bailar es una acción transparente, cada uno baila como es, como siente, y los elementos son libres, el cuerpo es libre y la movilidad está para utilizarla. La cadera, los hombros, los codos tienen movilidad y hay que utilizarla, ahora se moverá según cada uno lo sienta. Pero ese sentimiento tiene que ser libre sino se perderá esa transparencia, no será real” (Á. Rojas, comunicación personal, 06 de abril de 2022).

11. Palabras de Manuel Liñan para el dossier de la obra ¡Viva! <https://manuellinan.com/espectaculos/viva/>

12. “A los artistas nadie los frena. Hoy en día utilizan la libertad que quieren utilizar y caminan por donde quieren caminar [...] En el flamenco, quien tiene inquietudes, quiere ser libre y es creador de verdad, no lo frena nadie. Lo hemos visto en la historia del Arte en general, nadie pudo con Lorca, ni con Picasso, ni con Dalí, fueron libres y expresaron como quisieron” (A. González, comunicación personal, 12 de abril de 2022).

## 7 REFERENCIAS

- Aix Gracia, F. (2002). El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximaciones a sus aspectos sociales. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, 1, 109-126.
- Álvarez Junco, J. (2001). *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus.
- Baz, M. (2009). Cuerpo y otredad en la danza. *Tramas*, 32, 13-30. <https://tramas.xoc.uam.mx/index.php/tramas/article/view/542/539>
- Berlanga, M. Á. (2016). Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos. *Anuario Musical*, 71, 179-196. DOI: <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2016.71.10>
- Berlanga, M. Á. (2017). *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza: Parte 1. Precedentes históricos y culturales y primer desarrollo histórico*. Universidad de Granada.
- Blas Vega, J. (1987). *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Cinterco.
- Blas Vega, J. (2007). *50 años de flamencología*. El Flamenco Vive.
- Butler, J. (1990). Actos performáticos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S.E. Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (pp. 270-282). Johns Hopkins University Press.
- Butler, J. (2007/1990). *El género en disputa (El feminismo y la subversión de la identidad)*, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of identity*. Editorial Paidós Ibérica S.A.
- BOE (2022). 20543 Orden CUD/1201/2022, de 25 de noviembre, por la que se conceden los Premios Nacionales convocados por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, correspondientes al año 2022. <https://www.boe.es/boe/dias/2022/12/05/pdfs/BOE-A-2022-20543.pdf>
- Chavarría Barcelona, M. (12 de octubre de 2022). Esto del género es una mentira. . . auguran Israel Galván y las fundadoras de Toujours Après Minuit. *La Vanguardia* [online]. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20221011/8563516/israel-galvan-amor-brujo-mercat-flors.html>
- Cooper, A. (1997). *The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press
- Cruces Roldán, C. (1996). *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. CAF.
- Encuentros. (02 de octubre de 2022). Rocío Molina. Bailaora. [Programa de Televisión]. Encuentros. *Canal Sur Más*. <https://www.canalsurmas.es/videos/detail/56574-encuentros-canal-sur-02102022>
- González Vergara, Ó. (diciembre de 2020). Reseña de Historia *queer* del flamenco: desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018). *La madrugada*, 17, 249- 255. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/443381>

Grumann Sölter, A. (2008). Performance: ¿disciplina o concepto umbral? *Revista Apuntes*, 1(130), 126-139.

Kosofsky, E. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.

Laurentis, T. (2019). Género y teoría *queer*. En F. Vila Núñez y J. Sáez del Álamo. *EL libro del buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*. Comunidad de Madrid.

Liñán, M. Comunicación personal parte de la toma de datos directos de la investigación doctoral *Abordaje sociológico del fenómeno del baile flamenco queer. Paradigmas identitarios, manifestaciones artísticas y evolución de su técnica*, 26 de octubre de 2022. Universidad Complutense Madrid, Instituto Universitario de Investigaciones Feministas.

Lobatón, P. (2020). Israel Galván “Nacido Bailando” [Documental]. *Hijos de Andalucía*. Canal Andalucía Flamenco. <https://www.hijosdeandalucia.com/video/israel-galvan-nacido-bailando-2/>

López Rodríguez, F. (2017). *De puertas para dentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Egales.

López Rodríguez, F. (2020). *Historia Queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales.

López Ruiz, L (2007). *Guía del Flamenco*. Ediciones Akal.

Luque, A. (2 de noviembre de 2022). Andrés Marín, Premio Nacional de Danza 2022: “El flamenco es tan grande que lo soporta todo”. *Eldiario.es* [online]. [https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/cajon\\_flamenco/andres-marin-premio-nacional-danza-2022-flamenco-grande-soporta\\_128\\_9673315.html](https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/cajon_flamenco/andres-marin-premio-nacional-danza-2022-flamenco-grande-soporta_128_9673315.html)

Marías (de), J. (1990) *Nuestra Andalucía*. Rodríguez Castillejo.

Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez.

Nabal Argón, E. (2018). Entrevista a Lorenzo Bernini con motivo de la publicación de ‘Las teorías *queer*’ [entrevista]. *El Bagauda*. <https://burgosdijital.net/entrevista-a-lorenzo-bernini-con-motivo-de-la-publicacion-de-the-theory-queer/>

Navarro, J. L. (sf.). *Vicente Escudero. Un bailar cubista*. Libros con duende.

Navarro García, J. L. (2010). *Historia del baile flamenco* (Vol. I). Signatura.

Ortiz Nuevo, J.L. (1975). *Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano*. Demófilo.

Ortiz Nuevo, J.L. (1990). *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*. El carro de la nieve, S. L.

Periáñez Bolaño, I. (2016). Ser y sentir flamenco: descolonizando la estética moderna colonial desde los bordes. *Revista Andaluza de Antropología*, 10, 29-53. <http://dx.doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03>

- Pradier, J. M. (1997). Etnoescenología: la profundidad de las emergencias. *Cuadernos de Teatro*, 11, 49-50.
- Pradier, J. M. (2001). Artes de la vida y ciencias de lo vivo. Conjunto. *Revista de teatro latinoamericano*, 123, 14-27.
- Prieto, A. (2002). En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. *Performancelogía*. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>
- Ríos Martín, J. C. (2009). *La identidad andaluza en el Flamenco*. Atrapasueños editorial.
- Romero, P. (19 de mayo de 2014). Torobaka [Blog]. *Danza y Cultura*. <https://www.danzaycultura.com/akram-khan-torobaka/>
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal.
- Santos Rivas, J. J. (1990). *Historia del pueblo gitano: orígenes*. Imprenta Bretones.
- Steingress, G. (1998). El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad cultural andaluza. Perspectivas teóricas. En G. Steingress y E. Baltanás (coords. y eds.), *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, (pp. 21-44). Universidad de Córdoba.
- Steingress, G. (2006). *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política.
- Théâtre de Suresnes Jean Vilar. (15 de abril de 2020,). Magma - Marie-Agnès Gillot / Andrés Marín / Christian Rizzo [Vídeo promocional]. *Théâtre de Suresnes Jean Vilar*. <https://www.theatre-suresnes.fr/spectacle/2019-magma-danse/>
- Un país en danza. (14 de noviembre de 2022). El poder de la personalidad (T2, Episodio 15) [Programa de televisión]. *Un país en danza*. RTVE.es. <https://www.rtve.es/play/videos/un-pais-en-danza/el-poder-de-la-personalidad/6729129/>