

“Lo femenino” y “lo masculino” del baile flamenco y su actual hibridación: Manuel Liñán

María Cabrera Fructuoso¹

Recibido: 4 de diciembre de 2018 / Aceptado: 10 de mayo de 2019

Resumen. Nos proponemos avanzar sobre el estudio del baile flamenco en la actualidad desde la perspectiva de género, teniendo en cuenta el cuerpo como medio de expresión a partir del cual se observan los fenómenos de hibridación, diversidad y transgresión presentes en los artistas de la era de la globalización. Por tanto, se investigará así sobre las características de “lo femenino” y “lo masculino” en el baile flamenco “tradicional” y su posterior desarrollo. Y para ello, analizaremos al bailarín Manuel Liñán por ser un ejemplo claro de todo esto, abarcando así su último espectáculo, *Baile de autor*, como la culminación, hasta el momento, de su desarrollo artístico y estético.

Palabras clave: baile flamenco; género; cuerpo; hibridación; Manuel Liñán.

[en] “The feminine” and “the masculine” of flamenco dancing and its current hybridization: Manuel Liñán

Abstract. The purpose is to advance on the study of flamenco dance these days from the perspective of gender, taking into account the body as a medium of expression from which we can observe the phenomena of hybridization, diversity and transgression present in the artists of the era of globalization. Therefore, the characteristics of “feminine” and “masculine” in “traditional” flamenco dance and its subsequent development will be studied. For that, we will analyze the dancer Manuel Liñán for being a clear example of all this, including his last show, *Baile de autor*, as the culmination, until now, of his artistic and aesthetic development.

Keywords: flamenco dance; gender; body; hybridization; Manuel Liñán.

Sumario. 1. Introducción. 2. El valor del cuerpo en el baile flamenco. 3. “Lo femenino” y “lo masculino” en el baile flamenco tradicional. 4. Hibridación de géneros en el baile flamenco actual. 5. Manuel Liñán. “lo femenino” y “lo masculino” de su baile. 6. Conclusiones. Bibliografía

Cómo citar: Cabrera Fructuoso, M. (2019). “Lo femenino” y “lo masculino” del baile flamenco y su actual hibridación: Manuel Liñán. *Revista Comunicación y género*, 2 (1) 2019, 87-103.

1. Introducción

En el período actual de la teatralización del baile flamenco existe una fuerte tendencia hacia el mestizaje y la hibridación. Una hibridación que, aunque en algunos casos puede encontrarse carente de fundamento, en otros sí se siente un importante estudio, investigación y reflexión del baile debido a la experiencia, inquietud y talento creador de los artistas. Además, la fusión y la innovación han

¹ Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)
canela2816@hotmail.com

ido de la mano del flamenco desde su gestación, pues como toda tradición, se ha ido elaborando y desarrollando a través de diferentes hibridaciones que generan innovaciones como producto, y tras la etapa de revalorización todavía aparece con más intensidad.

Por tanto, para contextualizar, en la actualidad la hibridación puede aparecer manifestada de diversas formas en el Flamenco:

- 1) Por un lado, en el estilo de baile del bailarín/bailaor que a su vez puede ser:
 - 1.a) A partir de un lenguaje principalmente flamenco – destacando aquí a artistas como Sara Baras, Rafaela Carrasco, Manuel Liñán, Antonio Canales... –, donde aparece el componente de la fusión de géneros de “lo masculino” y “lo femenino” entendido en el baile flamenco tradicional.
 - 1.b) A partir de un lenguaje de movimiento híbrido (flamenco con danza contemporánea, hip hop...), – como en ocasiones Eva Yerbabuena, Sara Cano o Daniel Doña-.
 - 1.c) A partir de la fusión de artistas pertenecientes a diferentes disciplinas dancísticas – algunos ejemplo de esto son Eva Yerbabuena con Carolyn Carlson o con Patrick de Bana en *La Voz del Silencio* (2002) y *El Huso de la Memoria* (2006), María Pagés con Sidi Larbi Cherkaoui en *Dunas* (2009), el Nuevo Ballet Español de Ángel Rojas y Carlos Rodríguez en *El Amor Brujo* (2012), donde participan artistas como Lola Greco, Antonio Canales, Gemma Morado y el bailarín de danza contemporánea Chevi Muraday o en *Titanium* (2013), donde colaboran bailarines de distintas disciplinas (hip hop, break dance y flamenco) y también Manuel Liñán, Israel Galván con Akram Khan en *Torobaka* (2014), Andrés Marín en *Encuentros* (2014), junto al bailarín y coreógrafo de hip hop, Kader Attou y en *Yatra* (2016), donde participan bailarines de la Cía. Accrorap de Attou de hip hop, o Rocío Molina en *Felahikum* (2015), junto con Sébastien Ramírez y Honji Wang–.
 - 1.d) Y artistas creadores vanguardistas y transgresores que han hecho de la hibridación su propio lenguaje personal, como Belén Maya, Israel Galván, Andrés Marín o Rocío Molina.
- 2) Y por otro lado, en la concepción del espectáculo, esto es, a partir de la fusión de diferentes disciplinas artísticas (pintura, escultura, literatura, música...), donde aparece el concepto de Obra de Arte Total que, quizás, tiene en Wagner uno de sus máximos buscadores².

Por tanto, teniendo en cuenta el amplio abanico de interrelaciones que se establecen con el concepto de hibridación en el Flamenco, el siguiente artículo tiene como objetivo principal abarcar este fenómeno pero desde la perspectiva del cuerpo y del género en el baile flamenco actual, contextualizado en la era de la globalización, analizando de esta manera sus antecedentes y sus posteriores modificaciones y retroalimentaciones, hallando cuáles son los motivos para dichos cambios. Así, nos

² Puntualizar que, el nombrar a artistas en una categoría de las mencionadas, no implica que no se puedan encontrar en otras también, pues esto varía en función del espectáculo, de las necesidades del artista en cada momento y del mercado, elemento importante y condicionante, en algunos casos, en el desarrollo del Flamenco.

centraremos en los conceptos de género e hibridación en la etapa de la teatralización actual, partiendo del cuerpo del bailar/bailarina flamenco, de su estilo de movimiento y del empleo de diferentes técnicas expresivas (bata de cola, abanico, mantón...), donde “lo masculino” y “lo femenino” concebido tradicionalmente en el baile flamenco, se ha visto transformado y complementado creando así un lenguaje contemporáneo nuevo para el Flamenco. Por lo que tomaremos como modelo de todo esto a Manuel Liñán (1980), por ser un referente del baile flamenco actual, y que dentro de las actualizaciones e innovaciones que se están produciendo en este campo, parte del lenguaje principalmente flamenco lo que favorece al análisis de “lo masculino” y “lo femenino” en su estilo.

2. El valor del cuerpo en el baile flamenco

Como expresa Margarita Baz (2009), “para abordar la danza tenemos que comprender el cuerpo, —e— igualmente se sostiene que no se puede entender el cuerpo sin la danza” (Baz en Fort, 2015: 56-57) y continúa que, de forma casi inevitable, el cuerpo crea un lenguaje compuesto de ritmo. Un lenguaje que no requiere de palabras, pero que sí supone e implica un discurso que fluye a través del cuerpo, creando así danza. Por lo que para entrar en materia y comprender los procesos de transformación que están sucediéndose en el baile flamenco, hemos de abarcar el concepto “cuerpo” como medio y elemento fundamental de investigación. Aunque también se encontrarían otros, como: el espacio (pudiendo ser limitado o ilimitado), el tiempo (cuantitativo o cualitativo), el movimiento, la intensidad/dinámica y la forma, como expresa Yanka Rudzka.

Así, se nos presenta el cuerpo como un medio reivindicativo en el que se incluye el gozo y el sufrimiento humano, nos hace conscientes de lo efímero de nuestra condición y asimismo nos permite empatizar con el otro.

Además, respecto a lo que implica el Arte, y en concreto la danza, es importante destacar la relación del cuerpo y el alma, pues “encierra la emoción espiritual del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil” (Kandinsky, 1979: 20).

Por su parte, William Washabaugh (2005) lo que hace es recuperar el papel del cuerpo, considerándolo como vehículo artístico e ideológico y como portador de memoria social:

“el control habitual de los ritmos flamencos es colaborativo; es un momento de coordinación social. Esta colaboración rítmica ilustra otro aspecto de lo que Connerton ha llamado ‘ritos’, es decir, acontecimientos de ‘memoria social’ a través de los cuales las personas establecen una continuidad con el pasado” (Washabaugh, 2005: 136).

Por lo que es memoria “el recuerdo de nuestro límite. El cuerpo danzante y danzado revela la vida interior del espíritu” (Santiago, 2014: 279), o también,

“una fuerza productiva capaz de transformar el futuro. Y eso es así porque la memoria revela que la historia no es una única línea de progreso, sino que es plural;

la historia es un conjunto de líneas distintas entrecruzadas, y examinarlas una por una, prestando especial atención a todas las líneas truncadas y abandonadas, nos ayuda a imaginar el futuro más allá de las prognosis oficiales” (Tafalla en Santiago, 2014: 313).

Asimismo, Louise Steinman (1986) nos habla del cuerpo como hogar, como espacio en el que habitan nuestras vivencias, nuestros deseos, nuestros recuerdos, apreciando la idea del cuerpo como memoria de todas esas experiencias.

Por otra parte, Ludmila C. Martínez (2008) comenta que el cuerpo es producto de la elaboración de la cultura unido a las condiciones biológicas y sociales, pues se manifiesta y se expresa a través de unos códigos presentes en la cultura. Así, surgen nuevos espacios y cuerpos con los que danzar, reflejo de la cultura y la sociedad actual.

Además, el valor del cuerpo y su estética está adquiriendo un mayor papel y relevancia en el baile flamenco más comercial. Y es que el cuerpo “cobra forma y sentido en el seno de los variados y complejos procesos sociales en los que participa: sus rasgos físicos se revisten de significados morales en el continuo comercio social propio de la especie humana” (Castillo, 1997: 42).

Así, debido a una demanda comercial de un canon estético determinado, esto ha implicado que, –en el caso sobre todo de las mujeres–, el factor de la edad y el aspecto físico condicionen a la estética y estilo de baile, tendiendo así hacia una mayor estilización. Asimismo, estas exigencias estéticas y técnicas provocan, a su vez, un incremento de la disciplina y rigor en el trabajo de los bailarines. Y además,

“la talla, el peso, el desarrollo muscular, la soltura o torpeza de movimientos y gestos, el aspecto de la piel, las deformaciones físicas son, entre otras, distintas formas de expresión corporal influidas, en mayor o menor grado, por nuestro rango social. Por lo pronto, los patrones físicos del cuerpo ideal vienen determinados por los valores de los grupos dominantes... Según explica Pierre Bourdieu, resultan de la comparación entre el cuerpo real y el cuerpo ideal” (Castillo, 1997: 40)³.

Por su parte, la investigadora Baz (2009) lo que hace es conexionar los tiempos verbales “mirar, mirarse y ser mirado” (Baz en Fort, 2015: 57) con la danza. Así, al mirar y ser mirado, el artista-intérprete se convierte en objeto de mirada y de deseo, por lo que algunas danzas han condicionado el cuerpo femenino a las preferencias y gustos masculinos. Y es que esto ha provocado un uso sexual del cuerpo femenino, sin olvidar el riesgo que puede suponer para su salud, a causa del fuerte trabajo físico y las prácticas dietéticas peligrosas para estar al nivel de esos cánones.

³ Pierre Bourdieu establecería como rasgo distintivo entre la clase dominante y la subordinada la relación y el equilibrio entre el cuerpo real y el ideal, por lo que a mayor desproporción entre ambos sería característico sobre todo de la segunda clase mencionada. Y es que para este autor, el cuerpo humano se trataría de un elemento significativo de las diferencias y luchas constantes entre clases (Castillo, 1997).

Por tanto, todo esto provocó que Marianne Goldberg (2011) se preguntara si “¿las mujeres crean la danza de acuerdo con cómo ellas mismas se ven o cómo les han enseñado a verse a través de la mirada del hombre?” (Goldberg en Fort, 2015: 58). Según Oriol Fort, a la sociedad androcéntrica le interesa establecer diferencias entre ambos géneros en las diversas manifestación de los seres humanos, lo que incluye, por tanto, al arte. Y todo esto ocurre hasta que finalmente la mujer toma conciencia, se libera de esa identificación genérica y consigue expresarse ya libremente. Es decir, no como mujer, sino como persona.

Ya en su día, aparecieron mujeres como Loie Fuller, Isadora Duncan, Mary Wigman o Martha Graham que lideraron su danza contra la desigualdad de la mujer y su falta de libertad. O también, diferentes artistas y compañías del ámbito de la danza clásica y contemporánea (Matthew Bourne, Les Ballets Trockadero...) han buscado romper con los estereotipos de género tanto en obras tradicionales como en nuevas creaciones. Así, se pueden ver: cambios de roles, bailarines en puntas, igualdad en la escena, etc.



Les Ballets Trockadero de Monte Carlo por Andrea Mohin del New York Times⁴.

3. “Lo femenino” y “lo masculino” en el baile flamenco tradicional

Adentrándonos ya en el cuerpo femenino y masculino en el baile flamenco, hay que decir que se ha ido modificando e influyendo el uno al otro hasta llegar, incluso en ocasiones, a intercambiarse los roles. Así, se puede ver cómo elementos que tradicionalmente eran femeninos, han sido adaptados por los hombres y viceversa. Pero, ¿cuándo se estipularon las características del “baile de mujer” y “baile de hombre”? Y, ¿qué características poseen para así comprender por qué los límites entre ambos modelos se están diluyendo o hibridando con mayor intensidad en la actualidad?

Pues bien, en la etapa de los cafés cantantes, conocida también como la “Edad de Oro del Flamenco”, fue un momento importante en el que el Flamenco pasó de tener lugar en círculos domésticos, tabernas, bailes de candil e incluso academias a los cafés cantantes. Pero también fue una etapa muy importante porque, como señala Félix

⁴ Imagen de Les Ballets Trockadero en *Paquita* en el Joyce Theater el 22 de diciembre de 2012. [En línea] <<https://www.nytimes.com/2012/12/22/arts/dance/les-ballets-trockadero-de-monte-carlo-at-the-joyce.html>>. [Consulta: 16 de mayo de 2019]

Grande, el baile flamenco se dilató en sus formas, se perfeccionaron estilos antiguos y se consagraron grandes artistas creando oficio.

Asimismo, es necesario destacar la presencia de Silverio Franconetti en esta etapa, cantaor que se encargó de impulsar y profesionalizar estos espacios, institucionalizando el conocido “cuadro flamenco”, siendo el primero el de “la Paloma”, “la Pipote”, Dolores y Josefita “las Pitracas”, Rosario “la Honrá”, Paco Cortés, el maestro Bautista y “Lamparilla” entorno a 1880.

Con todo esto, empiezan a surgir las diferencias entre lo que sería el “baile de mujer” y el “baile de hombre”, uno de los muchos binomios relacionados en el flamenco (tradición – innovación; gitano – no gitano...).

Entre estos dos estilos, hay que decir que ambos dan importancia a la figura y la compostura del cuerpo, esto es, que se cuida aquí ya la plasticidad del movimiento. Pero mientras que en el “baile de mujer” prima la elegancia, la gracia, un baile comedido, la curvatura⁵, sin movimientos bruscos, conocido como “ligar el baile”, cierto coqueteo, movimientos más cerrados, principalmente de manos, hombros, brazos y caderas, de ahí la expresión de bailar “de cintura para arriba”, visible en las primeras noticias del siglo XVIII de estos bailes, extendido al siglo XIX. Por su parte, en el “baile de hombre”, al contrario del anterior, se centraba principalmente en la técnica de los pies, acrobacias, saltos, velocidad, movimientos más enérgicos, sobriedad, fuerza, la verticalidad de la compostura o los desplazamientos más grandes (Cruces, 2003b).

Todo esto implicaba que estilos de baile flamenco fueran representados unos por las mujeres, como los tangos, alegrías, tarantos, tientos, guajira, y otros por los hombres, como la farruca, la soleá o el martinete. Y asimismo, también afectó a la vestimenta y a la utilización de elementos expresivos para el baile (la bata de cola, el mantón, el abanico...).

“Las bailaoras empiezan ahora a utilizar la bata de cola, lo que realza su figura y les confiere la belleza plástica que ha llegado hasta nosotros, a la vez que obliga a la bailaora a recortar sus desplazamientos y crear una forma de baile más intimista e introspectiva, componiendo figuras y actitudes casi rituales..., y separando así definitivamente el flamenco de los clásicos bailes boleros o de palillos. El hombre por el contrario concentra su técnica en la fuerza y virtuosismo del zapateado, adoptando posturas de cintura y brazos mucho más sobrias” (Casado en Cruces y Sabuco, 2005: 133).

Así, se puede observar lo emocional de la mujer frente a la racionalidad masculina en los movimientos. Control, fuerza y dominación frente a debilidad, subordinación y dulzura.

Además, no es casualidad que románticos como Gautier asocien lo femenino a la “carne”⁶.

⁵ La idea de “lo femenino” y “lo ondulatorio” han sido conceptos relacionados desde antaño, pues la zona pélvica se trata de la parte del cuerpo dadora de vida. Es una fuerza que se halla relacionada con el instinto de supervivencia, que se expresa a través de la danza por medio de movimientos circulares para así conservarse la energía en el interior del cuerpo. Y este concepto lo vemos relacionado en Oriente con la serpiente Kundalini, tanto por sus movimientos como por la idea de regeneración y ciclo.

⁶ Pero este prototipo de belleza de mediados del siglo XIX está muy alejados del modelo actual que se demanda a la bailarinas flamencas, aunque podría seguir siendo aplicable para bailaoras de generaciones anteriores.

“... aunque no tienen lo acabado, la corrección precisa y la elevación de las francesas, son muy superiores a ellas en gracia y encanto; y como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de ligereza y agilidad que convierten una lección de baile en un tormento, no ofrecen esa delgadez de caballo entrenado, que da a muchos bailes algo de macabro y anatómico en demasía; conservan los contornos y redondeces de su sexo; tienen aspecto de mujeres que bailan, no de bailarinas; y sus cuerpos, suaves como de seda, encierran músculos de acero” (Gautier en Cruces, 2003b: 5).

Pero a pesar de todo esto, es cierto que durante todo este período se creó un reglamento del Flamenco, principalmente del baile, disciplina que pasó a ser un elemento imprescindible y fundamental. Así, “‘lo permitido’ y ‘lo prohibido’ para mujeres y hombres se escribe a través del cuerpo y de los movimientos... como textos a través de los que leer construcciones sociales” (Cruces, 2003b: 6).

4. Hibridación de géneros en el baile flamenco actual

Hasta hace unos años, los elementos pertenecientes al baile de mujer y de hombre en el Flamenco estaban claramente diferenciados, lo que afectaba incluso a las estructuras de diferentes bailes, entre otras cosas como hemos visto. Sin embargo, llegado un momento, que coincide con la etapa actual de la teatralización⁷ y con los fenómenos conocidos como el “Flamenco fusión” y “Nuevo flamenco”⁸ y posteriormente, surge una búsqueda de nuevos elementos que se verán incorporados en el Flamenco contemporáneo⁹.

Tras esa búsqueda, como bien expresa Eva Ordóñez, surge “la voluntad de igualdad... paradójicamente en contradicción por la necesidad de reafirmar una identidad, comenzando por la identidad sexual” (Ordóñez, 2011: 26). Así, aparecen nuevas formas de expresión y estilísticas en el baile de mujer y de hombre.

Por tanto, actualmente encontraremos modificaciones en el baile flamenco con respecto al género, como en la realización de los movimientos de las manos, ahora en los hombres con los dedos desligados e incluso las mujeres en determinados momentos con los puños cerrados, los brazos con una mayor amplitud en el hombre, el empleo del zapateado, comúnmente masculino, aparece con más fuerza en la mujer, la expresión seria en mujeres, los movimientos de cintura en hombres, el virtuosismo de pies y giros en ambos, el empleo de vestuario tradicionalmente femenino en hombres y viceversa (falda y batas de cola, así como complementos como el abanico o el mantón en hombres, y el pantalón y la chaquetilla en las mujeres), los estilos

⁷ La teatralización del baile flamenco puede ser dividida en tres etapas diferenciadas: una primera a partir de 1847-1915 en la que se encontrarían artistas como Antonia Mercé (1890-1936), Encarnación López (1898-1945) o Vicente Escudero (1888-1980); una segunda etapa a partir de la década de los setenta con Mario Maya (1937-2008) o Antonio Gades (1936-2004); y una etapa actual con artistas como Belén Maya (1966), Eva Yerbabuena (1970) Israel Galván (1973), Rocío Molina (1984), entre otros.

⁸ El “Nuevo flamenco” aparecería como un término inventado por la compañía Nuevos Medios y Flamencos Accidentales (subsello de GASA), y cuya finalidad era la de promover a un colectivo de jóvenes artistas heterogéneos y sus innovadores lenguajes relacionados con el Flamenco.

⁹ Entendido como el flamenco actual y no como la nueva tendencia existente en el baile hacia esa disciplina dancística.

o palos flamencos están ya más desidentificados con el género, pues encontramos a Sara Baras y su mítica farruca en *Sensaciones* (1998) o a Manuela Carrasco y su soleá. Aunque cada palo requiere de una serie de movimientos e intenciones, producto también de lo que implica y genera el cante y el toque al bailar.

Pero es necesario puntualizar que, anterior a esta etapa de la teatralización, ya aparecieron mujeres revolucionarias como Trinidad Huertas, “La Cuenca” (1857-1890), que resultó ser la primera mujer en interpretar un baile con vestimenta masculina, así como en interpretar las soleares con zapateado y es recordada por su parodia de las suertes del toreo en el baile; y posteriormente, Carmen Amaya (1913-1963), artista que rompió cánones por su estilo de baile, zapateado y vestimenta masculina. Aunque la intención principal de todo esto no era la de imitar las formas del baile de hombre, sino la que obtener una mayor libertad de movimiento y de expresión que dificultarían las faldas. Pero el caso de esta última artista, también tiene la particularidad de que se convirtió en la “patriarca” de su familia, lo que hizo que, a nivel personal, adquiriera un papel propio de los hombres, sobre todo en la tradición gitana.

Por consiguiente, artistas como Carmen Amaya o Enrique “el Cojo” ya dejaban ver cómo la versatilidad y la transgresión tienen su lugar en el Flamenco. Y está demostrado que, en cuanto a la producción de este Arte, la innovación, originalidad y heterogeneidad son factores comerciales.

Pues bien, todos estos parámetros y diferencias en el estilo de baile se han ido hibridando de forma natural por parte de los artistas-creadores, influenciados por el contexto social, político y económico, ya que el mercado es un factor importante y decisivo en el desarrollo de este Arte, y ha estado ligado desde sus inicios con el café cantante. Además, por parte del público coetáneo parece haber una fuerte predilección hacia “lo masculino”, a la vez que el baile femenino se enriquece gracias a la eliminación de barreras, promovido por la etapa de la era de la globalización y la conexión a través de los flujos culturales donde “lo local” se ve redefinido, las disciplinas artísticas y dancísticas se hibridan y, por consiguiente, lo mismo ocurre con los géneros.

Por tanto, existe una evidente ruptura de ese modelo dicotómico de “lo femenino” y “lo masculino” en el baile flamenco, que cada vez se experimenta con más frecuencia, formando parte del lenguaje actual de bailaores y bailaoras. Y en todo este proceso, es necesario mencionar los cambios que han tenido lugar en el rol de la mujer, principalmente en las sociedades occidentales al incorporarse al mercado laboral, la búsqueda de igualdad... Así, vemos a la bailaora con vestuario masculino, ya no sólo promovidas por la necesidad de obtener un mayor movimiento, sino también porque se cuestionan el por qué no, como igualmente ocurre en el mundo de la moda.

Pero contrariamente a esto, también encontramos a Joaquín Cortés en *Pasión Gitana* (1995), donde el artista se sirve de elementos femeninos, como la falda o una bata de cola, y las bailarinas con chaleco y pantalón. Es decir, lleva a cabo una ruptura de la estructura sexuada, fruto de los interrogantes sobre el rol mujer/ hombre en la sociedad. Y esto también lo vemos en otros artistas, como Rafaela Carrasco en *Una mirada del flamenco* (2005), donde aparecen Manuel Liñán, Marco Flores y Daniel Doña interpretando una farruca con bata de cola, *Del amor y otras cosas* (2007) y en *Vamos al tiroteo* (2008), donde cuatro bailarines interpretaron unas sevillanas en bata de cola; o en Manuel Liñán para el que la bata de cola se ha convertido en un sello de identidad.

Pero aunque la vestimenta ha sido un elemento importante que se ha visto influenciado por los cambios sociales, no ha sido el único, y prueba de ello lo tenemos en *El rango* de Rafael Aguilar (1979) y *La Casa de Bernarda Alba* de Antonio Canales (1998), como refleja Ordóñez.

Por un lado, en *El rango*, obra inspirada en *La casa de Bernarda Alba*, vemos cómo se le otorga cualidades masculinas (poder, fuerza, dureza) al personaje femenino que debería ser dulce y cariñoso. Así, aparece Antonio Gades representando el papel de madre. Y por otro lado, en *La Casa de Bernarda Alba* todos los bailarines son hombres a pesar de que los personajes teatrales son femeninos. De manera que estas obras son un reflejo de los cambios e interrogantes que están teniendo lugar en la sociedad actual.

Luego “la dicotomía femenino/masculino es una forma de expresión de las dicotomías políticas, económicas y sociales de explotado y explotador... Las mujeres soportan, así, una cadena de dominaciones y sumisiones sexuales, sociales, de clase y también de etnia” (Fort, 2015: 59), como se podía ver en el baile flamenco anteriormente. Por tanto, todo este sometimiento se puede ver en los personajes, en los movimientos, en el vestuario. Pero es necesario aclarar que la danza no es únicamente un medio donde se reflejan los valores dominantes de la sociedad, sino que también se trata de un medio a través del que se pueden subvertir. Por lo que danza y cuerpo aparecen como un instrumento de transformación social.

Además, hay que decir que muchos de los artistas pertenecientes a esta etapa del Flamenco, son artistas que dicen “beber de las fuentes” para crear nuevas formas, aunque en muchos casos su finalidad no sea la de innovar, sino que están movidos por una necesidad intrínseca. Como expresó José Granero:

“Bailar por bailar pienso que es algo que no está dentro de mi búsqueda en la danza... bailar quiere decir mucho más que moverse... y hay que seguir dentro de lo que es una estética española con una contemporaneidad, pero la estética española no se debe perder... Un creador, y un bailarín, y un coreógrafo no deben perder esas pautas que hay; el flamenco es una de las bases; lo bueno de todo esto es que como todos los estilos de danza española es tan rico...” (Granero en Álvarez, 1998: 349-350).

5. Manuel Liñán. “Lo femenino” y “lo masculino” de su baile

Centrándonos ya en Manuel Liñán (1980), realizaremos un breve repaso por su trayectoria profesional para comprender el cómo y el por qué de su desarrollo.

Este artista, Premio Nacional de Danza en 2017, se trata de un bailarín, coreógrafo y director granadino de gran reconocimiento nacional e internacional.

Antes de realizar sus propios proyectos, hay que expresar que también trabajó con artistas como: Adrián Galia, Milagros Menjíbar, Rafaela Carrasco, Merche Esmeralda, Belén Maya, Teresa Nieto o en el Nuevo Ballet Español. Y debido a su calidad como coreógrafo, creó diferentes piezas para espectáculos de otros artistas, como en: *Cinco grandes de la danza* (2001) de la Cía. de Paco Romero, *Dibujos* (2005) de Belén Maya, *Concierto gusto* (2007), *150 Gramos de Pensamiento* (2010) y *De un momento a otro* (2013) de Rafaela Carrasco, en *Cambio de Tercio* (2011)

y *Titanium* (2013) del Nuevo Ballet Español, así como para el Ballet Nacional de España en *Ángeles Caídos* (2012) y *Sorolla* (2013).

Pero también hay que resaltar diferentes trabajos realizados junto a otros bailarines de actualidad (Olga Pericet, Daniel Doña y Marco Flores): *Un Millón de Emociones* (2003) con ESS3 Movimiento; *Dos en compañía* (2005) con Marco Flores; *Cámara Negra* (2006) con Olga Pericet, y colaborando Flores y Doña; *En Clave* (2007) con Olga Pericet y Marco Flores; *En sus 13* (2008), los cuatro juntos; o *Rew* (2012) con la Cía. Proyecto GR.

Y es que el desarrollo y la evolución de un artista es fruto no sólo de su talento creador y artístico, sino también del aprendizaje a través de la relación, conexión e influjo de experiencias junto a otros artistas. Cosa que también tiene muy presente Belén Maya, quien expresa que “los bailaores flamencos somos como islas, cada uno trabajando en su terreno, aislados y solos, sin compartir nada con los demás” (Maya, s.f.a), de ahí que pretenda romper con esto y trabajar junto con otros artistas para aprender y retroalimentarse. Hecho que le llevó a la creación de *Los invitados* (2014), con Patricia Guerrero o Manuel Liñán como artistas invitados, y con coreografías de este último y Chloe Brulé.

Por tanto, a raíz de todo esto, a partir de 2008 comenzaría su etapa en solitario, en la que poco a poco iría marcando su propio sello de identidad. Aunque comenzaría en 2004 con su pieza, *Madame Soledad*. Así, creó *Tauro*, inspirado en García Lorca, en Granada y sus zambras. Establece un puente con nuestro pasado y nuestras raíces.

Posteriormente, crea *Sinergia* (2012), obra que parte de una profunda reflexión sobre qué es el Flamenco en su complejidad y globalidad (influencias, riqueza, variedad...), entendiéndolo como un todo que enriquece al artista-creador. “*Sinergia* es para mí un espectáculo especial, minimalista, donde cuento solamente con los pilares fundamentales del flamenco –cante y guitarra– y hago un trabajo específico con cada artista, llenándome así de lo que ellos me transmiten” (Liñán en s.n., 2015).

Continuó con *Nómada* (2014), que trata de la búsqueda constante de esas necesidades emocionales que impiden el inmovilismo y sedentarismo en el terreno personal y profesional del artista. “Es una danza al movimiento, un canto al inmenso tapiz en el que vivimos, con sus infinitas posibilidades y una oda particular a la migración creativa responsable de la supervivencia personal y artística” (Liñán, 2016: 2). Acompañado por un elenco de bailaores, el artista se nos muestra tal y como es, valiéndose de bata de cola y mantón que ya son sello de su baile y estética.

Le sigue *Reversible* (2016), obra que trata de un viaje hacia el pasado y hacia uno mismo y su propia esencia, inspirado en la cita de Friedrich Nietzsche: “la madurez del varón significa que ha reencontrado la seriedad que de niño tenía al jugar” (Nietzsche en Liñán, s.f.a: 4).

Liñán buscaba recuperar su memoria infantil olvidada, así como eliminar prejuicios y convencionalismos. Y para ello, acompañado del baile de “La Piñona” y José Maldonado, utiliza diversos elementos escénicos como claveles y cuerdas (utilizadas como juegos infantiles, como ring...).

Centrándonos ya en su último espectáculo, *Baile de autor*, por ser el resumen de su trayectoria profesional, así como por mostrar el desarrollo y la maduración de su baile y de su concepción de espectáculo, –que ya se ha podido ir vislumbrando en sus anteriores espectáculos, pero quizá aquí aparece de una forma más intimista y

personal—, hay que decir que surgió de una necesidad intrínseca del artista de crear para él, mostrándose y conectándose con su propia esencia.

Estrenado el 24 de febrero en el Festival de Jerez, se nos presenta acompañado del guitarrista Manuel Valencia y del cantaor David Carpio. *Baile de Autor* de Manuel Liñán representa la unión y convergencia de las diferentes facetas artísticas que lo componen (intérprete, coreógrafo y director).

Aquí, el artista se sumerge en un sueño en el que se suceden una serie de escenas y bailes, cuyo nexos son tres sillas, ocho faroles y las luces. Un sueño a través de la creatividad y la mente del bailar, guiado por la voz de su conciencia. Así, con un escenario “desnudo”, donde quedan a la vista los diferentes elementos que se requieren, comienza la representación.



Captura de *Baile de Autor* de Manuel Liñán

A lo largo de la obra, lo que se puede observar es una dualidad e hibridación en su baile y su estética, donde “lo femenino” y “lo masculino” tienen un papel muy relevante, así como la tradición e innovación, o mejor actualización, entendida como un proceso natural y que viene ocurriendo desde los inicios de este Arte y de otros, —fruto de la evolución, el desarrollo, la ampliación de conocimientos y la interrelación entre las artes, las personas y las diferentes disciplinas dancísticas—. Aunque hay que decir que en el caso concreto de Liñán, su estética de movimiento está basada principalmente en el lenguaje flamenco, al contrario de otros artistas como, en ocasiones Eva Yerbabuena, Joaquín Cortés o Daniel Doña, que se sirven de fuentes como la danza contemporánea no sólo en su línea de movimiento, sino también en la concepción de la obra.

Por tanto, en Liñán encontramos por un lado las características varoniles más tradicionales: austeridad, saltos, virtuosismo, ausencia de adornos, líneas, velocidad de pies, pocos movimientos de brazos, pues prevalece el trabajo de pies, sobre todo en palos que tradicionalmente son masculinos¹⁰; mientras que en los palos más feme-

¹⁰ Igualmente, algunas de estas características tradicionalmente masculinas también las encontramos en numerosas mujeres bailaoras en la actualidad, como por ejemplo en: Rocío Molina, Belén López o Sara Baras.

ninos, como las alegrías, cantiñas, tangos o romeras, recurre a elementos expresivos propios tradicionalmente de la mujer, como es la bata de cola, abanico o mantón. Y asimismo, utiliza movimientos más femeninos, como la rotación de las muñecas, la gracia, el redondeo, el recorrido mayor de los brazos y trabajo más de “cintura para arriba”.



Capturas de *Baile de Autor* de Manuel Liñán con elementos expresivos tradicionalmente femeninos.



Capturas de *Baile de Autor* de Manuel Liñán con vestuario masculino.

Manuel Liñán ha creado un lenguaje flamenco contemporáneo donde su personalidad es la clave principal. Y aquí lo femenino también tiene su lugar, otorgándole así una libertad creadora. Pues “sólo un esfuerzo mental desmedido, una habilidad trabajada y la identificación con una técnica muy concreta, su técnica, tan femenina a veces, podían estimular su potencial creativo” (Martín, 2017).

6. Conclusiones

Para concluir, expresar que la danza y el arte, en general, se encuentran determinados socialmente, en parte porque surgen, se desenvuelven y se ejercitan en una sociedad concreta. Es decir, que poseen una funcionalidad social de divertimento, de comunicación, de expresión de emociones, etc. Por lo que no se mantiene pasiva, sino que interviene y forma parte de la sociedad debido a su capacidad cognitiva, semántica y de creación de elementos.

Por tanto, el baile flamenco actual de la teatralización es un fenómeno vanguardista, adecuado e inmerso en unas nuevas condiciones (social, económico, político...) ligado a la personalidad y la creatividad del artista-intérprete. Y esto implica

una diversidad, debido en parte al genio creador propio el intérprete flamenco que siempre ha caracterizado a este arte, y transgresión promovidos por la era de la globalización, pues existe un mayor alcance a la información, en un momento en el que todo está conectado, lo que provoca la creación de un Flamenco nuevo y con un lenguaje diferente.

Así, la danza y el cuerpo, como medio, servirían de elementos de transmisión de valores, o más bien, como un medio para la reflexión de los mismos. Y en la actualidad, esto supone una importante hibridación y retroalimentación no sólo de disciplinas dancísticas, sino también de estéticas de baile, que implican las diferenciaciones de género de antaño (el “baile de mujer” y “de hombre”). Elemento fundamental para la formación y desarrollo del artista, pues cada vez se exige más una formación completa en los bailarines.

Y es que el Arte es vivo, por lo que se va actualizando y modificando en función del contexto y las necesidades de los artistas de forma particular – pues aunque el contexto modifica a los diferentes artistas, no todos escogen los mismos senderos de creación–, donde la expresión de los sentimientos son el origen.

Así, en cuanto a la estética y estilo de movimiento y de baile, lo masculino y lo femenino se han ido difuminando en pro de una unificación. Pues se ha producido una necesidad de apertura del género y de integración de elementos que anteriormente no les eran propios en el baile, tomando además conciencia de la necesidad de igualdad entre ambos géneros, no sólo como reivindicación, sino también como reconocimiento de esas dos partes intrínsecas en todos los individuos. Pues quizá en sus inicios, la utilización de una bata de cola por un hombre tenía un carácter y una necesidad innovadora, pero en el caso de Manuel Liñán, –que es el artista en el que nos hemos centrado–, no. Cada elemento del baile y de la composición escénica forman parte de una necesidad interior del artista. Aunque en su primera etapa con proyectos junto a Daniel Doña, Olga Pericet y Marco Flores sí quisieran resultar innovadores y vanguardistas para el contexto en el que se estaban desarrollando.

Así, el artista ha de tomar cualquier forma que necesite para expresarse en sus creaciones. Y la libertad sin barreras es esencial en este proceso, pero ha de estar fundamentada en una necesidad¹¹.

Además de que toda creación es fruto y resultado de su tiempo y de su contexto. La innovación y la vanguardia no surgen de la nada, por lo que lo tradicional se nos presenta como una fuente para la exploración y la reflexión.

Por tanto, como expresó Karl Marx, la producción del arte no produce materiales únicamente para la necesidad, sino también viceversa. Pues gracias a su capacidad de expresión, llega más allá originando una reflexión sobre la actualidad. La esencia misma del Arte es la manifestación y expresión total del individuo.

Aunque si bien es cierto que en el baile flamenco los artistas profesionales siempre se han basado en la “tradicción” de este Arte para su desarrollo e interpretación, y aunque el concepto de hibridación se haya encontrado desde los orígenes, ha tomado un rumbo diferente que ha llevado a plantearse la necesidad de emplear un nuevo término para definir este hecho, como “flamenco fusión” o “flamenco contemporá-

¹¹ Pero ya Arnold Schönberg presintió que aunque la libertad era imprescindible para el Arte, esta no era absoluta. Ya que existirían una serie de límites según la etapa en la que se desarrolla el Arte. Y además, esa libertad ha de estar basada siempre en una necesidad interior, estando relacionado con esto el concepto de “honradez”, como expresa Kandinsky (1979).

neo”, debido a la hibridación y difuminación de su lenguaje y técnicas, afectando así a las cuestiones de género como hemos visto. Por lo que en el futuro no sabemos si lo que conocemos por baile flamenco se verá redefinido en pro de un lenguaje todavía más híbrido, pero en cualquier caso siempre existen espacios donde poder llevar a cabo mayores innovaciones y otros espacios, como peñas o tablaos, donde el flamenco “más tradicional”, que no quiere decir que no sufra modificaciones, se vea representado. Lo que sí parece claro es que elementos como el mercado, los espacios de interpretación o representación, los modelos de enseñanza-aprendizaje y las necesidades expresivas de los artistas, todos ellos factores que van modificándose, definen, en parte, el camino de este Arte.

Bibliografía

- Anónimo (2015): “Entrevista a Manuel Liñán: No podemos limitar el arte. Si no...estamos muertos”, *Revista digital de Artes Escénicas*, 24 de junio. Disponible en: <https://querevientenlosartistas.wordpress.com/tag/manuel-linan/>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]
- Aix, F. (2014): “Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte”. *Revista Andaluza de Antropología*, nº 9, pp. 222-231. Disponible en: <http://www.revistaandaluzadeantropologia.org/uploads/raa/n9/aix.pdf>. [Consulta: 15 de octubre de 2017]
- Álvarez, Á. (1998): *El Baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bäcker, R. (2005): “Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. XXI, nº 1, pp. 109-120.
- Blas, J. (1987): *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Ed. Cinterco.
- ____ (2006): *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Madrid, Ed. Guillermo Blázquez.
- Bourdieu, P. (1990): *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- ____ (2004): *Cosas dichas*, Madrid, Gedisa.
- Calado, S. (2007): *El negocio del flamenco*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- Carretero, C. (1981): *El Baile*, Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones.
- Carrión, J. J. (2009): “Cuerpo y anatomía como objetos de análisis en los estudios flamencos. Justificación de una propuesta teórica y aplicación a un objeto de estudio”, *Revista de investigación sobre flamenco La madrugada*, nº 1. Disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/35827>. [Consulta: 11 de marzo de 2015]
- Castillo, J. (1997): “El cuerpo recreado: La construcción social de los atributos corporales”, *Sociológica: Revista de pensamiento social*, nº 2, pp. 27-44. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2183/2694>. [Consulta: 10 de marzo de 2017]
- Coll, R. M. (1966): *De Baile Flamenco*, Málaga, Juan Such.
- Cruces, C. (1996a): “Flamenco y sociabilidad colectiva en Andalucía”, en Cruces, C. (ed.), *El flamenco: Identidades sociales, ritual y Patrimonio Cultural*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, pp. 111-143.
- ____ (1996b): “Mercado laboral y culturas del trabajo en el mundo del flamenco”, en *Actas del VII Congreso de Antropología Cultural*, Palenzuela, P. (Coord.), pp. 91-103.
- ____ (2000): “El Flamenco”, en Cano, G. (Dir.), *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI, Conocer Andalucía*, vol. 6, Sevilla, Editorial Tartessos, pp. 147-219.

- ____ (2003a): *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo*, Sevilla, Signatura de Flamenco.
- ____ (2003b): “‘De cintura para arriba’. Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco”, en *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM)*, Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002, vol. 1.
- Cruces, C. y sabuco, A. (2005): “Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales”, Memoria final 2003-2005, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de Madrid, Instituto de la Mujer. Disponible en: <http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0464/671-1.pdf>. [Consulta: 10 de diciembre de 2014]
- Curao, M. (2007): *Los flamencos hablan de sí mismos I*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía.
- Escudero, V. (1947): *Mi baile*, Barcelona, Montaner y Simón, S.A.
- Estébanez, S. (1995): *Escenas andaluzas. Introducción y Selección de José Antonio Pérez Bowie*, Madrid, CEGAL.
- Festival de jerez (2008): “Compañía Rafaela Carrasco. ‘Vamos al tiroteo’, versiones de un tiempo pasado”, *Ayuntamiento de Jerez*. Disponible en: http://www.jerez.es/nc/webs_municipales/festival_jerez/evento_simple_festival_de_jerez/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2194&tx_ttnews%5BbackPid%5D=8914&cHash=07eab7df0695cc5f55c17e108af21f14. [Consulta: 29 de octubre de 2017]
- Fort, O. (2015): “Cuando danza y género comparten escenario”, *AusArt*, vol. III, nº 1, pp. 54-65. Disponible en: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/viewFile/14406/13129>. [Consulta: 21 de octubre de 2017]
- García, A. (2004): “Reseña del libro de Manuel Cruz. La tarea de pensar”, *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, nº 39, pp. 274-279.
- García, D. (2013): “Músicas de la ciudad imaginada, modernidad, identidad y europeísmo en el videoclip y spot de rock andaluz para la campaña Córdoba 2016: Ciudad europea de la cultura”. *Cuadernos de Etnomusicología, SIBE*, nº 3, pp. 6-28.
- García, N. (1990): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- ____ (2003): “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 7.
- Grimaldos, A. (2010): *Historia social del flamenco*, Barcelona, Ediciones Península.
- Guerra, R. (1989): *Teatralización del folklore y otros ensayos*, La Habana, Ed. Letras Cubanas.
- Ingres, J. A. D. (2015–2016): “Exposición temporal de Jean Auguste Dominique Ingres”, Exposición del Museo del Prado, del 24 de noviembre al 27 de marzo.
- Kandinsky, W. (1979): *De lo espiritual en el arte*, México, Premia editora S.A.
- Labajo, J. (2009): “La música en el escenario equívoco de la identidad: el ‘nuevo flamenco’”, *Cátedra de Artes*, nº 6, pp.73-85. Disponible en: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra6-05Labajo.pdf>. [Consulta: 1 de agosto de 2017]
- Lavaur, L. (1976): *Teoría romántica del cante flamenco*, Madrid, Editora Nacional.
- Leblon, B. (2001): *Los gitanos de España*, Barcelona, Gedisa.
- Liñán, M. (s.f.a): “Dossier de Reversible”, *Web Manuel Liñán*. Disponible en: <http://www.manuellinan.com/Dossier%20REVERSIBLE%20.pdf>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]
- ____ (s.f.b): “Dossier de Sinergia”, *Web Manuel Liñán*. Disponible en: <http://www.manuellinan.com/SINERGIA.pdf>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]
- ____ (2016): “Dossier de Nómada”, *Web Peineta Producciones*. Disponible en: <http://www.peinetaproducciones.com/wp-content/uploads/2016/09/dossier-nomada-manuel-linan.pdf>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]

- López, M. (2009): “Capítulo 1: Protagonismo, Valentía y Resistencia de la Mujer en el Flamenco”, en *Colección La Historia No Contada. Mujeres pioneras. Bailaoras de flamenco, psicólogas, reinas, feministas*, Centro de la Mujer del Ayuntamiento de Albacete, pp. 9-29.
- Martín, M. (2014): “Triunfa la visión viajera de Liñán”. *El Mundo*, 7 de marzo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/03/07/531984eb22601d9a0e8b456d.html>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]
- ____ (2017): “Manuel Liñán provoca el delirio”. *El Mundo*, 2 de junio. Disponible en: <http://www.elmundo.es/andalucia/2017/06/02/593117a3268e3e25698b460a.html>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]
- Martínez, R. (2002): “La indumentaria flamenca”, en Cruces, C. (dir.), *Historia del Flamenco*, Vol. VI, Sevilla, Editorial Tartessos.
- Martínez, S. (2008): “La música en la ciudad sin límites. Transformaciones urbanas y musicales en la ciudad global”, en *Actas del X Congreso de la SIBE*, del 6 al 9 de marzo de 2008, *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Gómez, R. y López, R. [eds.], Salamanca.
- Martínez, T. (1997): “Estética del baile flamenco”, en *Actas del XXIV Congreso de Arte Flamenco 1996*, Bienal de Flamenco, Sevilla, pp. 123-130.
- Maya, B. (s.f.a): “Bailes Alegres para Personas Tristes. Belén Maya con Olga Pericet”. *Web Belén Maya*. Disponible en: <http://belenmaya.com/?p=1424>. [Consulta: 20 de octubre de 2017]
- Mcclary, S. (2002): *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minesota Press.
- Muñoz, M. (2007): *Danza y Crítica*, Murcia, Editorial Azarbe, S.L.
- Navarro, J. L. (2006): “Capítulo 6. Raíces del Baile Flamenco. Oriente y Occidente”, en Choza, J. y De Garay, J. [eds.]. *Danza de Oriente y danza de Occidente*, Sevilla, Editorial Thémata, pp. 121-132.
- Noverre, J. G. (2004): *Cartas sobre la danza y los ballets*, Madrid, Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.
- Ordóñez, E. (2011): “La perpetua reinención de la identidad de los géneros en el baile flamenco”. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 23, pp. 19-28.
- Otero, J. (1912): *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y su modo de ejecutarlos*, Sevilla, Tip. de la Guía Oficial.
- Ramos, M. I. (2011): “La estética del cuerpo en el baile flamenco”. Trabajo fin de Máster, Instituto Universitario de Danza “Alicia Alonso”, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Disponible en: https://ciencia.urjc.es/bitstream/handle/10115/8075/ISDAA_S_PI_143.pdf?sequence=1&isAllowed=y. [Consulta: 09 de febrero de 2018]
- Rodríguez, A. (2009): “La raíz y la savia nueva”, *La Nueva Alboreá*, nº 11, julio–septiembre, pp. 18-23.
- Rossy, H. (1998): *Teoría del cante jondo*, Barcelona, CREDSA ediciones y publicaciones.
- Salah, F. (2008): “La Bi-musicalidad, el ‘Musicar’ y la Significación de la Música Para el Etnomusicólogo”, en *Actas del X Congreso de la SIBE. Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Gómez Muns, R. y López Cano, R. [eds.], Salamanca.
- Santiago, M. (2014): *El Secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Madrid, Ediciones Cumbre.
- Sedeño, A. M. (2003): “Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco”. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga. Disponible

- en: <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2540/16698496.pdf?sequence=1>. [Consulta: 09 de abril de 2017]
- Steingress, G. (1998): “Hibridación como concepto sociocultural”, en *Actas del IV Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, Granada, pp. 271– 296.
- ____ (2002): “¿What is Hybrid Music?” Epílogo. *Songs of the Minotaur: Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization*, en *Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Sardana, Flamenco and English Urban Folk*, Münster, Lit Verlag, pp. 297-323.
- ____ (2004): “La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos historiosociológicos, analíticos y comparativos)”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, Barcelona, Sociedad de Etnomusicología, nº 8.
- Steingress, G. y Baltanás, E. [coord. y eds.] (1998): *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación Machado y Fundación El Monte.
- Trujillo, F. (2005): “En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua”, *Porta Linguarum*, Universidad de Granada, nº 4.
- Vargas, P. (2009): “La gestión del arte flamenco o el flamenco como industria”, *Música oral del Sur: Revista Internacional*, nº 8, pp. 133-148.
- Washabaugh, W. (2005): *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós Música.
- Zatania, E. (2016): “Manuel Liñán ‘Reversible’. Festival de Jerez”, *DeFlamenco.com*, 29 de febrero. Disponible en: <https://www.deflamenco.com/revista/resenas-actuaciones/manuel-linan-reversible-jose-valencia-directo-festival-de-jerez-1.html>. [Consulta: 24 de octubre de 2017]