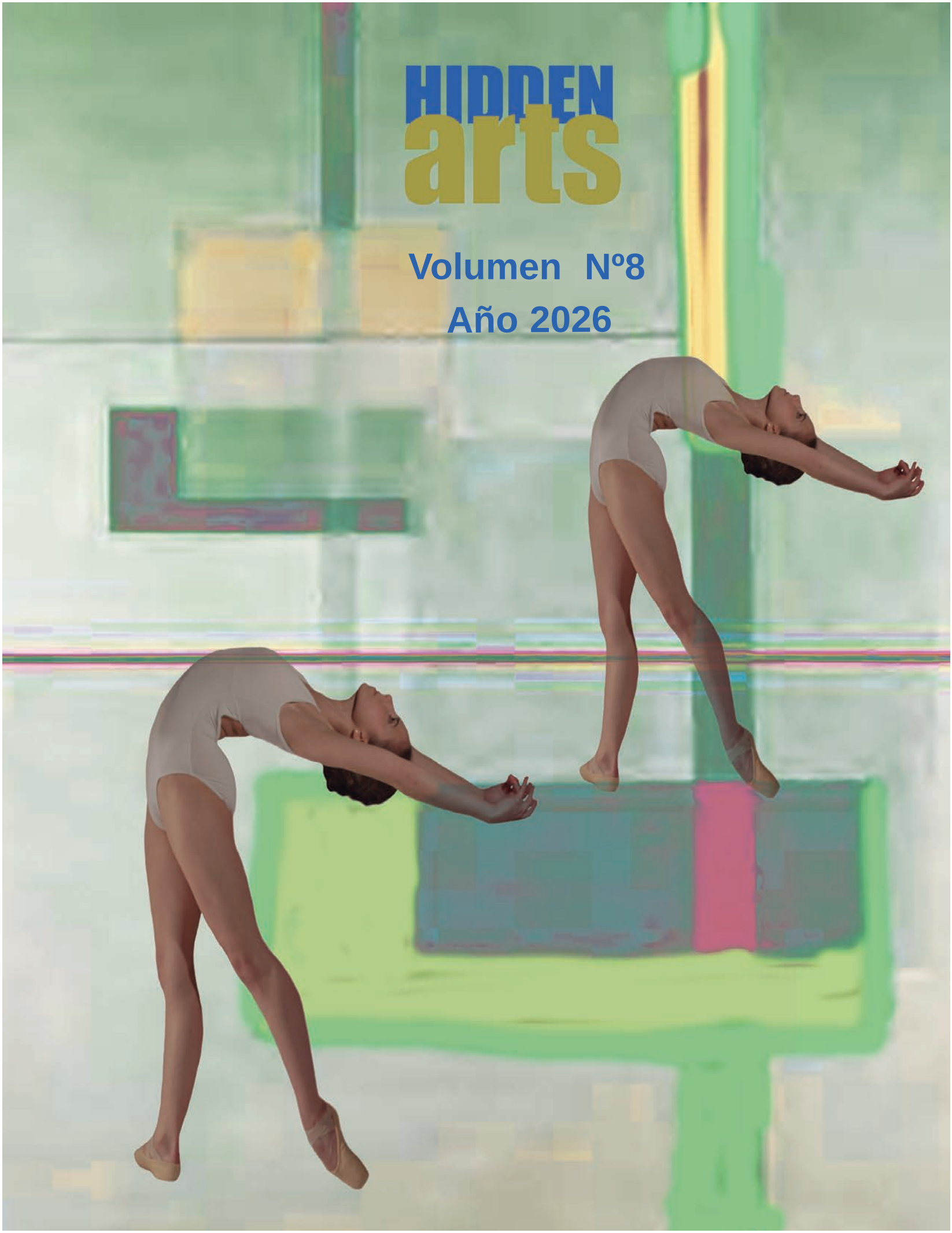
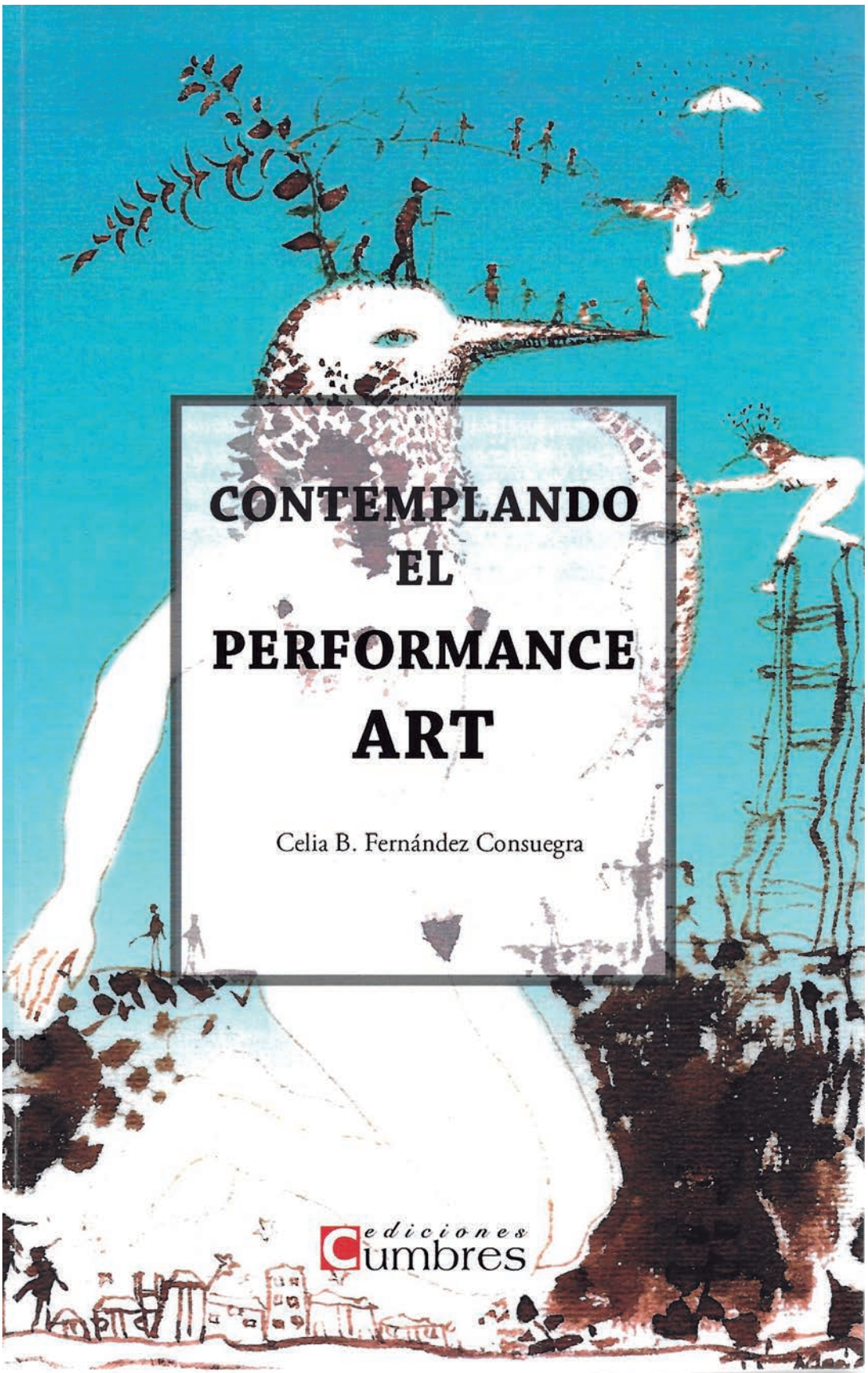
HIDDEN arts

Volumen Nº8

Año 2026




CONTEMPLANDO
EL
PERFORMANCE
ART
Celia B. Fernández Consuegra
ediciones
Cumbres

Índice

		Página
ARTÍCULOS	La Fotografía en el Registro del Cuerpo como Identidad. Fotoperformance. Celia B. Fernández Consuegra	1
	El Café de Chinitas como Expresión Escénica del Ballet Flamenco. José Manuel Buzón Ruiz	11
	Los Caníbales también Bailan. Amador Cernuda Lago	19
	Reconstrucción histórica del Ballet Folklórico Nacional de España José Manuel García Delgado	25
	Entre la Psique y el Soma. El Baile Transhumano. Patricia Passo	32
CREACIÓN	El Cuerpo que Siempre Fui. Una Travesti de la Vida se Nombra a sí Misma. Yainol Alexis Pedroso Despaigne	37

Editores Jefe > Alma Llerena Fernández – Universidad Rey Juan Carlos y Víctor M. Barbera Hernández – Universidad Rey Juan Carlos
Editora de Edición Visual y Maquetación > Celia B. Fernández Consuegra – Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso”

Comité Editorial > Carmen Caffarel – Universidad Rey Juan Carlos / Blas G. Payri – Universitat Politècnica de València / Celia B. Fernández Consuegra – Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” / Juan Carlos Doadrio – Universidad Complutense

Comité Científico > Felix Ortega Mohedano – Universidad de Salamanca / Rainer Rubira – Universidad Rey Juan Carlos / Hugo Aznar Gómez – Universidad CEU Cardenal Herrera / Mª Esther Pérez – Universidad de Salamanca / Enea Rosa Torres Castellano – Universidad de las Artes / Jessica Kawa – Kankakee Community College / Leonard Leung – Borough of Manhattan Community College
Coordinador de Marketing y Comunicaciones> Leticia Pérez Cid – Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso

Página Web >www.hiddenarts.es<
Correo de contacto >info@hiddenarts.es<
ISSN (papel): 2603-8749
ISSN (internet): 3020-335X
Depósito Legal: M-5647-2018

EDITORIAL

Es un placer para el equipo editorial de HIDDEN arts presentar este nuevo volumen, en continuidad con la línea de trabajo y compromiso expuesta en ediciones anteriores. En esta ocasión, queremos compartir con nuestra comunidad académica la reciente actualización de nuestro equipo editorial, un proceso que responde a la voluntad de seguir fortaleciendo la revista desde una perspectiva plural, interdisciplinar y rigurosa. La incorporación de nuevos perfiles, junto con la continuidad de quienes han venido impulsando el proyecto, nos permite consolidar una estructura editorial más sólida y alineada con los estándares actuales de calidad científica y proyección internacional.

Nos alegra, por tanto, seguir avanzando en esta etapa de crecimiento, reafirmando nuestro compromiso con la excelencia, la transparencia en los procesos de evaluación y la visibilidad de las investigaciones en artes y humanidades.

Continuaremos trabajando en la mejora de nuestros indicadores de calidad, en la ampliación de nuestra presencia en entornos académicos y digitales, y en la construcción de un espacio de diálogo que conecte a investigadores, creadores y lectores.

Alma Llerena Fernández
Directora

HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 1-10 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 11/11/2025. Aceptado: 17/01/2026. Publicado en junio de 2026

Para citar este trabajo: Fernández Consuegra, C.B. (2026). La Fotografía en el Registro del Cuerpo como Identidad. Fotoperformance. *HIDDEN arts, 8*. 1 - 10. https://doi.org/10.5281/zenodo.20491029

LA FOTOGRAFÍA EN EL REGISTRO DEL CUERPO COMO IDENTIDAD. FOTOPERFORMANCE

The Photography in the Registration of the Body as an Identity. Photoperformance

CELIA B. FERNÁNDEZ CONSUEGRA

Instituto Universitario de la Danza “Alicia Alonso” de la Universidad Rey Juan Carlos. España
Artista e Investigadora en Artes Visuales y Performance Art

celia.fernandez@urjc.es
https://orcid.org/0000-0002-8804-4803

PALABRAS CLAVE

Cuerpo,
Fotografía,
Identidad,
Fotoperformance,
Arte Corporal

RESUMEN

Debido al rápido desarrollo de las nuevas tecnologías en la sociedad del siglo XX, el cuerpo se distancia cada vez más de su auténtica naturaleza biológica en forma de imágenes, se considera un recurso y se vive como objeto. Desde la década de 1960, muchos artistas emplearon la fotografía para explorar este distanciamiento y devolverle al cuerpo carente de materialidad debido al abuso de esas tecnologías, su corporalidad y su peso, como ser biológico. La función de la fotografía como medio de documentación de la identidad personal, y el surgimiento de lo que se conoce como fotoperformance, provoca el surgimiento de un subgénero dentro del Arte Corporal: El Cuerpo como Identidad.

KEYWORDS

Body, Photography,
Identity,
Photoperformance,
Body Art

ABSTRACT

Due to the rapid development of new technologies of the twentieth century society, the body increasingly distance itself from its true biological nature as image, it is considered a resource and lived as an object. Since the 1960´s , many artists used photography to explore this distance and return the body, devoid of materiality due to abuse of these technologies, its physicality and weight , as a biological being. The role of photography as a mean of documentation for the personal identity and the emergence of what is known as photo-performance, causes the emergence of a sub-genre within the Body Art: The Body like an Identity.

La Fotografía en el Registro del Cuerpo como Identidad. Fotoperformance

Celia B. Fernández Consuegra

1. Introducción

Durante los últimos sesenta años, el Performance Art o Arte de Acción se ha centrado en la acción corporal como una opción renovadora y alternativa a otras disciplinas artísticas tradicionales. El Arte Corporal, como el lenguaje formal del Performance Art, desde un principio, incorporó medios y técnicas muy diversas que dieron a la acción artística una vitalidad y una ambigüedad no vistas. La presentación de las piezas en sitios alternativos no artísticos, la combinación ecléctica con la fotografía, primero, y el uso del video después, permitieron una movilidad al Arte de Acción más allá de los recintos tradicionales autorizados, museos y galerías; se utilizaron espacios que tenían connotaciones sociales y políticas, difícilmente alcanzables por otras disciplinas artísticas.

En un principio, con el objeto de prolongar en el tiempo los performances, los artistas comenzaron a documentar sus acciones, primero a través de la fotografía y luego, a través del video. Más tarde, los artistas empezaron a incorporar determinadas imágenes a sus acciones, lo que planteó la posibilidad de realizar obras con el único objetivo de ser registradas; esto dio origen al fotoperformance y al videoperformance. En el primer caso, el resultado de la acción fue una secuencia de imágenes que rescata los momentos significativos de la acción, mostrando diferentes etapas del proceso, independientemente de su duración. En el videoperformance, por el contrario, lo que suele conservarse es el tiempo real de la acción.
Los performers, tomando en consideración las posibilidades artísticas que brindaba la fotografía, realizaron una serie de experimentos. En este trabajo, analizamos los primeros y más significativos ejemplos de piezas de Arte Corporal realizadas para ser fotografiadas.

2. Objetivo de la investigación e hipótesis

El objetivo de esta investigación se centra en estudiar el Performance Art cuando utiliza como lenguaje de expresión el 'cuerpo como identidad' utilizando la fotografía, tanto en la documentación de la pieza, como en la articulación de esta.

Para realizar esta reflexión, se desarrolla un marco teórico que incluye las piezas de performances realizados por los artistas que han utilizado la fotografía, aquellos que nos han mostrado, a través de su cuerpo, del Arte Corporal como Performance Art, la tecnologización y simulacro del yo, la fragmentación de la identidad, los condicionantes de género y sexismo, el paso del tiempo, las relaciones espaciales entre la gente y las cosas, entre uno mismo y el mundo, la exploración de los estados psicológicos, físicos y emocionales mas básicos y la interacción entre las personas, tomando en consideración esa características del género donde el público es también participante de la acción.

Por tanto, la hipótesis de partida giraría en torno a la siguiente pregunta: ¿Es la utilización de la fotografía una tecnología que sólo puede ser utilizada con el único propósito de registrar un acontecimiento artístico, o también puede ser utilizada para reformular y crear nuevas obras con discursos definidos dentro del género Performance Art?

Para contestar esta pregunta, realizamos un análisis de las obras realizadas por determinados artistas, aquellos que fueron los pioneros en utilizar este medio tecnológico y trabajar el concepto de identidad.

3. Marco Teórico

Entre finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, la cultura consumista se afianza, la economía globalizada se expande, surge el SIDA, pero pasa oficialmente desapercibido; bajo estas circunstancias, se crean cuerpos cambiables, cuerpos considerados objetos y aptos para ser mirados, controlados y dominados. Las acciones artísticas corporales se convierten en un medio de recuperación del cuerpo y del yo, o de una exageración del simulacro del cuerpo-yo, parodiando el culto al artista como bien de consumo.

La década de 1980, fue fundamental en la discusión acerca del Postmodernismo, término que había surgido en la década de 1960, pero que se dio a conocer gracias a los ensayos de Jean-François Lyotard y Fredric Jameson. Dentro de las Artes Visuales, el Postmodernismo se considera conveniente, deconstructivo, unificador de lo que se consideraba arte superior e inferior y alegórico. En relación con los simulacros de los cuerpos artísticos, con el Postmodernismo se ratifica (a través de la exageración paródica potencialmente crítica) la individualidad enferma, dolorida, incoherente, sucia masoquista y grotesca, frente a la imagen bella y perfecta de los medios de comunicación.

3.1. Yasumasa Morimura

Por ejemplo, el artista japonés Yasumasa Morimura, realiza fotografías a gran escala disfrazándose de personajes tan variopintos como Scarlett O'Hara, Greta Garbo, Che Guevara, hasta los protagonistas de obras maestras de la Historia del Arte como Saturno Devorando sus Hijos, o Duchamp disfrazado de mujer en las imágenes de Rrose Sélavy en 1921. (Kuspit, 2005)

Un trabajo donde Morimura explora la percepción que tiene el mundo occidental del oriental es Retrato (Futago), donde se apropia de la Olimpia de Manet, uno de los símbolos principales de la tradición de la cultura occidental, representándose como la Olimpia y como la criada negra. (F.1) El travestismo del artista y la contextualización como mujer, desafía la construcción colonial de 'Asia como mujer', y los hombres asiáticos como afeminados; el artista hace que el espectador occidental cuestione y reevalúe sus percepciones sobre la identidad cultural asiática.

Retrato (Futago), también intenta desafiar las percepciones tradicionales sexuales de las culturas minoritarias. Como artista gay, Morimura utiliza el travestismo en su emplazamiento como Olimpia, para subrayar el estereotipo gay como afeminado. A través de este estereotipo, explora la forma en que su propia identidad cultural se construye, generalizando los convencionalismos sociales.

Al mismo tiempo, es evidente que esta Olimpia es un hombre, por ello subraya la artificialidad de tales estereotipos y desafía su validez. Adicionalmente, su ubicación como mujer desestabiliza los fijos y binarios roles de género hombre-mujer que prevalece en la cultura existente, por lo que construye una nueva identidad de género, donde los estereotipos de hombre y mujer están subvertidos.

Como artista gay, Morimura utiliza el travestismo en su emplazamiento como Olimpia, para subrayar el estereotipo gay como afeminado. A través de este estereotipo, explora la forma en que su propia identidad cultural se construye, generalizando los convencionalismos sociales. Al mismo tiempo, es evidente que esta Olimpia es un hombre, por ello subraya la artificialidad de tales estereotipos y desafía su validez. Adicionalmente, su ubicación como mujer desestabiliza los fijos y binarios roles de género hombre-mujer que prevalece en la cultura existente, por lo que construye una nueva identidad de género, donde los estereotipos de hombre y mujer están subvertidos. Retrato (Futago), también intenta desafiar las percepciones tradicionales sexuales de las culturas minoritarias.

(F1). *Retrato Futago*. Yasumasa Morimura

(F2). *Still 84*. Cindy Sherman

3.2. Cindy Sherman

Desarrollando una relación extraordinaria con su cámara, Cindy Sherman ha sido capaz de manipular drásticamente su edad y su peso, convirtiéndose en irreconocible ante el público. En sus trabajos, que se mueven entre lo alarmante y lo desagradable, lo divertido y lo conmovedor, la norteamericana actúa como actriz, directora, modelo y artista.

Además, Sherman se crea a sí misma incesantemente, sin embargo, no trata de revelar el verdadero yo artístico, sino evidenciar cómo la identidad es una construcción imaginaria y ambigua que se convierte en actriz y creadora de la propia narración que exhibe. Las fotografías que Sherman comenzó a realizar desde 1977, nos enseñan la agonía del estereotipo, la deconstrucción de la identidad y su plasmación en el caos, planteando, al mismo tiempo, las consecuencias de la mujer simplificada culturalmente como una dualidad: sujeto/objeto.

Con la multiplicación de su imagen, Cindy Sherman renuncia a tener la suya propia. Sus fotografías no pueden ser consideradas como autorretratos, dado que ninguna de ellas la refleja. Las mujeres que aparecen en sus fotografías no existen, no son retratos de nadie, pero, paradójicamente, representan de manera fehaciente la imagen estereotipada de la mujer en la sociedad occidental contemporánea. Sus múltiples rostros representan la deconstrucción de la imagen femenina, un producto de la representación caracterizado, desde un punto de vista falocéntrico, por la inestabilidad, la pérdida de identidad, la ausencia y la mascarada. En la sociedad occidental, la mujer se ha convertido en el objeto pasivo de la mirada del hombre, el cual proyecta sobre ella sus fantasías y sus deseos más o menos inconscientes, haciéndola vulnerable y frágil, poniéndola bajo su control. (Blessing, 1997. p. 81) (F.2 y F.2a)

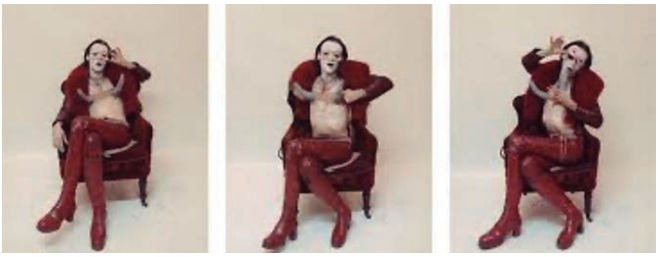
(F2a). *Untitled 210*. Cindy Sherman

Entre sus fotografías, hay que destacar la presencia de series como Untitled A-E (1975), buen ejemplo de sus primeros años, Bus Raider (1976-2005), Murder Mystery (1976-2000) y Untitled Film Stills (1977-1980), una serie que ofrece un variado repertorio de roles femeninos inspirados en fotogramas cinematográficos y donde es más evidente su trabajo de simulacro crítico de estereotipos. Entre los personajes de esta serie destacan una mujer en ropa interior con un vaso de Martini en la mano, una bibliotecaria de aspecto dulce, una secretaria, una mujer provocativa de la clase baja de una película neorrealista italiana y varias mujeres de clase media en sus cómodos apartamentos. (VV.AA., 1997. pp. 171-196)

Con el culto a la belleza corporal impuesto por la sociedad de consumo y la cultura popular, a finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, el cuerpo se presentó como un simulacro crítico, abierto a cualquier tipo de interpretación. Como señalara Jean Baudrillard en su ensayo La Precesión de los Simulacros incluido en su libro Cultura y Simulacro de 1995, en el régimen postmoderno de lo que denominamos pan capitalismo el simulacro empieza a sustituir a la representación, por lo que las autoimágenes de Sherman y Morimura son más simulaciones que representaciones. Las imágenes de la Historia del Arte que estos artistas muestran con sus fotografías que imitan grandes obras de la tradición artística occidental, carecen de un referente original y es la consecuencia de la 'sociedad del espectáculo'. (Debord, 2006)

(F3). *Autorretrarto con látigo*. Robert Mapplethorpe

(F4). *The Numbergirl*. Urs Lüthi



(F5). *Transformer.* Jürge Klauke

3.3. Robert Mapplethorpe

Mapplethorpe trabajó fotográficamente la temática homosexual; utilizó como modelos a actores del cine pornográfico y elementos de la cultura sadomasoquista de forma intencional, temas controvertidos que con el tiempo fueron utilizados como símbolos de la cultura LGBT (lesbianas, gays, bisexuales y personas transgénero) en su lucha por la igualdad y el reconocimiento.

En 1978, publicó el X Porfolio y el Y Porfolio en ediciones limitadas. El X Porfolio gira en torno a las imágenes fotográficas de comportamiento sadomasoquista, mientras que el Y Porfolio se centra en las flores y bodegones. En 1981, publicó el Z Porfolio, que recoge fotografías de hombres afroamericanos, también en una edición limitada. El X Porfolio incluye algunas de las más explícitas imágenes de Mapplethorpe, incluyendo un autorretrato con un látigo insertado en su ano. (Jones & Warr. p. 150) (F.3)

Este grupo de artistas que generó un trabajo donde lo principal era explorar la identidad, ocuparon todo el espacio mental y físico de la obra, estableciendo una relación absolutamente voyeurística, de profundo carácter narcisista, que pone de manifiesto las ambivalencias entre el ser y el parecer. El cuerpo, símbolo dominante, se transformó en el elemento esencial de construcción, en el soporte más idóneo capaz de generar una nueva imagen y satisfacer así los objetos del deseo.

Estos artistas, desarrollaron generalmente un juego de roles y sexos, en mutuo diálogo con la imagen representada, por lo que surgió una criatura andrógina o travestida en algunos casos, y completamente monstruosa en otros, que traspasaba las fronteras del individuo y que actualizaba su identidad. Ejemplos fueron, los artistas Urs Lüthi y Jürgen Klauke.

3.4. Urs Lüthi y Jürgen Klauke

En realidad, no reconocemos a una persona sin su condición masculina o femenina, la ambigüedad engendra ansiedad en unos casos y fantasía transgresora en otros. El andrógino deviene objeto de fascinación voyerista, de investigación sobre la medida de su masculinidad en detrimento de su feminidad, de búsqueda de signos de similitud y/o diferencia, de confirmación de lo otro. El sexo es uno de los aspectos a través de los cuales el cuerpo es producido y, por tanto, el modo de representación de sí mismo.

El cuerpo no puede ser visto como un soporte virgen, pasivo, un terreno neutral de significado, sino que es un soporte activo y productivo. Las morfologías corporales son los resultados de un significado social. Si alguien no se adapta a la norma masculina, o a la femenina, su humanidad está completamente cuestionada, ya que el cuerpo funciona como una extensión sobre la cual se registra el género.

Gran número de obras transgredieron, mediante las prácticas del travestismo, las identificaciones y los placeres sexuales que se consideraban normales, inundando el mundo del arte y de otras disciplinas de una imaginería autorrepresentacional de fuerte contenido narcisista. Las prácticas del travestismo han formado parte del mundo de los rituales religiosos de numerosas culturas y civilizaciones, siendo socialmente bien aceptado en muchas de ellas. No obstante, el travestismo no se da de la misma manera en períodos y culturas diferentes. Si revisáramos históricamente los códigos sociales, nos daríamos cuenta de que estos han sido, fundamentalmente, reguladores de los géneros. La ropa es, probablemente, el mayor o más importante símbolo del género que permite a las otras personas identificar inmediatamente el rol del género individual.

En todas las actividades del ser humano, las relaciones sexuales son vistas como un teatro que tiene cierta naturaleza ritual y lúdica, a la vez que manifiestan una potencia terapéutica y catártica; es decir, rompen el hechizo de un deseo negado y permiten enfrentarse a la propia represión del deseo, impidiendo que se conviertan en obsesiones.

No se trata sólo de conseguir placer, existe una ritualización de la libido, para la realización de fantasías prohibidas y de las diferencias de poder como significantes del deseo sexual. El travestismo supone un cambio transitorio y provisional de atuendo con fines eróticos, y quien lo practica, sea mujer o varón, no tiene por qué sentir la necesidad de tener vagina o pene.

En todas las actividades del ser humano, las relaciones sexuales son vistas como un teatro que tiene cierta naturaleza ritual y lúdica, a la vez que manifiestan una potencia terapéutica y catártica; es decir, rompen el hechizo de un deseo negado y permiten enfrentarse a la propia represión del deseo, impidiendo que se conviertan en obsesiones. No se trata sólo de conseguir placer, existe una ritualización de la libido, para la realización de fantasías prohibidas y de las diferencias de poder como significantes del deseo sexual. El travestismo supone un cambio transitorio y provisional de atuendo con fines eróticos, y quien lo practica, sea mujer o varón, no tiene por qué sentir la necesidad de tener vagina o pene.
Muchos artistas utilizaron la multiplicidad de la imagen fotográfica como arte secuencial, lo que permitió expresar y preservar la noción de tiempo. Por ello, la serie fotográfica se convirtió en uno de los modos de expresión más utilizados con la finalidad de registrar los procesos de reflexión sobre el género. Esta seriación, sugiere el intento de fijar una identidad transitoria y fugaz, un intento por captar la imagen del espejo adoptando la identidad que se quiere ser. (Spector en Blessing, 1997. p. 159)

La idea de repetición, entendida como la redundancia de una misma imagen, implica directamente la noción de frecuencia informativa. Esta frecuencia de repetición de la imagen, de alguna manera, pretende anular la contundencia de la primera lectura que ofrecería una imagen única y aislada. La repetición infinita, o un número de veces suficientemente amplio de un cliché, de una toma fotográfica instantánea del objeto, elimina la eventual magia que podía nacer del valor carismático del símbolo, siendo este aspecto una característica que acontece dentro de una sociedad marcada por la producción en masa.

Los individuos de Urs Lüthi, se enfrentan al espectador fingiendo proyectarse hacia el exterior. La serie de Lüthi, The Numbergirl (1973) (F.4) y Un'isola nell'aria (1975), representan series repetitivas de imágenes, reproducidas en forma de cuadrícula.

Urs Luthi, posaba travestido para la cámara fotográfica en un acto de autocontemplación de su relación íntima con la mujer, como por ejemplo en Self Portrait With Ecky. (Jones & Warr 2000a. p. 139). Con la destrucción de los estereotipos de género, Lüthi señala que la conexión que siente con lo femenino se encuentra en un lugar profundo de la psique, alejado de la apariencia y el comportamiento sociales. Esperaba que al comunicar lo íntimo en él, el espectador reflexionara sobre sus aspectos personales y contradictorios. Con esta forma de mostrarse, sexualmente ambigua y travestida fingía ser muchos otros, siendo él mismo

En la serie The Numbergirl, Lüthi posa de forma erótica y sugerente, sosteniendo fotos de él mismo y de espacios arquitectónicos (Hirsch, 2012. pp. 98-99); con cada postura y expresión facial, en un especial repertorio de lenguaje corporal, Lüthi se representa como un fetiche desesperado.

Al multiplicar su imagen en un único marco, el artista refuerza el efecto simulado de todo el grupo de imágenes, negando a su vez, la existencia real de su cuerpo-yo. b Como afirma Lea Virgine:

> Lüthi invierte las características somáticas, grotescamente acentuando la apariencia de bisexualidad, e inventando personalidades ficticias, creando entonces, una crisis de cristalización de los roles sexuales […] logra crear una especie de contaminación emocional en el espectador quien induce a convertirse en un socio o colaborador voluntario o involuntario capaz de cerrar el circuito y devolver la misma percepción intercambiable" (Vergine, 2000. p. 23)

Jürgen Klauke, utilizó su propio cuerpo para escandalizar, convertido en un mutante sexual, antes de que las reivindicaciones y estudios de género tuvieran ese nombre; ha utilizado principalmente la fotografía para desarrollar una obra en la que el cuerpo es el punto central. En los años setenta en sus obras buscaba, por ejemplo, derogar y ampliar la codificación social del género: el transformer como transmutador, el cual destruye la identidad sexual, que queda intervenida y expandida y es capaz de ir mucho más allá de lo real. Sus transmutaciones no se limitan a las tipologías sexuales, sino que también se deconstruyen otros fenómenos sociales y político-culturales.

Interpretando el género de los demás, permitía conocer aquellos aspectos que había en sí mismo, y por lo tanto ensanchar sus límites internos y su conocimiento personal. Sería erróneo entender sus obras como autorretrato. En realidad, se trata de cuadros sociales, de reflejos del otro, una gama de etiquetas culturales utilizadas para reflejar una identidad en constante evolución y, por tanto, también de quien los contempla. Más exactamente, son imágenes de distorsiones y síndromes sociales y psicológicos, exacerbados a veces hasta lo grotesco o subrayados irónicamente como por ejemplo en la obra Transformer de 1973. Jones & Warr. 2000a. p. 140). (F5)

3.5. Hannah Wilke

Hannah Wilke, fue una de las autoras más representativas de aquel grupo que configuró la primera generación de mujeres que militaron en distinto frente, por primera vez, en la Historia del Arte dominada por la acción y la visión de los hombres, las políticas conservadoras, los prejuicios sociales y las discriminaciones sexistas, y que finalmente, crearon las condiciones para la aparición, no sólo de unas circunstancias igualitarias entre los hombres y las mujeres, sino además, un modo inédito de hacer y entender el arte, por surgir de las manos, de los cuerpos y de las mentes de mujeres. Todo ello condujo a Hannah Wilke a una identificación total entre su arte y su vida.

Los primeros trabajos de Wilke, guardan una enorme coherencia con las reflexiones del incipiente feminismo artístico, del que ella es hoy día referente indispensable. Sus obras iniciales giran en torno a la iconografía vaginal, de la que Wilke fue pionera. Aquellas artistas de los setenta centraron la temática de su arte en sus propios cuerpos, una suerte de autorreferencialidad que terminó por instaurar la vagina como icono fundamental. Pensaban que su vagina era aquello que las convertía en mujeres, y deciden elevarla a los altares por considerar que su representación había sido siempre un tabú dentro de la cultura occidental.

En S.O.S., Starification Object Series (F.6), Wilke asume el papel de esas modelos anónimas que pueblan las campañas publicitarias, imita sus poses artificiales, demostrándonos que son tan sólo gestos estereotipados de 'lo femenino', que, repetidos hasta la saciedad, han terminado por convertirse en norma de feminidad.

Mostrando el torso, semi o completamente desnudo, el cuerpo aparece cubierto de vaginas de chicle. Sus poses variadas, teatrales y simuladas participan de la paradoja del marketing de masas de los cuerpos de famosos para deleite de los consumidores. (Broude, & Garrad, 1994. p. 192). (F6)

(F6). *S.O.S., Starification Object Series*. Hannah Wilke

Es necesario señalar, que los estudiosos del performance no conciben la identidad como certeza de autoconocimiento, o dato inmutable, sino como proceso inestable y en movimiento, siempre en relación con la otredad. Judith Butler y Alicia Arrizón, entre otros, abordan principalmente la performatividad que ejercen las identidades de género y de etnia, Butler desde una perspectiva esencialmente filosófica, Arrizón en lo que se refiere a tradiciones escénicas de las comunidades latinas de los EE. UU.

Una interrogante fundamental que dirige sus escritos es la posibilidad que los sujetos sociales que se adscriben a identidades oprimidas por el poder se valgan del performance como vehículo de resistencia frente al sistema opresor. Los estudios de Judith Butler retoman el postulado feminista de analizar la construcción social del género, aunque su originalidad radica en el argumento de que la identidad de género es fundamentalmente una actuación teatralizada, o un performance.

Tal afirmación tiene implicaciones políticas, debido a que pone al descubierto las estrategias coercitivas de la sociedad para obligar a las personas a actuar según normas arbitrarias de conducta. La identidad, entonces, no es una categoría abstracta, sino un performance regulado por instituciones sociales.

Butler sugiere que la repetición ritual de códigos sociales es semejante a una serie de actos de citación, que nunca reproducen fielmente al 'texto original'. Es en este desfase - entre el código de conducta y su ejecución mediante el performance - donde se produce una alteración que posibilita una ruptura con la norma (Butler, 1998. pp. 122-124).

Uno de los ejemplos más conocidos que da Butler para discutir la posible subversión de la identidad es la del travestismo. Si bien la autora se muestra escéptica ante la reiteración de estereotipos femeninos, por lo que advierte que un acto de travestismo no siempre es necesariamente subversivo, ella encuentra en la parodia de la normalidad heterosexista una posibilidad de resistencia frente al poder hegemónico patriarcal.

Cuando un hombre se viste de mujer, o una mujer se viste de hombre, ocurre una ruptura entre lo que dicta la norma y lo que el sujeto escenifica. El travestismo demuestra, mediante un recurso altamente lúdico, cómo una sociedad patriarcal construye a la 'mujer' como un objeto escenificable y, por lo tanto, consumible, a la vez que impone conductas que a final de cuentas nunca pueden ser enteramente controladas o legisladas. (Butler, 1998. p. 237)

3.6. Pierre Moliner

Pierre Molinier (Burdeos 1900-1976) no dudará en montar, cortar, multiplicar y travestir su cuerpo de todas las maneras posibles en un intento de conseguir que su cuerpo real coincida con el cuerpo deseado y deseable de 'perfección sagrada'. Mediante el maquillaje y el travestismo el artista consiguió que en su rostro se confundieran los rasgos masculinos y femeninos, dotando a su imagen de un aire andrógino.

Así, lo veremos en sus fotografías como un travestido, como por ejemplo en Spur of Love, luciendo una gran multitud de objetos de carácter fetichista que se repetirán incansablemente: ligas, largos guantes negros, medias, joyas, zapatos de enorme tacón, velos trasparentes, máscaras o sujetadores muy apretados que resaltaban los pechos. (Jones & Warr 2000a. p. 135). (F7)

En Pierre Molinier la representación corporal es un espacio para el exhibicionismo, un lugar para el espectáculo transformista que muestra cuerpos narcisistas preguntándose sobre su identidad. Las fotografías de Molinier son hoy en día un punto de referencia obligado para todas aquellas propuestas artísticas interesadas por la temática del sexo y del género, y sus fotografías, son precursoras de las teorías queer y feminista de los años ochenta y noventa.

(F7). Pierre Molinier

3.7. Erotismo y sexualidad

El erotismo y la sexualidad fueron tradicionalmente motivos asumidos por la obra de arte. A veces se trató de representaciones escandalosas, como las pinturas de Courbet y Manet, a veces de obras prohibidas o que circularon clandestinamente, como las novelas de Sade y muchos de los libros con ilustraciones pornográficas entre los siglos XVI y XIX. Pero la imaginería erótica era, en gran medida, un dominio del arte y la literatura. Esto comenzó a cambiar con la aparición de la fotografía, que en sus inicios no fue considerada como arte, y con el desarrollo del mundo del espectáculo, en la segunda mitad del siglo XIX.

En la actualidad el erotismo y la sexualidad pertenecen al ámbito de la cultura de masas. Tanto es así que, el imperativo moral del mundo contemporáneo es la exigencia de disfrutar. Si en el pasado la satisfacción del deseo sexual generaba complejos de culpa, en la actualidad lo que suele suscitar remordimientos es la impresión de no haber experimentado el suficiente placer.

Si en el pasado el erotismo era un motivo propio de las representaciones artísticas, y poseía un carácter emancipador, cuando no libertino, en la actualidad las imágenes mediáticas producen una abrumadora cantidad de representaciones eróticas, que tienen según muchos autores un carácter represivo. No hay dudas que el erotismo en el arte contemporáneo ha cumplido la misma función de llamar la atención que tiene en el ámbito mediático. ¿Cómo, entonces, podría el arte proponer imágenes sexuales que se distingan de las que produce la publicidad, el cine comercial y la pornografía? ¿Qué podrían tener de liberadoras dichas imágenes?

Una de las posibilidades consiste en llevar las imágenes sexuales de la cultura de masas al circuito del arte. Lo que se conmociona es precisamente el circuito de distribución del arte. Al mismo tiempo que se dejan entrever cuán difusos pueden ser los límites entre las imágenes mediáticas y la alta cultura. Un formidable ejemplo lo constituye la página publicitaria que la artista norteamericana Lynda Benglis creó para la revista ArtForum, en 1974. Benglis se mostraba desnuda, con su mano sujetando un inmenso consolador. Es curioso que mientras gran parte del arte contemporáneo aspira a escandalizar, las revistas de arte suelen ser bastante comedidas. Benglis y ArtForum se propusieron perturbar al mundo artístico al presentar una imagen marcadamente obscena. La artista se servía de la pornografía, tradicionalmente asociada a la mirada masculina para, como afirmara la propia autora, burlarse de ambos sexos. (Jones & Warr. 2000a. p. 142). (F8)

(F8) Lynda Benglis

Con el fin de combatir la subordinación femenina al pensamiento cultural machista, así como al sistema de los medios de comunicación que imponen a la mujer un estereotipo marcado por la sensualidad, Benglis no dudó en mostrar su cuerpo en el papel de controlador. De este modo, la mujer de Benglis no parece masculina por la extensión del pene, lo verdaderamente masculino de ella responde al gesto desafiante y a las gafas que esconden la mirada.

Desde el punto de vista artístico, Benglis denigra los estereotipos masculinos acudiendo a la estética del manifiesto y a los medios de comunicación. Podemos considerar su obra como una verdadera burla al macho. Esta actitud es un verdadero desafío, y al mismo tiempo un giro en el enfrentamiento al machismo.

Un procedimiento similar emplea la menos conocida artista polaca Natalia Lach Lachowicz. En su serie de fotografías titulada Consumer Art, exhibidas por vez primera en la IX Bienal de París, en 1975, Lach-Lachowicz se autorretrata como un objeto sexual, que se somete a la mirada masculina, como una imagen para ser consumida, sin tal vez dejar de experimentar placer. Lach-Lachowicz no se identifica con los feminismos radicales y, por ende, no se representa a sí misma como una figura atormentada o pretendidamente obediente. Podría parecer sorprendente que su serie de fotografías fuese la representación del gobierno polaco para el evento parisino. (F9)

(F9). Natalia Lach Lachowicz

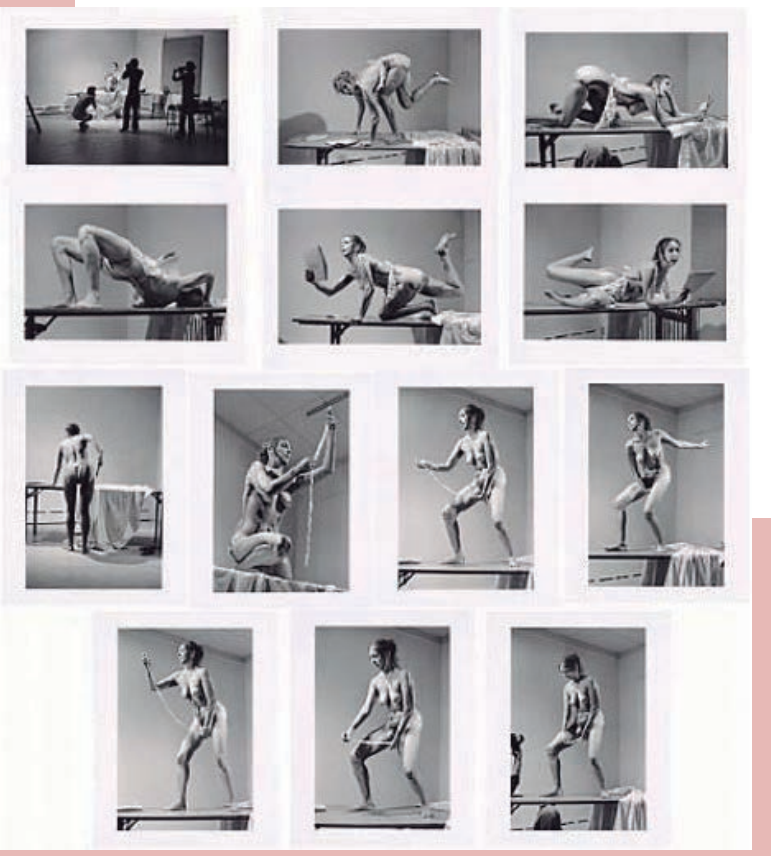
3.8. Carolee Schneemann

Carolee Schneemann, en Interior Scroll (Jones & Warr. 2000a. p. 144), un performance de 1975 se presentó cubierta con sólo una sábana y explicó al público que iba a leer un extracto de su libro Cézanne, She Was a Great Painter. Acto seguido, se despojó de la sábana y se pintó el contorno del cuerpo y del rostro con grandes trazos de barro. Se subió a una mesa larga y leyó el texto mientras posaba en una serie de poses típicas de modelos de dibujo al natural, sosteniendo el libro en una mano. Lo dejó caer y lentamente, se extrajo un rollo de papel de la vagina y leyó las inscripciones que había escritas en él, extraídas de textos feministas que ella misma había redactado para una obra anterior: el sexo encontró la forma de hacerse palabra. La artista convierte así, la vagina en una boca. Schneemann expone, que en el cuerpo de la mujer, en el útero, se encuentra un conocimiento que es producto de una relación directa con el cosmos. (F10)

Schneemann, interpretó esta pieza por primera vez en una exposición de pinturas y performances destinada al público femenino y titulada Women Here and Now. Interior Scroll, nació de las indagaciones de Schneemann en torno al 'espacio vulvar' y a su conexión con las formas serpenteantes como los atributos de las diosas de las culturas ancestrales.

La artista consideraba la vagina como una forma escultórica, el origen del conocimiento sagrado, como éxtasis, nacimiento y transformación; como órgano de tránsito de lo visible a lo invisible, una espiral como forma del deseo y los misterios generativos; como atributo del poder sexual femenino, la artista realiza un ritual de paso para conseguir el conocimiento interno, para unir el espíritu con la carne en la veneración de la Diosa.

> [...] el pergamino interior de Schneemann, esa escritura a manera de libro vaginal le da la vuelta al relato cosmogónico. Como en aquel cuadro célebre de Courbet que guardaba Lacan celosamente, el 'centro de la creación' es el sexo, el femenino en particular. De su interior brota la luz, de su seno más recóndito mana el lenguaje, que es carne ya formada. Su sangre es aquel fulgor neoplatónico que se expande generosamente y crea el universo. (Salabert, 2003. p. 280)



(F10). *Interior Scroll*. Carolee Schneemann

3.9. Paul McCarthy

Dentro del contexto de violencia simbólica y condicionamientos sociales provenientes de la estructura familiar patriarcal y de la alienación ideológica y cultural de los medios de comunicación, el trabajo de Paul McCarthy debe ser entendido como metáfora de los sistemas de poder y de las convenciones culturales que definen nuestro entorno. Con un imaginario violento, macabro y amargamente cómico, el autor trata de desentrañar los lados más oscuros de los mitos y los estereotipos que conforman la plácida vida de la clase media norteamericana.

Con este objetivo, en sus performances y vídeos no ha dudado en disfrazarse de algunos de los personajes más arquetípicos de ese mundo, tales como Heidi, Pinocho o Popeye, para insistir en la naturaleza perversa del autoritarismo jerárquico y la violencia paterna. Estas caracterizaciones le sirven para llevar a cabo unas acciones que se conforman como alegorías no sólo de los traumas de la sociedad de consumo, sino también con aspectos básicos como la identidad, la sexualidad o la confusión de las fronteras corporales. En el cuerpo que McCarthy nos muestra, las fronteras que lo delimitan han estallado y las partes internas se abocan al exterior, como si se tratara de una bolsa de carne que acaba de reventar, dando pie a un paisaje de intestinos y líquidos que disuelven los límites. Así, las eyaculaciones de mayonesa, las hemorragias de kétchup, las diarreas de mostaza o los vómitos de carne picada se suceden obsesivamente ocupando el lugar de los fluidos corporales, como sustitutos del esperma, la sangre o los excrementos.

Su lenguaje visual es inmediato, despiadado y no teme a las metáforas o analogías más comunes. Da la vuelta a los valores generalmente aceptados. Los deseos físicos se expresan superficialmente con erotismo, sexo y violencia. La higiene civilizada se transforma en mugre y suciedad. La superioridad mental que supuestamente caracteriza al ser humano se contrarresta con el descontrol, el desorden y el caos. McCarthy ataca el concepto de limpieza impoluta que se ha cultivado deliberadamente para suprimir el subconsciente y el mundo de los sueños a fin de que la sociedad pueda funcionar con total eficacia. El tosco vocabulario que utiliza en sus representaciones de instintos humanos puede parecer tan provocador como sus exageraciones formales.

La naturaleza efímera de sus acciones, vídeos y dibujos, que creó en la década de 1970, es la causa de que su obra fuese conocida por un reducido grupo de artistas y especialistas. Sus performances desmitifican la masculinidad hurgando en los aspectos más vulnerables y patéticos de su propio cuerpo. La virilidad pasa de ser comprendida como algo trascendente a algo absolutamente histérico, convulsivo y contingente. Muñecos, esculturas mutantes y todo un decadente imaginario infantil, se mezclan con grotescas imágenes sexuales a modo de catarsis alegórica de un mundo reprimido por una cultura patriarcal.

Tal y como afirma José Miguel García Cortés:

> McCarthy nos muestra el cuerpo de un hombre vulnerable que ha perdido toda autoridad y coherencia, un hombre herido, lleno de agujeros, que estructura su subjetividad mediante un terrible miedo a la castración. El falo, entendido socialmente como el símbolo por antonomasia del poder masculino, se ha convertido en un pene flácido, patético, manipulable e intercambiable. Se ha pervertido toda norma que asegura las fronteras de la masculinidad abriendo un amplio precipicio de inseguridad y ansiedad que cuestiona los mecanismos de la cultura patriarcal. (García Cortés en Hernández Sánchez, 2003. p. 238)

En Sailor's Delight/Sailor's Meat, 1975 (Jones & Warr. 2000a. p. 146), incluía referencias a marineros, mitos transexuales, transgresión de límites morales y una manifiesta violencia. El artista adoptó la personalidad de un marinero envilecido, un viajero cuyos actos carnales se rodean de un conglomerado de atributos femeninos: una peluca rubia, maquillaje y la parte inferior de un bikini negro. En la cama de la habitación de un hotel muestra un bulto de carne cruda que en unas ocasiones acaricia y en otras intenta penetrar. La obra muestra una alteración simbólica del lenguaje de la cultura popular que evoca, más concretamente, imágenes de fotogramas de películas eróticas.

3.10. Andy Warhol

En los primeros años de la década de 1980, Andy Warhol, realizó una serie de autorretratos con una cámara Polaroid. El autor sentía una gran fascinación por los poderes metamorfoseantes de la fotografía. Una foto era para él mucho más que un simple recuerdo: era una herramienta de transformación, una metáfora del consumismo fácil y un objeto de contemplación voyeurista. Todas las fotografías de esta serie son muy parecidas: de frente o de perfil, Warhol posa con una peluca y los labios pintados de un intenso rojo. La actitud en todas ellas es seria, un tanto distante. El fondo blanco, la pose hierática, el rostro anodino y el pequeño tamaño de las obras, nos recuerda las fotografías que se realizan para los carnets de identidad o pasaportes. (Jones & Warr. 2000a. p. 153). (F11)

(F11). Andy Warhol

4.- Conclusiones

La reflexión realizada en el desarrollo de esta investigación, teniendo en cuenta el marco teórico que se señala en el epígrafe correspondiente, nos ha llevado a las siguientes conclusiones:

1. El registro fotográfico es utilizado por los artistas para documentar la ejecución de obras y eventos de carácter efímero. La experiencia vivida por los performers, hacen que en un momento determinado las fotografías se conviertan en el único vínculo que el artista propone para el espectador, obligado a aproximarse a la inmediatez del acto original, desde la perspectiva mediada del registro fotográfico. Surge entonces el fotoperformance.

2. A través de la fotografía, se crean identidades incesantemente, sin embargo, no se trata de revelar el verdadero yo artístico, sino evidenciar cómo la identidad es una construcción imaginaria y ambigua que se convierte en actriz y creadora de la propia narración que exhibe.

3. Muchos artistas utilizaron la multiplicidad de la imagen fotográfica como arte secuencial, lo que permitió expresar y preservar la noción de tiempo. Por ello, la serie fotográfica, como Performance Art, se convirtió en uno de los modos de expresión más utilizados, con la finalidad de registrar los procesos de reflexión sobre el género y sobre la deconstrucción de la identidad.

4. El fotoperformance es un procedimiento basado en acciones pensadas especialmente para ser registradas, por lo que podemos afirmar que, dieron lugar a un tipo de obras donde el acto aparece como inseparable de su traducción mediática. La secuenciación del registro fotográfico permitió, además, alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación con el proceso de ejecución de la obra.

Referencias bibliográficas

Aznar Almazán, S. (2000). *El arte de acción.* 2ª ed., San Sebastián: Nerea.

Baudrillard, J. (1995). *Cultura y Simulacro.* Barcelona: Kairos.

Benjamín, W. (1991): *La Obra del Arte en la Época de la Reproductibilidad Técnica.* Madrid: Taurus. pp. 59-76

Blessing, J. (1997): *Rrose is a Rrose is a Rrose. Gender Performance in Photography*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum

Broude, N. & Garrad, M. G. (1994). *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact.* New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers

Butler, J. (1998). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London, New York: Routledge

Cruz, A. y Jones, A. (2000). *Cindy Sherman: Retrospective.* New York: Thames & Hudson. 2nd edition

Debord, G. (2006). *Society of the Spectacle.* Ken Knabb (Translator). New York: AK Press

Fernández Consuegra, C. (2017). *El Cuerpo como Sistema Semiótico del Performance Art*. Madrid: Cumbre, IUDAA

García Cortés J.M. en Hernández Sánchez, D. (Ed.) (2003): *Arte, Cuerpo, Tecnología.* Salamanca: Universidad de Salamanca

Jones, A. & Warr, T. (2000a): *The Artist's Body.* London: Phaidon Press Limited

Kuspit, D. (2005). *Daughter of Art History: Photographs by Yasumasa Morimura*. New York: Aperture

Martínez Muñoz, A. (2000): *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Arte del Siglo XX-2.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia

Pultz, J. (2003): *La Fotografía y El Cuerpo*. Madrid: Akal

Salabert, P. (2003). *Pintura Anémica, Cuerpo Suculento*. Barcelona: Laertes

Spector, N. (1997). *"Performing the Body in the 1970s"* en Blesing, J. Rrose is a Rrose is a Rrose. *Gender Performance in Photography*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum. p. 159

Torres, D. G. (1996). "Gilbert & George-Cindy Sherman. Desencuentros de la Identidad". Lápiz. Nº 121. Abril 1996, pp. 44-53

Vergine, L. (2000): *Body Art and Performance: The Body as Language.* Milan: Skira Editore S.p.A.

VV.AA. (1997): *Cindy Sherman. Retrospective.* London: Thames & Hudson

VV.AA. (2008): Mujeres artistas de los Siglos XX y XXI. Madrid: Taschen

HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 11-18 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 09/12/2025. Aceptado: 07/02/2026. Publicado en mayo de 2026

Para citar este trabajo:Buzón Ruíz, J.M. (2026).El Café de Chinitas como Expresión Escénica del Ballet Flamenco. Un Estudio Cualitativo. *HIDDEN arts, 8,* 11 - 18. https://doi.org/10.5281/zenodo.20491968

EL CAFÉ DE CHINITAS COMO EXPRESIÓN ESCÉNICA DEL BALLET FLAMENCO: UN ESTUDIO CUALITATIVO

El café de Chinitas as a staged expression of Flamenco Ballet: a qualitive study

JOSÉ MANUEL BUZÓN RUÍZ
Instituto Universitario de la Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos, España

jose.buzon@alicialonso.org
https://orcid.org/0000-0002-9939-8201

PALABRAS CLAVE

Café de Chinitas;
Flamenco;
José Antonio Ruiz;
Salvador Dalí;
García Lorca;
Danza Española;
La Argentinita

RESUMEN

El presente estudio analiza la versión del ballet Café de Chinitas realizada por José Antonio Ruiz como expresión escénica del flamenco y su diálogo con la tradición lorquiana y daliniana. La propuesta de Ruiz se basa en los telones originales diseñados por Salvador Dalí para la versión de La Argentinita de 1943, integrando vestuario, escenografía, música y coreografía en un montaje contemporáneo. Se emplea un enfoque cualitativo que combina observación escénica y revisión histórica del ballet desde su creación en 1931 hasta la actualidad. La obra se estructura en tres bloques temáticos —creatividad, sexualidad y muerte— que permiten articular la simbología visual y musical de Dalí y Lorca con el lenguaje flamenco. Los resultados muestran que la versión de Ruiz resignifica el ballet original, creando una experiencia multidisciplinar que fortalece la identidad de la danza española y la conservación del patrimonio coreográfico

KEYWORDS

Café de Chinitas;
Flamenco;
José Antonio Ruiz;
Salvador Dalí;
García Lorca;
Spanish Dance;
La Argentinita

ABSTRACT

This study analyses José Antonio Ruiz's version of the ballet Café de Chinitas as a theatrical expression of flamenco and its dialogue with the traditions of Lorca and Dalí. Ruiz's proposal is based on the original stage curtains designed by Salvador Dalí for La Argentinita's 1943 version, integrating costumes, set design, music and choreography into a contemporary production. A qualitative approach is used, combining stage observation and historical review of the ballet from its creation in 1931 to the present day. The work is structured in three thematic blocks—creativity, sexuality, and death—that allow Dalí and Lorca's visual and musical symbolism to be articulated through the language of flamenco. The results show that Ruiz's version reinterprets the original ballet, creating a multidisciplinary experience that strengthens the identity of Spanish dance and the preservation of choreographic heritage.

El Café de Chinitas como Expresión Escénica del Ballet Flamenco. Un Estudio Cualitativo

José Manuel Buzón Ruíz

1. Introducción

El presente artículo analiza la versión del Café de Chinitas creada por el reconocido coreógrafo José Antonio Ruiz, poniendo de relieve los elementos estéticos, técnicos y conceptuales que caracterizan su propuesta escénica. A través del estudio de su escenificación, se examina cómo la calidad artística y la coherencia coreográfica contribuyen a la resignificación de esta obra dentro del contexto de la danza española, así como su relevancia en la preservación y evolución del patrimonio coreográfico.

El Café de chinitas fue un café cantante situado en el Pasaje Chinitas de Málaga entre 1857 y 1937, Según la tradición, el conocido café tuvo su origen como un espacio privado perteneciente a Luis María Álvarez, destinado inicialmente a encuentros personales, que con el tiempo evolucionó hasta convertirse en un café cantante (Nota 1) , afamado gracias a los populares versos que escribiera el célebre poeta Federico García Lorca En el Café de Chinitas dijo Paquiro a su hermano:

«Soy más valiente que tú,
más torero y más gitano»
En el café de Chinitas
dijo Paquiro a Frascuelo
«soy más valiente que tú,
más gitano y más torero»
Sacó Paquiro el reló
y dijo de esta manera:
«Este toro ha de morir
antes de las cuatro y media»
Al dar las cuatro y media
se salieron del café
y era Paquiro en la calle
un torero de cartel.

Se trata de una canción popular, del siglo XIX, que llego en forma de tradición oral a la familia de Lorca y que contribuyó a su formación cultural temprana. La canción recuerda el paso del célebre torero Francisco Montes Reina, conocido como Paquiro, por el histórico Café de Chinitas.

2. Antecedentes

El ballet Café de Chinitas fue concebido por Federico García Lorca en colaboración con la bailarina y coreógrafa Encarnación López Júlvez, conocida artísticamente como La Argentinita (Nota 2) . La obra tiene su origen en una canción de tradición popular que ambos artistas grabaron en 1931, como parte de un proyecto común orientado a la recuperación y difusión del cancionero popular español (García Lorca, 1998). Café de Chinitas se integró de forma coherente en un repertorio más amplio que incluía piezas como Anda jaleo, Los cuatro muleros, Las tres hojas, Romance de los mozos de Monleón, Las morillas de Jaén, Sevillanas del siglo XVIII, Nana de Sevilla, Romance Pascual de los pelegrinitos y Zorongo gitano, todas ellas caracterizadas por la reelaboración artística de materiales folklóricos (Subirá, 1953).

La colaboración entre García Lorca y La Argentinita se inició a comienzos de la década de 1920, cuando la bailarina interpretó el papel protagonista en El maleficio de la mariposa (1920), primera obra teatral del poeta (Gibson, 2016). A partir de este encuentro artístico, ambos desarrollaron una línea de trabajo conjunta que combinó poesía, música y danza, con el objetivo de trasladar la tradición popular al ámbito escénico contemporáneo desde una perspectiva innovadora y culta (Martínez del Fresno, 2007).

El estreno absoluto del ballet Café de Chinitas tuvo lugar en 1932, en el marco de la llamada Edad de Plata de la cultura española, caracterizada por una intensa efervescencia artística e intelectual (Sánchez Vidal, 1995, p. 112). Desde su debut, la obra fue objeto de múltiples reposiciones, introduciendo variaciones formales y simbólicas según el contexto histórico. Durante la Guerra Civil española y el exilio republicano, el ballet fue reinterpretado con un enfoque político, funcionando como homenaje a Federico García Lorca y como símbolo de la resistencia cultural frente al fascismo: «la obra se convirtió en un recordatorio del sacrificio de la cultura en tiempos de opresión» (Gibson, 2016, p. 278; Plaza Chillón, 2007, p. 54). En este contexto, Café de Chinitas fue parte de dos homenajes directos a Lorca: uno en Barcelona en 1938 y otro en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1943 (Gibson, 2016, p. 280). Sin embargo, la versión más icónica se presentó ese mismo año en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde Encarnación López Júlvez, La Argentinita, repuso la obra con escenografía de Salvador Dalí, textos de Lorca y una orquesta dirigida por José Iturbi. Este montaje fue especialmente relevante por su carácter vanguardista y su integración de distintas disciplinas artísticas.

La obra fue presentada en los escenarios de Nueva York en el contexto del Spanish Festival, celebrado en el Metropolitan Opera House, cuyo estreno tuvo lugar el 15 de mayo. El evento contó con el patrocinio del marqués de Cuevas y se desarrolló como una producción conjunta junto al director de orquesta José Iturbi. En esta versión participaron La Argentinita y Pilar López, quienes asumieron los roles de las bailaoras La Coquinera y La Mejorana, respectivamente. Asimismo, intervinieron Miralles, Cobos, Ruiz, Osta, Greco, Vargas, Valero y Lucena como bailaores del tablao, mientras que Juan Martínez interpretó el papel de El hombre que quería bailar, contribuyendo al conjunto artístico del espectáculo (Murga, 2014), «la colaboración con Dalí situó la pieza en un punto de convergencia entre danza, teatro y artes plásticas» (Sánchez Vidal, 1995, p. 118).

Dalí se encontraba también en Nueva York, viviendo su controvertido exilio, Dalí ya había diseñado la escenografía del drama lorquiano Mariana Pineda en 1927, y rozando el tiempo en el que Buñuel y él se enemistarían con el granadino por sus contrarias maneras de entender el arte y sus complejas relaciones personales que acabarían por separarles, o como también diseñara la escenografía y el vestuario del Sombrero de tres picos para el ballet de Ana María (1949) (Nota 3). Durante su gira por Estados Unidos al frente de su Ballet Español, Ana María optó por desarrollar una versión propia de El sombrero de tres picos, en la cual Salvador Dalí participó mediante la creación de los diseños escenográficos y del vestuario (Dunkel, 2000), diseños que recuperaría Yvonne Blake para la versión daliniana del Sombrero de tres picos de Jose Antonio Ruiz junto a la producción del Café de Chinitas (2004).

Dos años después La Argentinita fallece, su hermana Pilar López se encarga de trasladar su cuerpo desde Nueva York, ésta cae en una profunda depresión apartándola totalmente de los escenarios, a su regreso en 1946 dentro de sus estrenado Ballet Español de Pilar López, continuando con su legado recrea Café de Chinitas con representaciones en Madrid desde 1946 y una gira internacional que incluyó Buenos Aires en 1952. Para esta última, los telones fueron diseñados por el pintor exiliado Gori Muñoz, destacando nuevamente el papel del exilio en la preservación de la cultura española contemporánea (Plaza Chillón, 2007, p. 102)

Según Carter (2000), el éxito de una producción de ballet depende de la cooperación entre diversas disciplinas artísticas, así como del reconocimiento equitativo de la relevancia de cada una de ellas. A lo largo de la historia, el diseño escénico —que abarca decorados pintados, elementos escultóricos destinados a enriquecer el espacio teatral y el vestuario de los intérpretes— ha requerido la participación de artistas desde el Renacimiento hasta la actualidad. Figuras como Leonardo da Vinci y Rafael, junto con el escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, mostraron un notable interés por la escenografía. De igual manera, durante el siglo XX, artistas de gran relevancia como Pablo Picasso, Salvador Dalí e Isamu Noguchi encontraron en el teatro un medio propicio para la expresión de su creatividad artística.

Los críticos de la época consideraban que las interpretaciones de estas versiones de ballet no alcanzaban el nivel artístico que sí poseía Dalí en este contexto. Una de las críticas más destacadas provino de John Martin, renombrado experto del New York Times, quien expresó su escepticismo hacia ciertos aspectos de la versión de Argentinita. En particular, criticó que la coreografía no lograba igualar el nivel de la puesta en escena visual. Martin (1943) «The material is, perhaps, too authentic, too little dressed up theatrically and crowded too far away at the back of the stage» También se observaron en Garafola (2000) donde se exponen algunas de las críticas a la contribución de Dalí en el estreno de El sombrero de tres picos en el Teatro Ziegfeld. Miles Kastendieck, del New York Journal-American, afirmó que la propuesta escenográfica fue «sorprendentemente conservadora» (p. 20). En el Telegrama Mundial de Nueva York, Louis Biancolli señaló con alivio que «el telón de fondo era casi estrictamente convencional en sus detalles paisajísticos. No hay árboles sangrantes ni relojes derretidos de los lienzos típicos de Dalí…» (p. 20). Walter Terry, en el New York Herald Tribune, la calificó como “puro deleite” (p. 20).

La visión de Ana María, intérprete del papel de la esposa del molinero, La molinera, fue menos entusiasta que la de Dalí. No obstante, la mayoría de los críticos coincidieron en que su desempeño fue superior al del año anterior en el Carnegie Hall y que la compañía se mostró más sólida. Se destacó especialmente la energía y el trabajo en equipo del conjunto, aunque los elogios más enfáticos se dirigieron a los bailarines masculinos y al guitarrista Carlos Montoya (Garafola, 2000).

A pesar del elevado gasto, del esfuerzo invertido y del valor publicitario asociado al nombre de Dalí, El sombrero de tres picos solo se representó una vez en Nueva York, el día del estreno. Para las dos funciones restantes, Ana María optó por incluir obras pertenecientes a su propio repertorio (Garafola, 2000).

Al parecer Salvador Dalí ocupaba un estatus artístico destacado en el ámbito de las artes escénicas, particularmente en lo que respecta a sus contribuciones en escenografías y vestuarios teatrales, esta preeminencia artística contrastaba con la percepción menos valorada de la parte coreográfica o las composiciones de ballet con las que colaboraba.
Desde su primera versión, Café de Chinitas se consolidó como uno de los principales referentes de la danza escénica española, con una propuesta visual definida por la escenografía y los figurines diseñados por Salvador Bartolozzi, posteriormente, la versión concebida por Salvador Dalí alcanzó una notable relevancia gracias a la convergencia creativa entre Dalí, Federico García Lorca y La Argentinita, circunstancia que contribuyó a su reconocimiento como un hito de la danza española del siglo XX y propició la aparición de numerosas reinterpretaciones a lo largo del tiempo.

Fig. 1. Salvador Bartolozzi, figurín para Café de Chinitas, Madrid, 1932. Fundación Argentinita y Pilar López. Recuperado de: “La Recuperación del Patrimonio Dancístico. El caso de Café de Chinitas” (Castro, 2014,p.137)

3. Café de Chinitas: una construcción escénica de la Danza Española en el siglo XXI

No fue hasta entrado el siglo XXI cuando se hizo una versión del ballet lorquiano dentro del patrimonio dancístico español. Lejos de ser una recuperación sistemática, esta iniciativa creemos que ha buscado rendir un homenaje y ofrecer reinterpretaciones desde la perspectiva personal del coreógrafo, integrando la obra al repertorio de compañías públicas y adaptándola a lenguajes contemporáneos. Esto no significa que se haya descuidado la labor investigativa; por el contrario, el trabajo de investigación sirve de base sólida sobre la que se construye una visión coreográfica propia, tomando como referencia la versión daliniana de 1943, reconocida como la más emblemática histórica y estéticamente (Orringer, 2014, p.
55; Gutiérrez, 2010, p. 34).

El año 2004 marcó el centenario del nacimiento de Salvador Dalí. Con motivo de esta efeméride, José Antonio Ruiz reinventó El café de Chinitas para una producción conjunta con El sombrero de tres picos. El estreno tuvo lugar el 18 de agosto de 2004 en el XVIII Festival Castell de Peralada, a cargo del Centro Andaluz de Danza. La obra fue repuesta al año siguiente, el 5 de julio de 2005, en el LIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada por el Ballet Nacional de España, a partir de una idea original de Manuel Huerga, quien, tras un encuentro en Barcelona con José Antonio Ruiz, realizó un breve guion que posteriormente fue desarrollado con gran detalle por el propio Ruiz junto a Lluís Danés y Joan Teixidó. La dirección de escena, el vídeo y el espacio escénico estuvieron a cargo de Lluís Danés y el diseño de iluminación de Joan Teixidó (Ballet Nacional de España, 2009; J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Para esta producción, el Ballet Nacional de España encargó a Jordi Castells la reconstrucción del telón y la realización de la escenografía, mientras que la diseñadora de vestuario Yvonne Blake (Nota 4), recuperó los bocetos creados por Salvador Dalí en la década de 1940, quien se inspiró en las obras pictóricas del pintor para crear una estética que combinara elementos del flamenco con referencias artísticas propias de los años veinte.

> Según Blake del estrenado en 1943 por La Argentinita en homenaje a Lorca, no quedó ni uno de sus trajes, por lo que pude dar rienda suelta a mi imaginación. En su pintura hay muchos dibujos simbólicos, como son los insectos, o los labios, y los incorporé a las chaquetillas, sombreros o faldas porque me gusta hacer ese tipo de dibujo arquitectónico, delineado en negro (Marinero, 2009)

Este vestuario fue clave para potenciar la expresividad y la ambientación de la obra, aportando una dimensión visual que complementaba la puesta en escena y reforzaba la identidad del espectáculo (Ballet Nacional de España, 2009; Suárez Muñoz & Ortiz Camacho, 2021), aunque el crítico de danza Roger Salas destacó diferencias significativas en la percepción del vestuario que consideró que el vestuario de El Café de Chinitas, diseñado por Yvonne Blake, constituía un «despropósito pleno de mal gusto» que apenas reflejaba de manera superficial la época y los caracteres originales de la obra (Salas, 2006).

Sin embargo, de acuerdo con Suárez Muñoz y Ortiz Camacho (2021), el diseño de Blake trascendió la vestimenta tradicional y se convirtió en un componente esencial para comunicar la atmósfera y el significado artístico de la coreografía.

> El Café de Chinitas de José Antonio (2005) es una prueba de la capacidad de expresión que tiene el vestuario teatral. Su diseñadora, Yvonne Blake, se basó en las pinturas de Dalí y contextualizó la obra en los años veinte. El vestuario resultó ser muy innovador y cargado de fuerza como el poema lorquiano en el que se inspira. Los detalles de los trajes eran distintos en todos y fácilmente se reconocían los dibujos alegóricos de Dalí: rosas sangrantes, labios rojos, pestañas, pianos, mariposas (Suárez Muñoz & Ortiz Camacho, 2021, p. 99).

En el apartado musical se seleccionaron ocho canciones populares tradicionales, tomando como base la partitura original armonizada por Federico García Lorca y La Argentinita, a partir de este material se desarrollaron nuevas composiciones, que se organizaron en una serie de escenas musicales: *Café de Chinitas, Zorongo, Sevillanas, Seguiriya del Destino, Nana del Galapaguito, Los cuatro muleros, Las tres hojas, La Tarara, Paño del Destino (soleá), Anda Jaleo y Mujeres y Hombres en el Café* (Fernández, 2006).

Estas piezas fueron interpretadas principalmente por la voz de Esperanza Fernández, a excepción de *Seguiriya del Destino y Paño del Destino (soleá),* que fueron interpretadas por el cantaor Miguel Ortega. La armonización estuvo a cargo de Chano Domínguez, quien «ha utilizado las claves flamencas para la armonización y orquestación de estas canciones, pero con una nueva sonoridad, «necesaria para poner colores más actuales» y que se materializan en la guitarra eléctrica y el teclado» (Diario Córdoba, 2006,). Fernández (2006) destaca que Chano no solo es un pianista de jazz de gran renombre, sino también un profundo conocedor del flamenco, mientras que Esperanza Fernández asume un papel central, mostrando su capacidad interpretativa y expresiva en toda la obra.

El proyecto persiguió explícitamente la unión de la época del jazz americano con el flamenco, creando un diálogo entre la tradición y la modernidad musical (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026). La ejecución de las piezas estuvo a cargo tanto de Chano Domínguez y su grupo como del elenco (Nota 5) del Ballet Nacional de España, integrando música y danza en un diálogo multidisciplinar que respeta la esencia del repertorio tradicional, al tiempo que abre nuevas puertas a su expresión artística renovada

El Café de Chinitas propone un recorrido por el universo simbólico de Salvador Dalí, articulando su complejidad con la sencillez y profundidad de las Canciones Populares y del propio Federico García Lorca. Esta interacción entre símbolos y música permite la creación de un espectáculo que actúa como una evocación del arte, la belleza y el dolor, estableciendo un diálogo temporal entre las obras y la sensibilidad de ambos artistas. La concepción de esta producción puede enmarcarse en la tradición del Gesamtkunstwerk u obra de arte total, término acuñado por Richard Wagner para describir una forma de arte en la que múltiples disciplinas —música, poesía, danza, artes visuales y escenografía— se integran en una totalidad unificada y sinérgica.

José Antonio señaló que no quería hacer una reproducción de lo que se había realizado en Nueva York; por ello, se utilizó a Chano como nexo entre el jazz y el flamenco creando un guion centrado en el espacio en el que se encontraría el joven Dalí para celebrar su aniversario, teniendo en cuenta que no estuvo presente en la muerte de Federico y con el deseo de poder reencontrarse nuevamente con él. Ruiz subraya la necesidad de reinterpretar la obra ante la ausencia de figuras icónicas como La Argentinita y otros referentes históricos, ya que no se contaba con estos elementos y los telones son lo único que se conserva. (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026). Este planteamiento evidencia un enfoque creativo que combina memoria histórica y libertad artística para generar nuevas narrativas escénicas.

> Son muchos los motivos por los cuales esta producción me sedujo desde el primer momento, en especial, conocer y transitar por ese mundo creativo tan fascinante e inagotable de la simbología daliniana. Las motivaciones se incrementan en esta coreografía. ¿Quién puede decir que no a Lorca y a Dalí unidos por el Arte Flamenco? Con todo respeto hacia la versión original estrenada por Encarnación López, «La Argentinita», que fue todo un referente para el flamenco por su exquisita manera de interpretar, los responsables de esta nueva versión hemos intentado crear unos personajes que, con sus vivencias y sus recuerdos, nos guíen por esta historia tan abierta como un hilo conductor. (Ruiz, 2009, s. p.)

Fig. 2 Telón de boca del ballet Café de Chinitas, diseñado por Salvador Dalí. Fotografía reproducida del blog De mayores (2008) https://demayores.blogspot.com/2008/07/caf-de-chinitas-ballet.html

Fig. 3. Estampa final del Café de Chinitas por el Ballet Nacional de España, 2005 Foto © Josep Aznar

El proyecto El Café de Chinitas nació con la intención principal de recuperar los telones que Salvador Dalí diseñó por encargo de Encarnación López «La Argentinita», sobre los cuales se construye la reinterpretación de la coreografía original y se establece un diálogo simbólico entre Dalí y Federico García Lorca. La estructura del montaje se organiza en tres bloques temáticos —creatividad, sexo y muerte— integrando los elementos visuales originales con una nueva propuesta. (Europa Press, 2006).

Pilar López, hermana de Encarnación López «La Argentinita», señaló en una entrevista que Salvador Dalí siempre mantuvo presente en su memoria el concepto de los cafés cantantes, lo que influyó directamente en la creación de El Café de Chinitas. Según López, aunque Dalí pintó el decorado (Nota 6) , fue su hermana quien proporcionó la inspiración para el proyecto, llevándolo a conocer a Carmen Amaya, cuya figura y estilo se reflejaron en ciertos elementos del telón. Por ejemplo, el decorado incluía una guitarra al fondo, cuyos mástiles se asemejan a brazos musculosos, representando a Amaya, y cuyas manos sostienen castañuelas con detalles simbólicos. Este relato evidencia la colaboración artística entre Dalí y La Argentinita y cómo la figura de Amaya influyó en la iconografía del montaje (Mora, 2006).

En relación con la versión de El Café de Chinitas presentada por el Ballet Nacional de España, Pilar López —hermana de Encarnación López «La Argentinita» — reflexionó en una entrevista sobre la importancia de reconocer la creación original al inspirarse en obras del pasado, Pilar expresó que, aunque valora y respeta el trabajo de los artistas actuales y entiende la libertad creativa, consideraba que al presentar una obra inspirada en el espectáculo de su hermana era importante acreditar explícitamente que este fue realizado por La Argentinita con los telones de Salvador Dalí (Mora, 2006). Por su parte, el director de la versión del Ballet Nacional de España, José Antonio, ha subrayado que no intentó reproducir el montaje original, sino crear un espectáculo diferente: «incapaz de reponer aquel montaje, ha creado un espectáculo diverso, para el que necesitaba, primero, un guión comprensible que permitiera re-imaginar el mundo de Dalí y crear un homenaje que fuera más allá de la recuperación de sus telones» (Diario de Córdoba, 2006). Pero en el que recalcaba que la producción se inspira en la obra original de La Argentinita, reinterpretando la simbología visual y musical de la obra. (Europa Press, 2006; Diario de Córdoba, 2006).

4. Simbología escénica en el imaginario de Dalí y Lorca: versión de José Antonio Ruiz

Esta versión esta creada en tres grandes bloques: creatividad, sexo y muerte, conceptos diferentes a las versiones anteriores, dividiendo el ballet en tres espacios conceptuales.

4.1. Creatividad: Café de Chinitas, Zorongo y Sevillanas

La escena comienza con el telón de boca (Fig. 2), donde se observan ciclistas con panes sobre la cabeza, aunque Murga (2014) interpreta estos objetos como piedras y asocia la imagen al diseño del ballet Sentimental Colloquy, cuya escenografía fue creada por Dalí en 1944 para el Ballet International del Marqués de Cuevas, el coreógrafo nos aclara que se trata de panes (Nota 7) y no de piedras, lo que especifica tanto la naturaleza de los objetos como su simbolismo escénico. A continuación aparece Dalí niño con un aro en la mano andando por la corbata del escenario acompañado de una voz en off del propio artista de Figueras , cae el telón de boca o kabuki (Nota 8) descubriendo el interior del café cantante donde el niño Dalí sigue observando toda la escena que permanece inmóvil, hasta que con los primeros acordes del piano, Esperanza Fernández, hilo conductor de la obra da vida a la escena con el tema inicial, cuya letra recrea la historia del torero Paquiro y su hermano, ambos subidos en dos mesas cuyas patas evocan piernas femeninas calzadas con

rojos,van moviéndose poco a poco y a continuación lo hacen todos los bailarines que están en el café sobre un suelo de losetas blancas y negras y sobre ellos esferas que evocan ojos (Nota 9) y en ocasiones con hormigas, que establecen un diálogo con la obra de Luis Buñuel & Dalí, funcionando como alegoría de su célebre filme *Un perro andaluz* (1929), al mismo tiempo que remite a la estrecha amistad que unió a Buñuel, García Lorca y Salvador (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Después de que los artistas del café interpreten el Zorongo, comienzan las Sevillanas, en esta escena se puede apreciar a la cantaora y a los dos bailaores con el rostro descubierto, mientras que los bailarines aparecen con la cara tapada. Esta contraposición simboliza a los llamados putrefactos, término utilizado por Lorca, Salvador y Buñuel para referirse a las personas inmovilistas, conservadoras y reacias al cambio, para ellos, los putrefactos representaban lo retrógrado y lo estancado. En contraste, los tres personajes principales mantienen el rostro descubierto porque actúan con libertad y muestran abiertamente su identidad, frente al «pueblo putrefacto» que permanece oculto (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

El término putrefacto (literalmente "podrido" o "corrompido") fue adoptado por Lorca, Dalí, Buñuel y su círculo para designar aquello que rechazaban tanto en el arte como en la sociedad de su tiempo. Según Francisco García Lorca, hermano de Federico, «el término putrefacto designaba más especialmente al conservador en el arte», aunque se extendía también al reaccionario en sentido amplio, al mezquino, al pedante o al aburrido. En definitiva, lo putrefacto representaba lo caduco, lo inmovilista y lo cursi: el espíritu rancio de un país aferrado a viejas costumbres que las vanguardias pretendían cuestionar y dinamitar (Amor del Olmo, 2025).

4.2. Sexo: Seguiriya del Destino, Nana del Galapaguito, Los cuatro muleros y Las tres hojas

En escena aparece el personaje del destino, quien da paso al siguiente bloque coreográfico, mientras baila, se proyectan sobre una gasa imágenes de cajones que evocan el universo surrealista de Salvador Dalí, el fondo del escenario se va llenando progresivamente de cajones que se abren y se cierran a medida que la solista desarrolla su movimiento. Este recurso visual remite a obras como Ciudad de cajones (El escritorio antropomórfico)(1936), Dalí utiliza cajones en figuras humanas para simbolizar los secretos ocultos en el subconsciente. Estos cajones actúan como metáforas visuales de la mente y sus compartimentos internos, estableciendo un vínculo entre cuerpo, memoria e inconsciente. Este simbolismo psicoanalítico refleja la profunda influencia de Sigmund Freud en el trabajo de Dalí, especialmente en la concepción de la mente fraccionada y los deseos reprimidos (Bou, 2004).

Posteriormente hay una serie de imágenes proyectadas que presenta representaciones abstractas del cuerpo humano, destacando un torso masculino atravesado por flechas, que evoca la figura de San Sebastián, esta iconografía ha sido reinterpretada dentro de comunidades homosexuales como un código visual secreto y símbolo de sexualidad no normativa, la serie invita a reflexionar sobre la transgresión de normas sexuales y la fragilidad del cuerpo humano, dando paso a *Nana del Galapaguito*, donde apreciamos al niño Dalí con su aro interactuando con la cantora y cinco bailarinas en ropa interior de época. El aro como un juguete infantil, simboliza el útero femenino, y sus acciones de entrar y salir reflejan metafóricamente esta estructura, vinculándose con el recuerdo del sujeto que un día vio a su tía desnuda y generó un impacto y rechazo hacia la desnudez femenina. (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Después de *Los cuatro muleros*, nos sumergimos en una de las escenas quizás más polémicas del ballet: Las tres hojas. En ella, un transformista representa la diversidad, la sexualidad libre y lo no aceptado por la sociedad, que junto con la cantaora, forman un dúo divertido y elegante, escenificando un site-specific surrealista daliniano inspirado en la figura de Mae West que, aunque causó controversia dentro del equipo creativo, fue defendido por José Antonio que insistió en que el personaje fuera un travestido, reflejando esa inquietud artística y esa búsqueda de identidad que fue tomando forma hasta consolidarse en escena. (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026).

Fue José Antonio Ruiz en su última etapa en el Ballet Nacional de España quien, en su recreación del Café de Chinitas incluyó un personaje travestido que elaboró para sí mismo con detalle y carácter, y aquello no fue del todo comprendido y aceptado. (Salas, 2019)

4.3 Muerte: La Tarara, Paño del Destino (soleá), Anda Jaleo y Mujeres y Hombres en el Café

Tras unos compases flamencos en compás de ¾, ejecutados entre cajas con aperos de labranza que funcionan como aviso, se inicia la pieza La Tarara, se evidencia la reacción del pueblo frente a la otredad: el personaje transexual, considerado un paria por no ajustarse a las normas sociales y sexuales dominantes, es objeto de rechazo. Tanto mujeres como hombres lo increpan, amenazan, agreden y torturan, conduciéndolo finalmente a la muerte - un asesinato perpetrado mediante golpes y garrotazos -, donde las horcas (Nota 10) aparecen como símbolo de la muerte. Al finalizar la esta escena, reaparece el personaje del Destino, ejecutando una Soleá cargada de un significado inequívoco: la muerte. Mientras tanto, sobre la gasa que cubre el fondo del escenario se proyectan los relojes blandos de Dalí, lo que sugiere la transitoriedad del tiempo y su inexorable final, a través de esta representación, Dalí manifiesta su interés por el paso del tiempo, la transformación de la materia y la percepción cambiante de la realidad. Durante el paso a bulerías con la letra «se murió mi pare, yo le guardo el luto…», la proyección de los relojes blandos se transforma en lombrices, aludiendo a la descomposición de los cuerpos y reforzando la idea de la caducidad del tiempo, al final de la Soleá, la bailaora tira de la gasa y deja al descubierto el telón (fig. 3) diseñado por Salvador Dalí para la versión de 1943 de La Argentinita, el cual José Antonio resignifica al vincularlo con la figura de Federico García Lorca y su asesinato, en la imagen, Lorca aparece crucificado con un cuerpo en forma de guitarra sin cuerdas, con clavos en el cuello, donde la sangre emerge en forma de mantón, la luna en forma de peineta y unas castañuelas actúan como estigmas simbólicos de la crucifixión, integrando referencias flamencas, religiosas e históricas.

En la escena final confluyen Dalí niño, Federico García Lorca, los bailaores del café y el personaje del Destino, quienes, junto al pueblo, interpretan Anda Jaleo. Esta coreografía colectiva adquiere un marcado carácter alegórico, en el que el baile se convierte en un acto de acorralamiento y hostigamiento hacia aquello que se percibe como diferente.

Los zapateados, utilizados de manera reiterada y contundente, evocan el sonido de un pelotón de ejecución, estableciendo una analogía directa con el fusilamiento y reforzando así la dimensión trágica, violenta y crítica de la escena.

Tras los saludos finales el director incluyó un emotivo epílogo donde los hombres y mujeres del café, junto con los músicos y los personajes principales bailan por sevillanas, la escena cargada de simbolismo y celebración, culmina en un instante especialmente significativo: aparece Federico García Lorca apoyado en el hombro de un Dalí niño por delante y es en ese preciso momento cuando la escena como el mundo se detiene, el tiempo se paraliza para permitir que ambos, más allá de la historia y la memoria, se reencuentren nuevamente. El epílogo no solo cierra la obra, sino que la eleva, convirtiéndose en un homenaje poético a la amistad, al arte y a la eternidad del recuerdo.

José Antonio tenía claro el universo que quería compartir:

> Es una recreación, no una revisión. Lo que queríamos contar es ese universo típico, tópico, oscuro y obsceno, un lugar de la noche, de la bohemia, donde ocurrían muchas cosas… El lenguaje es flamenco y está toda la simbología de Lorca, Dalí y también Buñuel: los putrefactos, los relojes blandos, los ojos, el sexo, la homosexualidad perseguida… El epílogo siempre emociona: Dalí niño entra en el café buscando algo. Es un espacio de invocación para volver a reunirse con Federico (Marinero, 2006).

Desde la perspectiva de críticos y expertos, se observa que, aunque algunos no estén completamente conformes con el conjunto, reconocen la calidad indiscutible del creador o el ballet.

No puede decirse lo mismo de El Café de Chinitas, un proyecto tan ambicioso como quimérico, aun haciéndole justicia a la inventiva coréutica de José Antonio, al baile y a los bailarines y especialmente al cante delicado de Esperanza Fernández (Salas, 2006)

La obra se convierte así en un ejemplo de excelencia artística que no pasa desapercibido para quienes valoran tanto la técnica como la creatividad.

> «El Café de Chinitas» es ejemplo perfecto de lo que debe hacer el Ballet Nacional. Con la recuperación de los telones que Salvador Dalí realizó para La Argentinita, se teje una historia que tiene como banda sonora las «Canciones populares» de Lorca (armonizadas con brillantez por Chano Domínguez y cantadas con dominio por Esperanza Fernández); el propio Café, donde Paquiro desafió a su hermano, se abre en el esce-nario en una coreografía hermosa, llena de sugerencias, cautivadora, intenso y magnético (Bravo, 2008).

5. Conclusión

El Café de Chinitas se erige como una obra emblemática dentro del panorama del Flamenco y la danza escénica española, donde José Antonio Ruiz, a partir de su propio enfoque creativo, articula un lenguaje coreográfico identitario que dialoga con el imaginario lorquiano. Si bien el montaje no reproduce la concepción original de La Argentinita, su propuesta escénica enriquece el repertorio de la Danza Española mediante la integración de recursos estéticos y técnicos —luz, espacio, música y movimiento— que funcionan como equivalentes teatrales de la simbología pictórica y poética de Lorca y Dalí. La obra evidencia una síntesis teórica y práctica que combina la reflexión crítica de Brecht, la intensidad sensorial de Artaud y la dimensión ritual de Turner, demostrando que la simbología escénica puede constituir un medio eficaz para generar experiencia estética, emoción y fascinación en el espectador. Así, Ruiz no recupera el montaje original, sino que crea un espectáculo diferente que reafirma su identidad creativa y contribuye al desarrollo de la Danza Española que constituye un ejemplo de innovación en la danza escénica española.

Referencias bibliográficas

Amor del Olmo, R. (2025, 6 de octubre). *Putrefactos: crónica de una vanguardia burlona.* Zenda Libros. https://www.zendalibros.com/putrefactos-cronica-de-una-vanguardia-burlona/

Ballet Nacional de España. (2005). Programa de mano [Festival Internacional de Música y Danza de Granada]. Ballet Nacional de España. Recuperado de: https://balletnacional.inaem.gob.es/es/compania/repertorio/cafe-de-chinitas-2005/@@display-file/programa_mano

Ballet Nacional de España. (2009). *Producción El café de Chinitas*. [Información institucional]. https://www.europepress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ballet-nacional-espana-adquiere-coreografia-cafe-chinitas-jose-antonio-20060208233233.html

Bou, E. (2004). *Daliccionario: objetos, mitos y símbolos de Salvador Dalí*. Madrid, España: Alianza Editorial

Bravo, J. (2008, 9 de marzo). Reválida con sobresaliente. ABC. https://www.abc.es/cultura/abci-revalida-sobresaliente-200803090300-1641707559301_noticia.html

Carter, C. L., Descharnes, R., Garafola, L., & Dunkel, G. (2000). Dalí and the ballet: Set and costumes for The Three-Cornered Hat (catálogo de exposición). Haggerty Museum of Art, Marquette University

Diario Córdoba. (16 de marzo de 2006). Llega a Madrid el montaje Café de Chinitas. https://www.diariocordoba.com/cultura/2006/03/16/llega-madrid-montaje-cafe-chinitas-38666139.html

Dunkel, G. (2000). *Realizing Dalí's Scenic Designs.* Dalí and the Ballet: Set and Costumes for The Three-Cornered Hat, 27-30. Recuperado de https://www.marquette.edu/haggerty-museum/documents/dali_and_the_ballet.pdf

Europa Press. (2006, 15 de marzo). El Ballet Nacional de España rinde homenaje a Lorca y Dalí con "El Café de Chinitas" [Noticia]. Europa Press. https://www.europapress.es/cultura/noticia-ballet-nacional-espana-rinde-homenaje-lorca-dali-ultimo-espectaculo-cafe-chinitas-20060315183052.html

Europa Press. (2006, 9 de febrero). El Ballet Nacional de España adquiere la coreografía El Café de Chinitas de José Antonio [Noticia]. Europa Press. https://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-ballet-nacional-espana-adquiere-coreografia-cafe-chinitas-jose-antonio-20060208233233.html

Garafola, L. (2000). Dalí, Ana María, and The Three-Cornered Hat. Dalí and the Ballet: Set and Costumes for The Three-Cornered Hat, 17-22. Recuperado de https://www.marquette.edu/haggerty-museum/documents/dali_and_the_ballet.pdf

García Lorca, F. (1998). *Obras completas* (Vol. 3). Madrid, España: Alianza Editorial

Gibson, I. (2016). *Federico García Lorca: Una biografía.* Barcelona, España: Debolsillo.

Gutiérrez, A. (2010). *La danza española del siglo XX: Tradición y modernidad*. Ediciones Cátedra

INAEM. (s.f.). Danza.es. Obtenido de Biografías › La Argentinita (Encarnación López Júlvez): https://www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnacion-lopez-julvez

La Opinión de Málaga. (2011, 15 de abril). El Café de Chinitas, en venta. Recuperado de https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/04/15/cafe-chinitas-venta/415858.htm

Marinero, C. (2006, 17 de marzo). Entrevista a José Antonio. El Mundo. https://www.elmundo.es/metropoli/2006/03/17/teatro/1142584773.html

Marinero, C. (2009, 22 de septiembre). Vestidos para la danza | Cultura. El Mundo. https://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/22/cultura/1253635418.html

Martin, J. (1943, mayo 17). Spanish festival stars Argentinita. The New York Times

Martínez del Fresno, B. (2007). *Música, danza y poesía en la colaboración entre Lorca y La Argentinita.* Revista de Musicología, 30(2), 553–572.

Mora, M. (2006, 1 de octubre). *Pilar López, sobre Dalí y La Argentinita: "Mi hermana le inspiró en todo*" [Entrevista]. El País.
https://elpais.com/diario/2006/10/01/eps/1159684007_850215.html
de 2008). De mayores. https://demayores.blogspot.com/2008/07/caf-de-chinitas-balle.html

Murga, I. (2014). *El arte y la recuperación del pasado reciente.* En Jornadas Internacionales de Historia del Arte (2–4 de diciembre de 2014).
Madrid, España.

Orringer, N. R. (2014). *Lorca in tune with fallacy: On the poetry and music of Federico García Lorca*. University of Toronto Press.

Plaza Chillón, J. L. (2007). *Arte y exilio: La diáspora artística española tras la Guerra Civil*. CSIC.

Salas, R. (2006, 19 de marzo). Plenitud formal. El País. https://elpais.com/diario/2006/03/19/cultura/1142722810_850215.html

Salas, R. (2019, 9 de febrero). Un 'trockadero' con drama. El País. https://elpais.com/cultura/2019/02/09/actualidad/1549709911_901136.html

Sánchez Vidal, A. (1995). *Dalí*. Alianza Editorial.

Suárez Muñoz, R. M., & Ortiz Camacho, M. del M. (2021). La regeneración de la indumentaria flamenca del Ballet Nacional de España. Los arquetipos decimonónicos de Zaguán. Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas, (1), 90–116. https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2021.i01.06

Subirá, J. (1953). La música popular española. Barcelona, España: Labor.

Telón de boca del ballet Café de Chinitas, reproducido en blog [Fotografía]. (23 de julio de 2008). De mayores. https://demayores.blogspot.com/2008/07/caf-de-chinitas-ballet.html

Notas

Nota 1. En el Café de Chinitas actuaron grandes figuras del flamenco como La Trini, La Niña de los Peines, Juan Breva, Antonio Chacón, La Parrala, Juanito Valderrama o Manolo Caracol. «El Café de Chinitas, en venta», La Opinión de Málaga (15 de abril de 2011). Disponible en: http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/04/15/cafe-chinitas-venta/415858.html [Consulta: 18/12/2025].

Nota 2. La Argentinita. Encarnación López Júlvez fue una bailarina y coreógrafa hispano argentina especializada en flamenco, así como hermana de Pilar López Júlvez, también bailarina y coreógrafa. Su trayectoria artística se enmarca en un proceso de renovación estética que la vinculó con la Generación del 27, a través de la integración del flamenco con otros géneros musicales y coreográficos, como el tango, las bulerías y los boleros. En este contexto, participó activamente en los movimientos culturales de su tiempo y mantuvo vínculos con figuras relevantes del panorama intelectual y artístico de la época, entre ellas Rafael Alberti, Federico García Lorca, Edgar Neville e Ignacio Sánchez Mejías (INAEM, s.f) https://www.danza.es/multimedia/biografias/la-argentinita-encarnacion-lopez-julvez
[Consulta: 23/12/2025].

Nota 3. Ella debutó en Nueva York en el Guil Theatre en marzo de 1940 con solo veinte años. Era madrileña, había estudiado con Pauleta Pámies, Antonio el de Bilbao, El Estampío y la Coquinera (Garafola, 2000).

Nota 4. Fue una de las diseñadoras de vestuario más importantes del cine, con más de 50 películas en su carrera. Ganó un Óscar por Nicolás y Alejandra (1971), cuatro Premios Goya por películas como Remando al viento, Canción de cuna, Carmen y El puente de San Luis Rey, y en 2012 recibió el Premio Nacional de Cinematografía en España, siendo la primera mujer no actriz en obtenerlo.

Nota 5. Esperanza Fernández artista invitada, Chano Domínguez y su Grupo: Chano Domínguez piano, Marina Albero teclados, Jordi Bonell guitarra, Miguel Ortega cantaor, Guillermo McGill batería, Mario Rossy bajo, Israel Suárez "El Piraña" percusión). Elenco (personajes por orden de aparición): Dalí niño: Raúl González, Paquiro y su hermano: Pol Vaquero - Óscar Jiménez, Bailaora y Bailaor: Elena Algado - Miguel A. Corbacho, Destino: Úrsula López, La niña Tarara: José Antonio Federico: Óscar Jiménez. Mujeres y Hombres en el Café: Cristina Gómez, Tamara López, Jéssica de Diego, Esmeralda Gutiérrez, Eva Gonzalo, Frida Madeo, Azucena Huidobro, Estrella Quintanar, Alberto Ferrero, Sergio García, José Manuel Buzón, Jaime Cava, David García, Christian Lozano, Alfredo Mérida, Jonatan Miró y Eduardo Martínez. Cantaor: Miguel Ortega (cantaor invitado) Guitarras: Enrique Bermúdez - Jonathan Bermúdez - David Cerreduela "Caracolillo "Palmas y percusión: Sergio Martínez. Orquesta Ciudad de Granada, Salvador Mas director musical.

Ballet Nacional de España. (2005). Programa de mano.
https://balletnacional.inaem.gob.es/es/compania/repertorio/cafe-de-chinitas-2005/@@display-file/programa_mano
(fecha de consulta 31/12/2025)

Nota 6. El decorado original de El Café de Chinitas, realizado para el Metropolitan y estrenado con dirección de José Iturbi, tuvo un gran éxito, pero desapareció poco después de su breve temporada en Estados Unidos, ya que fue guardado en los almacenes del marqués de Cuevas y nunca más se volvió a saber de él (Mora, 2006).

Nota 7. Para Salvador Dalí, el pan no era solo alimento, sino un símbolo de vida, creatividad y nutrición espiritual, cargado de significado artístico y emocional (J. A. Ruiz de la Cruz, comunicación personal, 2 de enero de 2026)

Nota 8. El Telón Kabuki normalmente usa la fuerza de la gravedad para revelar la escena con un efecto sorpresa de gran rapidez.

Nota 9. José Antonio decidió eliminar la mítica escena del film en la que se muestra el corte de un ojo con una navaja de barbero, debido al rechazo que siempre le provocó.

Nota 10. Bieldo, horquillo, horquilla u horqueta, o pala de ganchos es una herramienta o apero de labranza.

HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 19 - 24/ ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 15/12/2025. Aceptado: 06/03/2026. Publicado en mayo de 2026

Para citar este trabajo: Cernuda Lago, A.(2026).Los Caníbales también Bailan. Una Aproximación Psicológica al Canibalismo y al Turismo Oscuro. *HIDDEN arts, 8.* 19 - 24 https://doi.org/10.5281/zenodo.20492273

LOS CANÍBALES TAMBIÉN BAILAN: UNA APROXIMACIÓN PSICOANTROPOLÓGICA AL CANIBALISMO Y EL TURISMO OSCURO

Even Cannibals Dance:Psycho-Anthropology Approach to Cannibalism and Dark Tourism

Amador Cernuda Lago

Universidad Rey Juan Carlos
amador.cernuda@urjc.es
https://orcid.org/0000-0002-5993-4647

PALABRAS CLAVE

Canibalismo;
Turismo oscuro;
Antropología cultural;
Ritual;
Tanatoturismo;
Etnografía;
Danzas rituales

RESUMEN

El canibalismo constituye uno de los fenómenos culturales más mitificados y malinterpretados en la historia de la humanidad. Su representación contemporánea se encuentra profundamente influida por narrativas literarias, cinematográficas y mediáticas que han construido una imagen sensacionalista y simplificada de esta práctica. Paralelamente, el desarrollo del denominado turismo oscuro (dark tourism) ha intensificado el interés por lugares asociados con la muerte, el sufrimiento y eventos trágicos.

Este artículo examina la relación entre canibalismo y turismo oscuro desde una perspectiva antropológica crítica. Se analizan distintos contextos en los que el canibalismo ha sido documentado -ritual, supervivencia extrema y evidencias arqueológicas- y se discute el impacto del turismo contemporáneo y del sensacionalismo mediático en la construcción de estereotipos culturales. A partir de estudios de caso, incluyendo la orden ascética de los Aghori en India y diversos grupos étnicos de Papúa Nueva Guinea, se propone una reflexión sobre la necesidad de distinguir entre evidencia científica verificable y representaciones turísticas o mediáticas que distorsionan la complejidad de las tradiciones culturales humanas.

KEYWORDS

Cannibalism;
Dark tourism;
Cultural anthropology;
Ritual;
Death tourism;
Ethnography;
Ritual dances

ABSTRACT

Cannibalism is one of the most mythologized and misunderstood cultural phenomena in human history. Its contemporary portrayal is deeply influenced by literary, cinematic, and media narratives that have constructed a sensationalized and oversimplified image of this practice. At the same time, the rise of so-called dark tourism has intensified interest in places associated with death, suffering, and tragic events.

This article examines the relationship between cannibalism and dark tourism from a critical anthropological perspective. It analyzes various contexts in which cannibalism has been documented—ritual, extreme survival, and archaeological evidence—and discusses the impact of contemporary tourism and media sensationalism on the construction of cultural stereotypes. Drawing on case studies, including the ascetic order of the Aghori in India and various ethnic groups in Papua New Guinea, the article offers a reflection on the need to distinguish between verifiable scientific evidence and tourist or media representations that distort the complexity of human cultural traditions.

Los Caníbales también Bailan: Una Aproximación Psicoantropológica al Canibalismo

Amador Cernuda Lago

El presente estudio analiza la relación entre el imaginario del canibalismo y el desarrollo del turismo oscuro desde una perspectiva antropológica crítica, con el objetivo de distinguir evidencia científica de representaciones mediáticas y turísticas.

1. Introducción

El Canibalismo es un tema que hace muchos años empezó a reclamar mi interés y reflexión por diferentes coincidencias en viajes y expediciones de investigación , es un tema lleno de leyendas y aspectos confusos generados por el cine y la literatura y en los últimos años promocionado por los anómalos intereses comerciales de los viajes extremos y el incipiente turismo oscuro ,también conocido como tanatoturismo, turismo negro, oscuro o de dolor (descritos y popularizados por anglicismos black tourism, dark tourism o grief tourism) es una forma de turismo que envuelve a los viajes a sitios asociados con la muerte y la tragedia. Para referirse a él se usa también la palabra inglesa thanatourism, vocablo que deriva del griego antiguo Tánatos y es usado para personificar la muerte.

He sido testigo de diferentes rituales dancísticos asociados a prácticas caníbales en Papua Nueva Guinea, en el Amazonas y en la India, por eso he titulado este artículo::"los caníbales también bailan". No obstante, aunque he sido testigo de estas prácticas en años en que el dark tourism no existía, hay que tomar con precaución este concepto, porque como desarrollaré a continuación los estereotipos incorrectos fomentados por las industrias del cine, y la televisión en muchos casos no obedecen a realidades comprobadas e influyen incluso en pseudointerpretaciones científicas poco fundamentadas que solo aportan confusión y desinformación.

El canibalismo ha suscitado históricamente fascinación y repulsión en la imaginación colectiva. Su representación se ha consolidado mediante relatos literarios, producciones cinematográficas y discursos mediáticos, generando una visión frecuentemente sensacionalista o exotizante del fenómeno.

El turismo negro se convirtió en campo de estudio en el año 1996, cuando el término fue utilizado por los profesores John Lennon y Malcolm Foley de la Universidad de Glasgow. Los estudiosos han analizado tanto los recientes, como los antiguos sitios relacionados con la muerte que atraen a visitantes. Han intentado entender la motivación de las personas por visitar estos lugares. El Profesor Philip Stone, profesor de la Universidad de Central Lancashire, es otro de los investigadores que ha desarrollado este tema y ha escrito varias publicaciones intentando explicar los efectos morales y sociales del turismo negro, determinando por qué las personas deciden visitar juntas estos lugares asociados al dolor y la muerte. Stone sugiere que el turismo negro en tanto fenómeno social expresa la necesidad de proyectar la propia finitud por medio de la muerte de un otro significante.

En las últimas décadas, este interés se ha vinculado al desarrollo del turismo oscuro (dark tourism), definido como el desplazamiento de visitantes hacia lugares asociados con la muerte, el sufrimiento o eventos trágicos (Lennon y Foley, 2000; Stone, 2018). Este fenómeno ha sido abordado desde la antropología, la sociología del turismo y los estudios culturales, considerando tanto la motivación del visitante como las implicaciones éticas de la experiencia turística (Shekhar y Valeri, 2022).

El turismo oscuro incluye visitas a escenarios históricos relacionados con desastres, conflictos o tragedias humanas. Algunos autores destacan que permite reflexionar sobre mortalidad, memoria histórica y vulnerabilidad humana (Roberts, 2018; Seaton, 2009). Dentro de este marco, ciertas narrativas turísticas incorporan el canibalismo como elemento de exotismo o transgresión cultural; sin embargo, muchas representaciones responden a construcciones imaginarias o estrategias comerciales más que a prácticas culturales verificables.

2. Marco teórico: turismo oscuro y fascinación por la muerte

El turismo oscuro no es un fenómeno reciente; tiene antecedentes históricos en la contemplación pública de la muerte, como visitas a campos de batalla o sitios de martirio religioso (Seaton, 2009). Lennon y Foley (2000) conceptualizaron el dark tourism en términos de atracción por la muerte y el desastre, destacando su dimensión educativa y emocional. Stone (2018) y Shekhar y Valeri (2022) subrayan que estos lugares funcionan como espacios simbólicos donde los visitantes confrontan indirectamente su mortalidad.

Diversos estudios muestran que los turistas buscan experiencias significativas que combinan aprendizaje histórico, autenticidad cultural y reflexión moral (Biran et al., 2011). Sin embargo, la comercialización de sitios asociados al sufrimiento puede trivializar la tragedia y generar consumos turísticos sensacionalistas (Heuermann y Chhabbra, 2014).

La experiencia del visitante incluye dimensiones psicológicas complejas. Sharma y Nayak (2019) muestran que la percepción de valor emocional y la satisfacción están vinculadas a la confrontación con la muerte. Sharma (2020) introduce el concepto de desconexión moral, mediante el cual los visitantes reinterpretan la muerte como un entretenimiento culturalmente aceptable. Ejemplos contemporáneos incluyen los crematorios de Varanasi, en India donde visitantes experimentan fascinación, incomodidad y reflexión existencial simultáneamente (Sharma y Rickly, *2019; Porya et al., 2024).*

Este marco permite analizar cómo los lugares de muerte y tragedia funcionan como espacios de memoria histórica y consumo turístico, a la vez que pueden fomentar representaciones simplificadas o estereotipadas.

3. Metodología

El estudio combina métodos cualitativos, etnográficos y de revisión bibliográfica para analizar la relación entre turismo oscuro y canibalismo.

3.1. Revisión documental y bibliográfica

Se revisaron publicaciones académicas sobre turismo oscuro, rituales caníbales y episodios históricos de supervivencia, incluyendo estudios sobre percepción del visitante, ética del consumo turístico y documentación arqueológica.

3.2. Observación etnográfica y entrevistas

Se incorporaron experiencias de campo en rituales funerarios y festivales culturales:

- Observación participante y no participante.
- Entrevistas semiestructuradas con ancianos y practicantes locales, respetando la ética y la sensibilidad cultural.
- Registro visual y textual complementado con documentación académica.

3.3. Análisis crítico y triangulación

Se empleó triangulación metodológica, integrando evidencia arqueológica, etnográfica y literaria sobre turismo oscuro. Esto permitió contrastar representaciones turísticas y mediáticas con información verificada, identificando distorsiones y construcciones sensacionalistas.

4. Mitos, leyendas y realidad sobre el canibalismo

La asociación entre canibalismo y turismo se fundamenta en gran medida en narrativas históricas, mitológicas o literarias que han configurado la imagen del "caníbal" en la cultura occidental.

Numerosos relatos folklóricos europeos describen comunidades supuestamente caníbales que habitaban territorios aislados o desconocidos. Un ejemplo recurrente es la historia del supuesto clan escocés de Sawney Beane, que habría asesinado y devorado viajeros durante generaciones. No obstante, los estudios historiográficos indican que estos relatos pertenecen principalmente al ámbito de la tradición oral y no poseen evidencia histórica concluyente.

La cultura mediática contemporánea ha contribuido a reforzar estas representaciones, presentando el canibalismo como una práctica generalizada en determinadas sociedades consideradas "primitivas". Este enfoque simplificador ignora el contexto cultural y simbólico en el que algunas de estas prácticas se desarrollaron históricamente.

5. Contextos antropológicos del canibalismo

Desde una perspectiva antropológica, el canibalismo puede analizarse dentro de distintos contextos históricos y culturales.

5.1 Canibalismo ritual y religioso

En determinadas sociedades tradicionales, el consumo de carne humana formó parte de sistemas simbólicos complejos vinculados a creencias espirituales o prácticas guerreras. En estos casos, el canibalismo no era interpretado como una forma de violencia gratuita, sino como un acto ritual con significados cosmológicos específicos.

Uno de los casos más conocidos es el de la orden ascética de los Aghori en India. Esta tradición religiosa se inscribe dentro del hinduismo shaivita y se caracteriza por una filosofía de no dualismo radical que rechaza las distinciones convencionales entre pureza e impureza, vida y muerte (Barrett, 2008).

Los Aghori desarrollan prácticas rituales orientadas a la confrontación directa con la muerte y los tabúes sociales, incluyendo la meditación en crematorios, el uso ritual de cráneos humanos y la contemplación de cadáveres (Suri y Pitchford, 2010). En ciertos casos se ha documentado el consumo ritual de carne procedente de cadáveres no reclamados, interpretado dentro de su marco espiritual como un medio para trascender las dualidades culturales.

(F1)

Los crematorios de la ciudad sagrada de Varanasi constituyen un espacio donde visitantes y peregrinos pueden observar rituales funerarios hindúes. Diversos estudios han analizado la compleja experiencia emocional que estos lugares generan en los turistas, quienes perciben simultáneamente sensaciones de fascinación, inquietud y reflexión existencial (Sharma y Rickly, 2019; Porya et al., 2024).

Los Aghori (F1 y F2) están de moda en el turismo oscuro porque practican el denominado necro-canibalismo, rituales en los que consumen carne de cadáveres humanos encontrados en ríos o crematorios. Utilizan restos humanos de diversas formas: cráneos como recipientes para beber que son utilizados en ritualizaciones. Otros huesos de los cadáveres los usan como joyería y adorno o para hacer herramientas rituales; se ponen cenizas sobre sus cuerpos; y realizan meditaciones sobre cadáveres. Para romper tabúes consumen sustancias como alcohol y cannabis y en algunos rituales extremos realizan ingestión de excrementos, orina o sustancias consideradas impuras. Su objetivo no es el horror por el horror, aunque también sobre todo si hay testigos y turistas observando, todo este ritual anómalo tiene en sus creeencias una finalidad espiritual: que busca confrontar los miedos y aprensiones humanas sobre la muerte, lo sagrado y la pureza para trascender dualidades y alcanzar una conciencia más allá del ego. Existen grabaciones y descripciones de que durante ciertos rituales realizan cantos de mantras, tocan tambores y hacen rituales de tipo tantrico que incluyen música o percusión y canto. Los elementos sonoros: mantras, recitación, se acompañan de "danza" organizada como una danza ceremonial formal.

(F2)

En la documentación académica y científica revisada se verifica que los Aghori practican la meditación, el uso de cenizas, huesos, cráneos, la contemplación de la muerte, la transgresión de tabúes — pero no existe documentación fiable y aceptada que confirme que tienen una forma establecida de “danza ceremonial tradicional” como las danzas rituales que existen en otros grupos tribales o religiosos.

Muchas informaciones sobre supuestas “danzas Aghori” pertenecen más a narraciones de prensa, relatos sensacionalistas o fuentes poco fiables de turistas y blogs de internet, que a estudios etnográficos o antropológicos verificables.

Los rituales Aghori son muy individualizados, esotéricos y poco institucionalizados: no se comportan como una comunidad organizada con rituales habituales tradicionales que ejecutan todos sus miembros y lamentablemente muchos de los registros que encontramos son performances pactadas con los operadores turísticos para satisfacer las necesidades emocionales de los consumidores depredadores de fantasías.

No existe evidencia verificada de que los Aghori realicen una danza ritual formal estandarizada de tipo “danza tribal/ceremonial”. Es posible según algunas fuentes populares — que en rituales individuales o esporádicos empleen música, cantos, tambores o mantras, pero esto no equivale a una danza estructurada como ritual comunitario. Esto es importante tenerlo en cuenta porque el turismo oscuro no solo es un producto de dudosa etica, tambien supone una alteración y degeneración forzada del patrimonio inmaterial. No hay, según la bibliografía académica, evidencia de una “danza aghori” estandarizada y ampliamente establecida como forma ritual obligatoria. Muchas “danzas Aghori” que circulan en YouTube/Redes son performances, mal etiquetadas o actos mediáticos sin tradición.

5.2 Canibalismo por supervivencia

El canibalismo también ha sido documentado en situaciones extremas de supervivencia, generalmente asociadas a contextos de aislamiento prolongado y escasez absoluta de alimentos.
Entre los episodios históricos más conocidos se encuentran:

• la tragedia de la Isla de Nazino en 1933, donde miles de deportados soviéticos por el régimen de Stalin fueron abandonados sin comida ni herramientas en esta isla fluvial. La desesperación provocó actos de canibalismo masivo, convirtiéndose en un punto negro de la historia soviética.

• la Expedición Donner en Sierra Nevada, EE. UU cerca de Donner Lake, California durante el invierno de 1846–1847, un grupo de pioneros quedó atrapado por la nieve y para sobrevivir, varios miembros consumieron los cuerpos de los fallecidos.

• el accidente del vuelo 571 de la Fuerza Aérea Uruguaya en los Andes en 1972, donde los supervivientes permanecieron aislados durante más de setenta días. En la Cordillera de los Andes. El lugar del accidente del avión uruguayo en 1972 es un destino de turismo de montaña y peregrinación donde los supervivientes se alimentaron de los fallecidos durante 72 días. Este accidente histórico recientemente se ha popularizado a raíz de la excelente producción cinematográfica “La Sociedad de La Nieve” dirigida por J. A. Bayona (2023) y el numeroso despliegue de publicaciones literarias relacionadas.

Estos episodios constituyen ejemplos de canibalismo circunstancial asociado a condiciones extremas, ampliamente estudiados desde perspectivas históricas y psicológicas.

5.3 Evidencias arqueológicas del canibalismo

La investigación arqueológica ha permitido documentar la existencia de canibalismo en diferentes periodos de la prehistoria humana.

En el yacimiento de Gran Dolina, en la sierra de Atapuerca (España), se han encontrado restos de Homo antecessor con marcas de corte que indican prácticas de canibalismo hace aproximadamente 800.000 años. Estos hallazgos constituyen una de las evidencias más antiguas de canibalismo documentadas en Europa.

Otro ejemplo significativo se encuentra en la Cueva de Gough en el Reino Unido, donde restos humanos del Paleolítico superior presentan marcas de descarnado y modificación ósea que sugieren un uso tanto nutricional como ritual.

6. Papúa Nueva Guinea y la construcción turística del exotismo

Papúa Nueva Guinea constituye una de las regiones con mayor diversidad cultural y lingüística del planeta, con más de 250 lenguas identificadas. Diversas comunidades indígenas han sido objeto de interés antropológico y turístico, lo que ha contribuido a generar representaciones mediáticas frecuentemente simplificadas.

Entre los grupos más conocidos se encuentran los Dani (F3), habitantes del valle de Baliem, cuyas vestimentas tradicionales incluían el uso del koteka, una cubierta genital vegetal. Las políticas gubernamentales introducidas en las últimas décadas han modificado estas prácticas culturales, promoviendo la adopción de vestimenta occidental. Recientes leyes del gobierno de Indonesia han prohibido que los Dani vayan desnudos, cambiando sus ancestrales costumbres. Este pueblo que se visita como si fuera un zoológico, es lamentablemente uno de los últimos reductos que existen de la tradición Dani, Se llega allí en una media hora en coche desde Wamena a este pequeño poblado tradicional de la etnia Dani en el que visten el traje tradicional. Las mujeres utilizan una falda vegetal y los hombres tan solo una calabaza que tapa su pene. Sus casas circulares son de madera con techos altos de ramas. Allí los ancianos muestran con emoción a los turistas la momia de uno de sus ancestros, “Jiwika” inmensamente fotografiaba. Es de un color negro tizón y todavía mantiene la calabaza que cubría su pene.

(F3). El mundo perdido de los Dani de Irian Jaya

(F4). Tribu de Asmat de los Guerreros

(F5). Grupo de la tribu papú Korowai en casa en el árbol

(F5). Grupo étnico de Papua Nueva Guinea

En la actualidad en Wamena y alrededores solo quedan algunos ancianos portando la calabaza, pero la mayoría de la población utiliza pantalón corto y camiseta. Este pueblo que se visita como si se hiciera un safari a un zoológico, es lamentablemente uno de los últimos reductos que existen de la tradición Dani, allí se celebra el festival de Wamena, el “Budaya Lembah Baliem” que generalmente tiene lugar en el mes de agosto y en el que se celebran ceremonias tradicionales de la etnia Dani. En ese momento se pueden ver muchos hombres con la vestimenta tradicional con fines turísticos y se puede ser testigo de danzas y rituales. Es el mejor momento para ver Wamena y Baliem, pero es el momento más caro, ya que la escasa oferta hotelera es reservada meses antes por las grandes agencias.

El festival cultural de Baliem se ha convertido en un evento turístico donde se recrean combates rituales y danzas tradicionales con fines más económicos que culturales.

Otro grupo destacado es el de los Asmat (F4), conocidos históricamente por sus tradiciones guerreras y por sus rituales de caza de cabezas. Su notoriedad internacional aumentó tras la desaparición de Michael Rockefeller en 1961. En la actualidad, estas prácticas han sido prohibidas y la cultura Asmat se preserva principalmente a través de su producción artística y escultórica.La última etnia en ser descubierta es la tribu de los Korowai, que todavía practican el caníbalismo y que construyen sus casas en la parte alta de los árboles. Un reportaje de la revista National Geographic en 1996 los dio a conocer. Los Korowai. En esta tribu caníbal, los hombres que son acusados de brujería son sacrificados y después comidos por el resto de los miembros de la tribu. En la actualidad aseguran que ya no practican estos rituales y que solo lo recuerdan los más ancianos de la tribu., pero lamentablemente son objetivo de las agencias del turismo oscuro, es de prever que pronto estas tribus y sus costumbres desaparezcan, entre los intereses políticos, los misioneros de diferentes orientaciones y los intereses comerciales, y los explotadores de la naturaleza.

Los Korowai, también conocidos por construir sus peculiares viviendas en lo alto de los árboles, han sido frecuentemente asociados en la literatura popular con prácticas de canibalismo ritual. Sin embargo, diversos investigadores señalan que muchas de estas representaciones han sido amplificadas por narrativas mediáticas y por el interés turístico en experiencias consideradas extremas.

No obstante, a pesar de estas prohibiciones, existen muchas tribus todavía no descubiertas en estas selvas y nadie puede predecir que tradiciones o prácticas culturales se desarrollan en las mismas, por lo tanto, más allá de las mentiras del turismo oscuro, todavía es posible perder la vida siendo devorado por caníbales de verdad, tal como le pasó a Rockefeller.

7. Turismo oscuro y distorsión del patrimonio cultural

El turismo oscuro puede generar efectos ambivalentes sobre el patrimonio cultural. Por un lado, contribuye a preservar la memoria histórica y a promover el conocimiento de determinados contextos culturales. Por otro, puede fomentar representaciones simplificadas o estereotipadas de prácticas culturales complejas.

En algunos casos, los rituales o tradiciones locales son reinterpretados para satisfacer las expectativas de los visitantes, lo que puede conducir a la creación de performances culturales adaptadas al consumo turístico.
Este proceso plantea importantes desafíos éticos y metodológicos para la investigación antropológica, que debe distinguir entre las prácticas culturales originales y las representaciones construidas para el mercado turístico.

8. Conclusiones

El canibalismo constituye un fenómeno histórico y cultural complejo que ha adoptado múltiples significados en diferentes sociedades humanas. Sin embargo, su representación contemporánea se encuentra profundamente influida por narrativas sensacionalistas que simplifican o distorsionan su contexto antropológico.

El desarrollo del turismo oscuro ha contribuido a reforzar en algunos casos estas representaciones, generando experiencias turísticas basadas en la exotización de prácticas culturales que en muchos casos han desaparecido o han
sido profundamente transformadas.

La investigación antropológica contemporánea tiene la responsabilidad de contextualizar estas prácticas y de distinguir entre evidencia científica verificable y representaciones mediáticas o turísticas orientadas al consumo comercial
pseudocultural.

Comprender esta diferencia resulta esencial para preservar la diversidad cultural humana y evitar que las tradiciones se transformen en meros espectáculos dentro de una industria global del entretenimiento.

El canibalismo ha existido y sigue existiendo, es un fenómeno objeto de estudio de muchas disciplinas, En muchas tribus con costumbres caníbales, existen ceremonias danzísticas paralelas a los rituales de consumo de carne humana y no quería dejar de comentar lo que me han comentado varios caníbales reales con los que he convivido y a los que he entrevistado, entre los muchos temas tratados, sobre el sabor de la carne humana y su degustación, he detectado un consenso que indica que el sabor de la carne humana es muy parecida al pollo.

(F6 y F7). Turismo oscuro

Referencias bibliográficas

Barrett, R. (2008). *Aghor medicine: Pollution, death, and healing in northern Indi*a. University of California Press.

Biran, A., Poria, Y., & Oren, G. (2011). *Sought experiences at (dark) heritage sites*. Annals of Tourism Research, 38(2), 820-841. https://doi.org/10.1016/j.annals.2010.12.001

Heuermann, K., & Chhabbra, K. (2014). *The darker side of dark tourism: An authenticity perspective. Tourism Analysis,* 19, 213–225. https://doi.org/10.3727/108354214X13963557455766

Lennon, J., & Foley, M. (2000). Dark tourism. The attraction of death and disaster. Continuum.

Porya, A., Vajpai, G. N., & Chowdhary, N. (2024). Unraveling tourists' experience of a cremation site: A text mining approach. Tourism Analysis, 29(2), 187-203. https://doi.org/10.3727/108354224X17048325647329

Roberts, C. (2018). *Educating the (Dark) Masses: Dark Tourism and Sensemaking*. In: Stone, P. R., Hartmann, R., Seaton, T., Sharpley, R., & White, L. (Eds.) The Palgrave Handbook of Dark Tourism Studies (pp. 603-637). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-47566-4_25

Seaton, T. (2009). *Purposeful otherness: Approaches to the management of thanatourism.* In: R. Sharpley & P. Stone (Eds.), The darker side of travel (pp. 75-108). Channel View.

Sharma, N. (2020). *Dark tourism and moral disengagement in liminal spaces*. Tourism Geographies, 22(2), 273-297. https://doi.org/10.1080/14616688.2020.1713877

Sharma, P., & Nayak, J. K. (2019). D*ark tourism: Tourist value and loyalty intentions*. Tourism Review, 74(4), 915-929. https://doi.org/10.1108/TR-11-2018-0156

Sharma, N., & Rickly, J. (2019). *The smell of death and the smell of life: Authenticity, anxiety and perceptions of death at Varanasi's cremation grounds.* Journal of Heritage Tourism, 14(5-6), 466-477. https://doi.org/10.1080/1743873X.2019.1610411

Shekhar, S., & Valeri, M. (2022). *Evolving themes in dark tourism research: A review study*. Tourism: An International Interdisciplinary Journal, 70(4), 624–641. https://doi.org/10.37741/t.70.4.6

Stone, P. R. (2018). *The Palgrave handbook of dark tourism studies.* Palgrave Macmillan.

Suri, R., & Pitchford, D. B. (2010). *The gift of life: Death as teacher in the Aghori sect.* International Journal of Transpersonal Studies, 29(1), 128-134. https://doi.org/10.24972/ijts.2010.29.1.128

HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 25 - 31 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 10/10/2025. Aceptado: 18/12/2025. Publicado en mayo de 2026

Para citar este trabajo: García Delgado, J.M. (2026). Reconstrucción histórica del Ballet Folklórico Nacional de España. *HIDDEN arts,8.* 25 - 31 https://doi.org/10.5281/zenodo.20492524

RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL BALLET FOLKLÓRICO NACIONAL DE ESPAÑA: FRAGMENTOS DE UNA HISTORIA OLVIDADA RECUPERADOS A TRAVÉS DE LA PRENSA

Historical reconstruction of Spain's National Folk Ballet: Fragments of a forgotten history recovered through the press

JOSÉ MANUEL GARCÍA DELGADO
Escuela Internacional de Doctorado Universidad Rey Juan Carlos, España
josemanuel.garcia@alicialonso.org
https://orcid.org/0009-0001-7380-2720

RESUMEN

Este artículo tiene como finalidad reconstruir la historia del Ballet Folklórico Nacional de España, que fue una institución efímera existente entre 1974 y 1975, cuya memoria ha quedado fragmentada y prácticamente omitida de las narraciones sobre la danza española. Ante la inexistencia de archivos institucionales y de documentación oficial accesible, la investigación se apoya principalmente en fuentes hemerográficas, tanto digitales como físicas. A través de su análisis, se identifican los orígenes, repertorios, intérpretes, coreógrafos y las causas de disolución del ballet. Labor que ha resultado ardua debido a la existencia en España de una insuficiente cultura periodística y de investigación académica en torno a la danza. Mas allá de reconstruir los hechos, este trabajo reivindica la necesidad de una mayor implicación institucional, académica y también mediática hacia el patrimonio coreográfico y balletístico español.

PALABRAS CLAVE

Danza;
Folklore;
Patrimonio;
Tradición;
Prensa

ABSTRACT

The purpose of this article is to reconstruct the history of the National Folk Ballet of Spain, a short-lived institution that existed between 1974 and 1975, whose memory has been fragmented and practically omitted from narratives about Spanish dance. Given the lack of institutional archives and accessible official documentation, the research is based mainly on newspaper sources, both digital and physical. Through their analysis, the origins, repertoires, performers, choreographers and reasons for the ballet's dissolution are identified. This has been an arduous task due to the existence in Spain of an insufficient culture of journalism and academic research on dance. Beyond reconstructing the facts, this work calls for greater institutional, academic and media involvement in Spanish choreographic and ballet heritage.

KEYWORDS

Dance;
Folklore;
Heritage;
Tradition;
Press

Reconstrucción histórica del Ballet Folklórico Nacional de España: Fragmentos de una Historia Olvidada Recuperados a través de la Prensa

JOSÉ MANUEL GARCÍA DELGADO

1.- Introducción

El valor cultural, simbólico e identitario de la danza está ampliamente reconocido a nivel mundial. Prueba de ello, es la acreditación que recibe por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), que la declara Patrimonio Cultural Inmaterial manifestado a través de las artes del espectáculo. En este mismo sentido, la danza tradicional o folklórica, que es una expresión genuina del pueblo, ha sido igualmente reconocida por dicha organización en el mismo epígrafe patrimonial, que en este caso es manifestada a través de los usos sociales, rituales y festivos. Su recuperación, preservación, estudio y difusión, se convierten en un compromiso no solo artístico, sino también histórico, además de en una obligación de todos los estados miembros adheridos a la entidad, que, según la convención celebrada en Paris en diciembre de 2003, deben "adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio" (UNESCO, 2003, pág. 5). Asimismo, según recoge el documento de recomendaciones para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de 1989, se debe impulsar la investigación científica, así como la sensibilización de la población respecto del valor de la cultura tradicional mediante la difusión cultural por medios de comunicación de masas que faciliten informaciones adecuadas sobre las tradiciones culturales (UNESCO, 1989). En este sentido cabe destacar que el gobierno de España, a través del Ministerio de Cultura y Deporte, ha incoado expediente para declarar a la danza española (Danza Tradicional, Escuela Bolera, Baile Flamenco y Danza Estilizada) como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (BOE, 2018).

A pesar de la importancia de este arte y de la relevancia de la danza española, por su singularidad, variedad y riqueza, en España parece que existe una preocupante ausencia de práctica periodística que documente y fomente la danza como elemento cultural fundamental. El escaso reconocimiento y atención que le presta la prensa a la danza en nuestro país, se ve reflejado en una investigación realizada en la Universidad Miguel Hernández de Elche, en el año 2017, que estudia el espacio dedicado a la misma dentro de la sección cultural del diario generalista más vendido nacionalmente, como es el periódico "El País", donde se concluye, que entre todas las noticias culturales publicadas por dicho diario, la danza ocupa solo el 1,57% del total de las mismas, frente al 27,40% que ocupa la música, que es el tema que más concurre en esta sección (Fernández Serrano, 2017). Del mismo modo, existe una carencia tan significativa de publicaciones especializadas en danza, que es imposible con las existentes hasta el momento, y con las nuevas que afortunadamente van surgiendo desde el cambio educativo implantado por la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) en 1990, poder formar una panorámica histórica de la evolución de la danza. Aunque el dato positivo, es que al menos dentro de este ámbito existe una cierta continuidad (Elvira Esteban, 2015).

Partiendo de esta doble realidad, por un lado, la danza como arte escénico y práctica social reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial, y por otro, la preocupante carencia de interés periodístico y de una prensa especializada, el presente artículo se propone reconstruir la casi olvidada historia del Ballet Folklórico Nacional de España, recuperando y unificando la memoria de un episodio artístico, a la vez que se pone de manifiesto la necesidad de la existencia de una voluntad institucional que, 50 años después de la desaparición de la formación, corrija está pérdida que ha provocado la desatención del alto valor patrimonial folklórico-dancístico que atesora nuestro país.

2.- Orígenes, Evolución y Disolución del Ballet Folklórico Nacional. 1974-1975

Todo comienzo responde a una motivación concreta, ya sea una necesidad artística, social o incluso personal que impulsa su existencia. La creación del Ballet Folklórico Nacional de España no fue una excepción, su nacimiento estuvo determinado por una causa concreta, tal y como lo expresa quien fuera la primera figura femenina de la compañía, la bailarina, maestra y coreógrafa María Rosa , en una entrevista para el diario "ABC" donde señala el siguiente motivo como causa de su origen: la necesidad de llenar un vacío fundamental como es la representación danzada de la cultura española. Y asegura también, que este proyecto propone profundizar en el folklore de todas las regiones del país, del norte al sur y del este al oeste, con el compromiso de preservarlo en su forma más auténtica y fiel a sus raíces (Laborda, 1975a). Ella misma asegura también que su creación tiene la misión de proteger el folklore de los frecuentes atropellos artísticos cometidos contra él, pues resulta mucho más sencillo falsificarlo y transformarlo en un espectáculo superficial y sensacionalista, que investigar sus raíces, adentrarse en las fuentes originales y difundir la verdadera riqueza dancística de todas las regiones españolas, y no únicamente la andaluza (Laborda, 1975b).

El ballet fue oficialmente constituido el 22 de diciembre de 1974 (Laborda, 1975b), por la Delegación de Cultura del Movimiento (Nota 2), en respuesta a la necesidad de crear una escuela permanente de danza española que ofreciera unas garantías de profesionalidad adecuadas (Reseña ABC, 1975a). El proyecto para su implantación estaba incluido dentro del IV plan de desarrollo y respaldado por la Delegación Nacional de Cultura y la Secretaría Nacional del Movimiento (Adame, 1975), plan que abarcaba el quinquenio 75-79, y que finalmente no llegó a materializarse debido al momento político que se vivía durante la transición hacia la democracia (Menendez Seoane, 2007), y contaba con un presupuesto de 24 millones de pesetas (Laborda, 1976a). Los trámites y gestiones de la compañía se realizaban a través de la gerencia de esta, que estaba situada en las oficinas de la calle Marqués de Monasterio N.º 3 (Concurso para provisión, 1975). La configuración directiva se conformó con el nombramiento de Pilar López (Nota 3) como coordinadora, María Rosa como primera figura, Pedro Azorín (Nota 4), Juanjo Linares (Nota 5), Ignacio Iñaki, Juan Quintero (Nota 6) y Victoria Eugenia (Nota 7) como coreógrafos, Salvador Ruiz de Luna como músico folklorista y el Maestro Marco como director musical.

Contando además con la colaboración especial como asesoras con la Sección Femenina (Nota 9) de la Secretaria General del Movimiento y sus Coros y Danzas (Laborda, 1975a) (Nota 10). En cuanto a los integrantes, la idea inicial era que hubiera una plantilla de 17 parejas de bailarines, cinco guitarristas, tres cantaores y ocho profesores de orquesta (Adame, 1975).

CREACION DEL «BALLET FOLKLORICO NACIONAL»

Lo dirigirá María Rosa

Madrid (Cifra). — Acaba de crearse el "Ballet folklórico nacional" que dependerá, como primera figura, de la bailarina María Rosa, internacionalmente conocida.

En España proliferan los grupos y grandes compañías de este género debidos a la iniciativa privada, pero éste es el primer ballet folklórico profesional dependiente enteramente de un organismo de la Administración.

Fig. 1. Reseña sobre la Creación del Ballet. Extraído del Diario de Burgos, pág. 11 (26 marzo 1975)

Aunque desconocemos en qué momento exacto se comenzaron los trámites para formar las filas de intérpretes, el primer documento encontrado sobre esta cuestión, es un anuncio publicado el día 31 de enero de 1975, en el "Diario Pueblo", en el que se especifica que se abre el concurso para la provisión de plazas del recientemente creado Ballet Folklórico Nacional, y que para poder concurrir se deben cumplir las condiciones siguientes: Los aspirantes debían ser de nacionalidad española, tener entre 18 y 30 años de edad, una estatura mínima de 1,60 m para las mujeres, y para los hombres 1,75 m, así como poseer formación o experiencia suficiente que permitiera superar la correspondiente prueba selectiva (Convocatoria, 1975).

BALLET FOLKLORICO NACIONAL

CONVOCATORIA

La DELEGACION NACIONAL DE CULTURA abre concurso para la provisión de plazas en el

BALLET FOLKLORICO NACIONAL

de acuerdo con las siguientes condiciones:

— NACIONALIDAD ESPAÑOLA.
— EDAD, ENTRE 18 y 30 AÑOS.
— ESTATURA MINIMA: 1,75 metros para los bailarines.
— 1,60 metros para las bailarinas.
— Poseer suficiente experiencia o estudios profesionales, a efectos del examen de selección que se convocará una vez estudiadas las solicitudes que se reciban.

Las solicitudes deberán dirigirse a:
Gerencia del Ballet Folklórico Nacional
DELEGACION NACIONAL DE CULTURA
Marqués de Monasterio, número 3
Teléf. 419.98 19 - MADRID-4

Fig. 2. Convocatoria concurso. Extraído del Diario Pueblo, pág. 23 (31 enero 1975)

La configuración completa del elenco no se ha podido localizar al completo a pesar de la exhaustiva búsqueda y análisis realizado en la prensa de la época. Una vez más, solo contamos con lo que María Rosa, la primera bailarina de la formación, nos revela en una entrevista, en esta ocasión, al periodista Serafín Adame del Diario "Pueblo", donde explica que ella es la primera figura permanente y que conjuntamente a ella, forman parte del elenco femenino Cristina Hernando, Conchita España, Marina Vázquez, Lina y Carmen María. La parte masculina estaba formada por Eduardo Montero, Jorge Luis y dos personas más que no nombra porque en la fecha de la entrevista aun no estaba cerrada su contratación. Asimismo, la intención de la compañía era poder contar en su momento con artistas invitados de la talla de Pilar López, Mariemma (Nota 11), Matilde Corrales (Nota 12), Antonio Ruiz (Nota 13), Antonio Gades (Nota 14) o Luisillo (Nota 15) entre otros (Adame, 1975). Por otro lado, El cuerpo de maestros estuvo formado por Juana Taff (Nota 16) , encargada de la enseñanza de la danza clásica,Victoria Eugenia "Bety", impartía clásico español, Pedro Azorín, especialista en jota y Juanjo Linares, danzas regionales. Conviene destacar que, con la excepción de Juana Taff, todos ellos también desempeñaban funciones coreográficas tal y como se ha explicado anteriormente (Adame, 1975). Para completar la plantilla contaron en sastrería y decorados con Emilio Burgos, Víctor María Cortezo y Rafael Richat, que crearon más de 200 vestidos para la puesta en escena de la compañía (Laborda, 1975a) en los que se invirtió la cantidad de tres millones de pesetas (Laborda, 1976b). Aunque no hemos podido corroborar la fecha exacta de las audiciones, si sabemos que, en febrero de 1975 comenzaron los primeros ensayos que, según la primera figura de la formación, se efectuaron durante jornadas agotadoras para que estuviese todo preparado para el verano (Laborda, 1975a).

Una vez puesta en marcha la maquinaria tanto administrativa como artística, se comenzó con la creación del primer programa, el cual, constaba de dos partes bien diferenciadas, una primera, dedicada exclusivamente a las danzas regionales españolas, y una segunda, enfocada en la evolución de la escuela bolera desde la zarabanda hasta la actualidad. El apartado del baile tradicional contaba con la interpretación de danzas catalanas, vascas, canarias, gallegas, castellanas y aragonesas, todas ellas sobre música del Maestro folklorista Salvador Ruiz de Luna (Laborda, 1975a), en el caso del apartado bolero, no podemos hacer un relato concreto porque no constan las coreografías en ninguno de los documentos periodísticos encontrados en esta investigación, teniendo solo una única referencia que concreta que las piezas que se crearon fueron totalmente originales e inéditas, añadiendo que en ellas se exploraban gran parte de rincones de Andalucía (Laborda, 1975a). Este último dato, resulta confuso, porque no se especifica si se refiere al flamenco, dando a entender que también se interpretaba en la segunda parte, o por el contrario, se trata solo de una referencia en plano general sobre danzas andaluzas tradicionales.

La fecha del comienzo de las funciones y actuaciones del Ballet Folklórico Nacional de España está rodeada de una cierta confusión documental, debido a que las noticias publicadas en la prensa difieren entre sí ofreciendo relatos contradictorios. El primer documento hemerográfico encontrado al respecto con fecha de 15 de abril de 1975, indica que el debut estaba previsto para los primeros días del mes de junio de dicho año, aunque añade la posibilidad de retrasarlo hasta la segunda quincena (Adame, 1975). Por el contrario, una segunda fuente, afirma que las funciones comenzaron en el mes de mayo (Laborda, 1976b), lo que sugiere que la primera representación debió tener lugar en una fecha indeterminada entre los meses de mayo y junio. Sobre el teatro del debut, no se ha encontrado ninguna evidencia documental que nos permita establecer el lugar concreto de dicho estreno, pero lo que sí parece seguro es que fue en la zona norte de nuestro país, probablemente en la ciudad de Santander (Laborda, 1975a) . Tampoco existe mucho material sobre la aceptación de la compañía artística por parte del público, aunque por lo hallado parece que fue muy bien acogido: «Ante el triunfo alcanzado el único día previsto de actuación, el Ballet Folklórico Nacional, que encabeza María Rosa, tuvo que repetir su intervención al día siguiente en Hinojosa del Duque» (Reseña ABC, 1975b, pág. 45). Hecho que ya presentía María Rosa que aseveraba lo siguiente al preguntarle sobre si el espectáculo sorprenderá: «¡Puedo asegurarlo!, A nosotros mismos nos sorprende, según profundizamos a través de las provincias, la inmensa riqueza oculta, a punto de desaparecer, y que nos aprestamos a salvar y poner de relieve» (Adame, 1975, pág. 30).

EL BALLET FOLKLORICO NACIONAL. — Ante el triunfo alcanzado el único día previsto de actuación, el Ballet Folklórico Nacional, que encabeza María Rosa, tuvo que repetir su intervención al día siguiente en Hinojosa del Duque.

Figura 3. Reseña sobre la actuación del BFN. Extraída del Diario ABC, pág. 45 (10 septiembre 1975)

Tras un verano de intenso trabajo y por lo que se intuye al leer la reseña, lleno de éxitos, el ballet es paralizado de forma provisional en el mes de octubre y posteriormente disuelto según consta en un artículo del “ABC” firmado por el señor Ángel Laborda, el 12 de abril de 1976, donde desafortunadamente no consta la fecha del cese de la actividad definitiva (Laborda, 1976b). La orden fue dada por la Delegada Nacional de Cultura del Movimiento, que en ese momento era la señora Doña Carmen Llorca (Nota 17) , motivada al parecer por una cuestión económica (Laborda, 1976a). De dicho artículo rescatamos unas declaraciones de la primera figura al conocerse el cierre de la compañía: «Creo que se había conseguido, nos dice María Rosa, después de una meticulosa preparación, un ballet digno de ser llamado nacional. Se habían cuidado todos los detalles, comenzando con un vestuario que había costado tres millones de pesetas» y añade: «Y era solo un detalle de lo que fue un gran espectáculo de danza» (Laborda, 1976b, pág. 59) que finalmente fue cedido a Sección Femenina (Laborda, 1976b).

SE DISOLVIO EL BALLET FOLKLORICO NACIONAL

Su primera figura, María Rosa, ha formado una compañía privada

Habíamos acogido con alborozo el Ballet Folklórico Nacional cuando fue fundado por la Delegación de Cultura del Movimiento, y con entusiasmo sus primeras representaciones públicas, que fueron realmente excelentes. No podemos ahora más que entristecernos por su desaparición. Se había fundado a fines de 1974, había actuado de mayo a octubre de ese año, y entonces se paralizó su actividad con carácter provisional. Esta suspensión se ha hecho definitiva. Ya no hay Ballet Folklórico Nacional. La primera figura de ese «ballet» era la gran bailarina María Rosa. Va a continuar ahora su actividad de una manera privada.

—*Creo que se había conseguido —nos dice María Rosa—, después de una meticulosa preparación, un «ballet» digno de ser llamado Nacional. Se habían cuidado todos los detalles, comenzando con un vestuario que había costado tres millones de pesetas.*

—¿Qué ha sido de él?

—*Yo quisiera comprarlo. Pero mi oferta no fue atendida. Ha sido cedido a la Sección Femenina. Era un vestuario de magníficas telas, de tan buen gusto como de ricas telas... Y era sólo un detalle de lo que fue un gran espectáculo de danza.*

—¿Para qué quería usted ese vestuario?

—*Para montar mi propio «ballet», que ya está en marcha.*

—¿A pesar de lo que supone de aventura económica...?

—*A pesar de ello. El costo de un «ballet» se ha multiplicado por tres en los últimos cuatro años. Yo llevo ahora una compañía de veintisiete elementos artísticos, nueve técnicos, más secretaria, administración, gerencia... La realidad es que puede más mi vocación que mis conveniencias.*

—¿Cuáles son sus proyectos con este «ballet»?

—*Voy a grabar unos programas para Televisión Española, y en seguida haré Festivales de España. Poco después saldré al extranjero. Estaré en septiembre y octubre en la U. R. S. S., en gira patrocinada por Feijoo-Castilla: es la tercera vez*

Fig. 4. Noticia disolución BFM. Extraída del Diario ABC, pág. 59 (12 abril 1976)

3. Objetivos

El objetivo general de esta investigación es reconstruir la historia del Ballet Folklórico Nacional de España a partir de las limitadas fuentes hemerográficas existentes y agruparlas en un solo documento que haga más fácil y accesible futuras consultas y estudios. De este modo, se busca identificar sus orígenes, repertorios, intérpretes y coreógrafos. Finalmente, este trabajo aspira a contribuir a la reconstrucción de esta importante parte de la historia de la danza española, reivindicando la necesidad de una mayor atención periodística, académica e institucional, a la vez que pretende ser un punto de partida para que futuros estudios aborden de manera rigurosa la recuperación documental y biográfica de la danza en el contexto nacional.

4. Metodología

El procedimiento metodológico está enmarcado dentro de un enfoque histórico - descriptivo y cualitativo. Dado que no existe un archivo institucional centralizado ni tampoco se conocen fuentes oficiales completas, se ha recurrido al estudio y análisis de fuentes hemerográficas tanto digitales como físicas, las cuales constituyen la base de datos principales de recopilación de información.

Debido a la naturaleza fragmentada de las fuentes, se ha optado por organizar el relato narrativo de la investigación a partir de una lógica histórica en lugar de seguir el orden temporal de aparición de las noticias periodísticas. Esta decisión responde al objeto de dar coherencia a dicho relato para que sea comprensible y con rigor documental.

5. Análisis y Discusión de los Hallazgos

El estudio de las fuentes hemerográficas que hemos recopilado nos permite reconstruir de forma parcial y segmentada la trayectoria histórica del Ballet Folklórico Nacional, pero conviene señalar que hasta ahora no se dispone o al menos no se han encontrado publicaciones de estudios previos, lo que nos impide establecer comparaciones con otras perspectivas académicas. A esto se añade la escasez de publicaciones periodísticas halladas, que se han visto reducidas exclusivamente a los artículos de solo dos periodistas que trabajaron para dos diarios distintos, pero que, gracias a su labor, al menos se ha podido rescatar una parte del legado de esta compañía de danza. En total, solo se han localizado cinco artículos de cierta extensión, todos ellos entrevistas a la primera figura, María Rosa, cuatro publicados en el Diario ABC y uno en el Diario Pueblo, que hemos podido complementar con cuatro breves reseñas dispersas entre ambos periódicos, el Diario Mediterráneo y el Diario de Burgos.

Mas que ofrecer una cronología exhaustiva, cosa que ha resultado imposible debido a las lagunas documentales, nuestro trabajo ha consistido en poner en orden los datos disponibles para que nos ayuden a entender las circunstancias artísticas e institucionales que rodearon la existencia del ballet y crear un relato descriptivo lo más preciso posible.

En referencia al análisis de los artículos, el resultado nos revela que todos consisten, en breves entrevistas a su primera bailarina sin que en esencia se profundice en los aspectos relevantes. Aun así, los datos ofrecidos, aunque son significativos, resultan algo superficiales debido a que por ejemplo no se especifican fechas concretas del estreno ni nombres de los teatros donde se llevaron a cabo, y además la información es difusa en referencia a la ciudad del debut, así como tampoco existen menciones claras sobre las fechas de suspensión de la actividad o del cierre definitivo de la compañía. Del mismo modo, en lo relativo al equipo directivo y artístico, no se ha podido localizar ningún documento que proporcione una lista completa de integrantes; los nombres que se han podido recuperar han sido recopilados combinando información entre distintos artículos. En la misma línea nos encontramos con que las menciones al repertorio son igualmente limitadas. Sobre la primera parte del espectáculo, únicamente se mencionan las regiones de origen de las danzas que se interpretan, sin indicar el número de piezas concretas por región ni cuales. Sobre la segunda parte, únicamente se señala que su contenido abarca una evolución de la escuela bolera, pero no se precisan la cantidad de coreografías ni se encuentran datos que permitan perfilar al menos de cuales se tratan. A pesar de estas limitaciones, estos artículos han resultado fundamentales para establecer, aunque sea de manera sesgada, una cronología temporal de la formación.

El presente trabajo ha sido concebido desde una perspectiva deliberadamente apolítica, pero, a pesar de ello, resulta difícil desligar por completo el final de la compañía de la situación política existente en nuestro país en aquel momento. Por tanto, esperamos que esto fuera así y dicha circunstancia no tuviera relación alguna con su desaparición. Según se desprende de la investigación, la disolución del Ballet Folklórico Nacional de España, se produjo aparentemente por problemas económicos, aunque en algunas reseñas publicadas se señala que «En España proliferan los grupos y grandes compañías de este género debidos a la iniciativa privada, pero este es el primer ballet folklórico profesional dependiente enteramente de un organismo de la administración» (Reseña Diario de Burgos, 1975, pág. 11), y también en (Reseña ABC, 1975a, pág. 55), que se puede ver en la figura uno de este artículo. Este dato abre la posibilidad de interpretar que la abundancia de agrupaciones privadas de danza folklórica española pudo haber contribuido indirectamente a la desaparición de la agrupación dancística

No disponemos de documentación que confirme esta suposición, pero la coincidencia en el tiempo entre la gran cantidad de compañías privadas y el fin del ballet sugiere que los factores económicos mencionados en esta investigación se posicionaron por encima de los estrictamente artísticos. A ello podemos sumarle un factor adicional, a nuestro juicio de peso, y es que anteriormente, en 1973, el Ministerio de Información y Turismo convierte al Ballet Español Antología en una compañía independiente del Teatro de la Zarzuela, cambiando de nombre en 1974 por el de Ballet Folklórico Festivales de España, y que posteriormente al año siguiente, en 1975, vuelve a cambiar su denominación por la de Ballet Nacional Festivales de España. Esta formación, que igualmente estaba financiada por la administración contaba inicialmente con un elenco significativamente más reducido, seis parejas, más otra de bailarines principales. Con el cambio de denominación en el año 75, la plantilla se amplió a 22 bailarines (Buzón Ruiz, 2024), aun así, el número de integrantes continuaba siendo menor que el del Ballet Folklórico Nacional, lo que implicaba un coste inferior que el de la formación que estamos estudiando. Los dos ballets convivieron durante un mismo periodo de tiempo, ambas circunstancias pudieron generar una inevitable comparación por parte de la administración y hacer que considerasen innecesaria la continuidad del Ballet Folklórico Nacional, que disponía de una estructura más amplia y costosa. Cabe señalar, que la afirmación recogida en las reseñas mencionadas anteriormente y que según las cuales el Ballet folklórico Nacional era el primer conjunto profesional dependiente de la administración, no es del todo cierta, ya que el Ballet Folklórico Festivales de España, había sido creado dos años antes y también estaba financiado por la administración.

6. Conclusiones

La reconstrucción de la trayectoria del Ballet Folklórico Nacional, institución cuya vida artística fue tan efímera como significativa dentro de la historia de la danza española, ha representado un desafío notable. La investigación se ha enfrentado a limitaciones derivadas de la falta de documentación, lo que nos ha exigido un análisis minucioso y concienzudo, además de una interpretación meticulosa de los pocos documentos encontrados en la prensa de la época que atestiguan la existencia de la compañía folklórica.

En este sentido, la primera conclusión relevante que puede extraerse del presente estudio que tiene como propósito rescatar y reconstruir la historia de la entidad dancística, es que apenas existen documentos periodísticos que permitan contextualizar con precisión la historia del Ballet Folklórico Nacional de España, lo que ha derivado en una reconstrucción fragmentada de esta. Dicha escasez de fuentes periodísticas podría estar relacionada, al menos en parte, con el contexto político que se vivía en España en la década de los años 70 del siglo pasado, en el que posiblemente las prioridades mediáticas estaban más centradas en otros ámbitos de información que no eran precisamente el cultural. Afortunadamente, aunque escasas, dichas fuentes nos han permitido construir una biografía básica de la compañía.

Otro aspecto destacable, es que la motivación que impulsó la creación del ballet no resulta del todo clara, debido que a este respecto las fuentes consultadas ofrecen interpretaciones diferentes sobre sus propósitos. Estas intencionalidades, aunque en apariencia compatibles, responden a enfoques conceptualmente distintos. Por un lado, estaría el propósito de preservar el folklore y cubrir un vacío artístico existente, mientras que, por otro, la necesidad de crear una escuela de de danza española con garantías fiables de calidad.

En cuanto a el encuadre temporal de la vida efectiva del ballet, los datos obtenidos nos permiten únicamente establecer un marco aproximado. Se tiene constancia documental de que la compañía fue creada oficialmente el 22 de diciembre de 1974 por la Delegación de Cultura del Movimiento, aunque no se ha localizado la fecha exacta de su primera función. Los artículos periodísticos señalan que fue en una fecha indeterminada entre los meses de mayo y junio de 1975, mientras que la última actuación pudo haber tenido lugar en octubre de ese mismo año, momento en el que se ordenó la paralización provisional de su actividad. En cuanto a su disolución definitiva, tampoco se ha hallado documentación que aporte una fecha concreta, y la primera referencia periodística que la menciona datada en abril de 1976, se limita a confirmar que el cierre de la compañía ya estaba consumado, sin precisar cuando tuvo lugar. Con los datos recabados, podemos afirmar que el ballet tuvo una vida de apenas 10 meses.

En relación con la calidad artística, los datos disponibles no son del todo específicos. Por lo que se desprende de la investigación y como es lógico, dada la breve duración de la compañía, esta solo contó con un único programa artístico que constituyó la base de todas sus actuaciones. Dicho programa contaba con una primera parte bastante extensa dedicada a las danzas tradicionales de diversas regiones españolas, concretamente de seis de ellas, principalmente del norte de la península y del archipiélago canario, pero sin especificar cuantas, y cuales eran, y una segunda parte, centrada en la evolución de la escuela bolera, que al igual que en la primera parte no hemos podido identificar. Según las criticas periodísticas halladas, la calidad del espectáculo y la aceptación del público debieron ser notables. Seguramente esto se debe a la calidad de los integrantes, coreógrafos y bailarines de alto nivel y reconocido prestigio, con los que contaba la compañía, que seguramente contribuyeron a este reconocimiento.

Recuperar la historia de esta compañía significa reivindicar el valor de la danza tradicional folklórica dentro de la identidad cultural española, así como también reconocer el esfuerzo de quienes, desde la creación artística de la entidad, contribuyeron a preservar y difundir la riqueza de nuestras tradiciones danzadas.

Con este trabajo hemos pretendido dar un primer paso en la investigación sobre esta institución, y crear una base a partir de la cual puedan desarrollarse futuras investigaciones más amplias y exhaustivas que cubran los vacíos que nos han quedado por encontrar. En este sentido, resulta imprescindible continuar e incrementar la investigación archivística y de hemeroteca, orientando los esfuerzos a vincular todos aquellos hechos que hasta ahora no han sido relacionados, con el propósito de alcanzar conclusiones más precisas y fundamentadas. A su vez, sirvan estas líneas para reivindicar un mayor compromiso por parte de la prensa y resto de medios de comunicación con la difusión de la danza, sobre todo si se trata de la danza española, que es símbolo identitario de nuestra cultura.

Referencias bibliográficas

Adame, S. (15 de abril de 1975). Un gran proyecto, en marcha el Ballet Folklórico Nacional. Llamamiento a todas las grandes figuras del baile español. Pueblo, pág. 30.

BOE, B. O. (18 de noviembre de 2018). Resolución del 13 de noviembre de 2018, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que se incoa expediente de declaración de la Danza Española como Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Obtenido de https://www.boe.es/boe/dias/2018/12/12/pdfs/BOE-A-2018-16999.pdf

Buzón Ruiz, J. M. (2024). *Antecedentes del Ballet Nacional de España*. HIDDEN Arts, 6, 20-23. Obtenido de https://burjcdigital.urjc.es/items/479e76b4-54e6-47a9-8e49-3be733ec2a28

Concurso para provisión. (1 de febrero de 1975). Concurso para provisión de plazas para el Ballet Folklórico Nacional. Mediterraneo, pág. 11.

Convocatoria, B. F. (31 de enero de 1975). Ballet Folklorico Nacional, Convocatoria. Diario Pueblo, pág. 23.

Elvira Esteban, A. I. (2015). Las revistas especializadas: Un fondo documental para el estudio de la danza en España. Ausart Journal for Research in Art(3), 244-256. Obtenido de file:///C:/Users/garci/Downloads/Las_revistas_especializadas_Un_fondo_doc.pdf

Fernández Serrano, G. (2017). *La relevancia de la danza en los medios de comunicación: Influencia y reconomiciento social*. Elche. Obtenido de https://dspace.umh.es/bitstream/11000/3642/1/Ferr%C3%A1ndez%20Serrano%2C%20Gema.pdf

Laborda, Á. (9 de agosto de 1975a). El Ballet Folklórico Nacional Cominenza su Vida Escénica. ABC, pág. 33
.

Laborda, Á. (17 de julio de 1975b). María Rosa inicia su gira con el Ballet Folklórico Nacional. ABC, págs. 45-46.

Laborda, Á. (26 de junio de 1976a). María Rosa, dos meses en la U.R.S.S y tres en hispanoamerica. ABC, pág. 66.

Laborda, Á. (12 de abril de 1976b). Se disolvió el Ballet Folklórico Nacional. ABC, pág. 59.

Menendez Seoane, S. (2007). Estudio y planificación de las bibliotecas públicas de la ciuadad de A Coruña (Tesis Doctoral). Obtenido de http://hdl.handle.net/2183/1049

Reseña ABC. (26 de marzo de 1975a). Creación del Ballet Folklórico Nacional. ABC, pág. 55.

Reseña ABC. (10 de septiembre de 1975b). El Ballet Folklórico Nacional. ABC, pág. 45.

Reseña Diario de Burgos. (26 de marzo de 1975). Creación del Ballet folklórico Nacional. Lo dirigirá María Rosa. Diario de Burgos, pág. 11.

NOTAS

Nota 1.
María Rosa Orad Aragón: 1937. Conocida artísticamente como María Rosa, bailarina y directora de su propia compañía de danza. Reconocida con entre otros galardones con la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1997) o la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo (2011).

Nota 2.
Delegación Nacional de Cultura y Formación: Creada el 12 de julio de 1966 y posteriormente en 1970 denominada Delegación Nacional de Cultura. Sus atribuciones eran con fines estrictamente culturales dentro del régimen jurídico del movimiento.

Nota 3.
Pilar López Júlvez: 1912-2008. Hermana de Encarnación López (La Argentinita). Bailarina y coreógrafa, directora de su propia compañía el Ballet Español de Pilar López. Condecorada con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1989.

Nota 4.
Pedro Azorín: 1935-2001. Bailarín, maestro y coreógrafo, reconocido por la prensa como “Jotero mayor del reino”. Participo como Actor en varias películas como “Alma Aragonesa” o “Nobleza Baturra”.

Nota 5
Juan José Linares Martiañez: 1933-2009. Bailarín, maestro, coreógrafo y folklorista destacado. Condecorado con la Medalla de Bronce de Galicia.

Nota 6.
Juan Jiménez Castañeda: 1931. Conocido con el nombre artístico de Juan Quintero, bailaor y coreógrafo reconocido.

Nota 7.
Benita Jabato Muñoz: 1933-2024. Conocida artísticamente como Victoria Eugenia “Bety”. Bailarina, maestra y coreógrafa. Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes 2014.

Nota 8.
Gabriel Salvador Ruiz de Luna Arroyo: 1908-1978. Compositor, realizo bandas sonoras de películas y ballets para importantes bailarines/bailaores como por ejemplo “El Embrujo” para Carmen Amaya.

Nota 9.
Sección femenina: Fue la rama femenina del partido político Falange de los Jons, dirigida por Pilar Primo de Rivera.

Nota 10.
Coros y Danzas: Fundado en 1939 con el objetivo de recoger y conservar el folklore español.

Nota 11.
Guillermina Teodosia Martínez Cabrejas: 1917-2008, Conocida artísticamente como Mariemma. Bailarina, maestra y coreógrafa, galardonada con la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes 1981

Nota 12.
Matilde Corrales González: 1935. Conocida artísticamente como Matilde Coral. Bailaora y maestra. Autora del tratado sobre la bata de cola, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes 2006 y Medalla de Andalucía 2001.

Nota 13.
Antonio Ruiz Soler: 1921-1996. Conocido artísticamente como Antonio el Bailarín. Bailarín, maestro y coreógrafo. Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes 1991.

Nota 14.
Antonio González Ródenas: 1936-2004. Conocido artísticamente como Antonio Gades. Bailarín y coreógrafo. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes 1983, Premio Nacional de Danza 1988.

Nota 15
Luis Pérez Dávila: 1928-2007. Conocido artísticamente como Luisillo. Bailarín y coreógrafo. Condecorado con la Cruz Oficial de la Orden de Isabel la Católica 1996.

Nota 16
Juana Taff: Importante maestra de Ballet Clásico que además de impartir clases en el BFN también lo hizo en otras compañías de renombre como el Ballet Nacional Español, germen del actual Ballet Nacional de España, donde fue maestra de grandes figuras de la danza como por ejemplo Maribel Gallardo.

Nota 17.
Carmen Llorca: 1921-1998. Escritora, historiadora y política, fue la primera mujer en presidir el Ateneo de Madrid.

HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 33-36 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 28/11/2025. Aceptado: 14/01/2026. Publicado en mayo de 2026

Para citar este trabajo: Passo, P. (2026). Entre la Psique y el Soma. El Baile Transhumano (2026) *HIDDEN arts, 8,* 32 - 36 https://doi.org/10.5281/zenodo.20492735

ENTRE LA PSIQUE Y EL SOMA. EL BAILE TRANSHUMANO

Between the psyche and the soma. The transhuman dance

PATRICIA PASSO

Investigadora Independiente, España

patriciapasso@gmail.com
https://patriciapasso.com

PALABRAS CLAVE

Cuerpo;
Percepción;
Danza;
Educación somática;
Conciencia corporal;
Transhumanismo

RESUMEN

El artículo aborda la progresiva desconexión entre mente y cuerpo en la experiencia humana contemporánea, evidenciando cómo la cultura occidental ha priorizado el pensamiento racional en detrimento de la percepción sensorial y corporal. A partir de una comparación entre la respuesta corporal espontánea de la infancia y la elaboración cognitiva del adulto, se analiza cómo se pierde la escucha del sentir, aunque nunca se deje de sentir. Desde la danzaterapia y las aportaciones de autores como Alexander Lowen, Stanley Keleman, Nazareth Castellanos y Maurice Merleau-Ponty, se sostiene que la emoción es un evento corporal y que la postura, la respiración y la forma organizan la experiencia emocional antes de su elaboración mental. En este contexto, la danza —especialmente desde la pedagogía de Rudolf Laban— se presenta como una herramienta fundamental para la educación integral del individuo, capaz de integrar dimensiones físicas, emocionales, intelectuales y sociales. Finalmente, el texto plantea una reflexión crítica sobre el avance del transhumanismo y la tecnología, advirtiendo sobre el riesgo de una deshumanización si no se preserva la experiencia encarnada y el arte como soporte sensible de la conciencia.

KEYWORDS

Body;
Perception;
Dance;
Somatic education;
Bodily awareness;
Transhumanism

ABSTRACT

The article addresses the growing disconnect between mind and body in contemporary human experience, highlighting how Western culture has prioritized rational thought at the expense of sensory and bodily perception. By comparing the spontaneous bodily response of childhood with the cognitive processing of adulthood, it analyzes how we lose the ability to listen to our feelings, even though we never stop feeling. Drawing on dance therapy and the contributions of authors such as Alexander Lowen, Stanley Keleman, Nazareth Castellanos, and Maurice Merleau-Ponty, it is argued that emotion is a bodily event and that posture, breathing, and form organize the emotional experience prior to its mental elaboration. In this context, dance—especially as understood through Rudolf Laban's pedagogy—is presented as a fundamental tool for the holistic education of the individual, capable of integrating physical, emotional, intellectual, and social dimensions. Finally, the text offers a critical reflection on the advance of transhumanism and technology, warning of the risk of dehumanization if embodied experience and art—as a sensitive support for consciousness—are not preserved.

Entre la Psique y el Soma. El Baile Transhumano

PATRICIA PASSO

Hagamos un juego: pregúntale a un niño qué siente. Seguramente se recogerá un poco, bajará la cabeza para que esta encuentre el pecho en busca de respuestas, respirará, suspirará… en fin, sin darse cuenta buscará en el cuerpo la respuesta.

Ahora, pregúntale a un adulto qué siente.
Seguramente erguirá la cabeza, quizá fruncirá la frente, levantará la mirada, puede que la respiración se corte, subirá los hombros —dependiendo de la ocasión— para enaltecer el discurso que buscará argumentos claros, justificaciones, razones que le concedan el derecho a sentir.

En conclusión, buscará en la articulación del pensamiento y del razonamiento lo que se encuentra en el cuerpo.

"Pensar es la naturaleza de la mente, así como sentir es la naturaleza del cuerpo". Alexander Lowen.

¿Por qué vamos perdiendo esta respuesta sensorial corporal?
¿Por qué dejamos de escuchar, de reaccionar, de percibir lo que estamos sintiendo?

Una de las cuestiones más relevantes en mis sesiones de danzaterapiaes la demanda, la necesidad recurrente de las pacientes de volver a sentir.

Aquí hay una cuestión importante: nunca dejamos de sentir, porque sentir es lo que nos garantiza la existencia. La experiencia humana y la corporalidad se estructuran en base a las sensaciones.

Pero perdemos la escucha y, con ella, la conciencia y, poco a poco, la presencia. La desconexión entre mente y cuerpo se instaura porque no podemos soportar el sentimiento de ausencia y el bloqueo del cuerpo, perpetuado con el pasar de los años.

No "siento miedo y me contraigo".

Me contraigo, y esa forma produce una experiencia de miedo, retirada y pérdida. La cuestión que se instaura a partir de estos terapeutas corporales es la siguiente:

La mente elabora aquello que el cuerpo registra y comunica a partir de sensaciones que se codificarán en emociones. El cerebro, un gran contenedor y archivo de las experiencias pasadas, formulará una respuesta que creará una creencia y se convertirá en una realidad.

En la actualidad, la doctora Nazareth Castellanos, neurocientífica y gran estudiosa de las prácticas corporales y la filosofía oriental, complementa:

La postura corporal emite señales al cerebro, que las traducirá construyendo un campo emocional. Por ejemplo, los hombros caídos y el pecho hundido se asocian con cansancio y tristeza.

Es fascinante ver a la ciencia y la neurociencia actualizando el software humano y afianzando la importancia de nuestra corporeidad.

La cuestión es cuándo nos daremos cuenta de que la única manera de minimizar este gap entre la importancia de la conciencia mental y la conciencia corporal es la educación de base.

Leo Villardo

Es decir, la formación del individuo desde su infancia debe contemplar la inteligencia del cuerpo para la salud y la vitalidad de este ser.

El arte corporal, o sea la danza, es una herramienta particularmente importante en relación con la capacidad de sensibilización y el desarrollo del sentido perceptivo de la experiencia humana. El lenguaje de la danza permite que la expresión gane forma en el cuerpo. ¿Este no es el sentido más profundo de nuestra experiencia encarnada?
s decir, la formación del individuo desde su infancia debe contemplar la inteligencia del cuerpo para la salud y la vitalidad de este ser.

El arte corporal, o sea la danza, es una herramienta particularmente importante en relación con la capacidad de sensibilización y el desarrollo del sentido perceptivo de la experiencia humana. El lenguaje de la danza permite que la expresión gane forma en el cuerpo. ¿Este no es el sentido más profundo de nuestra experiencia encarnada?

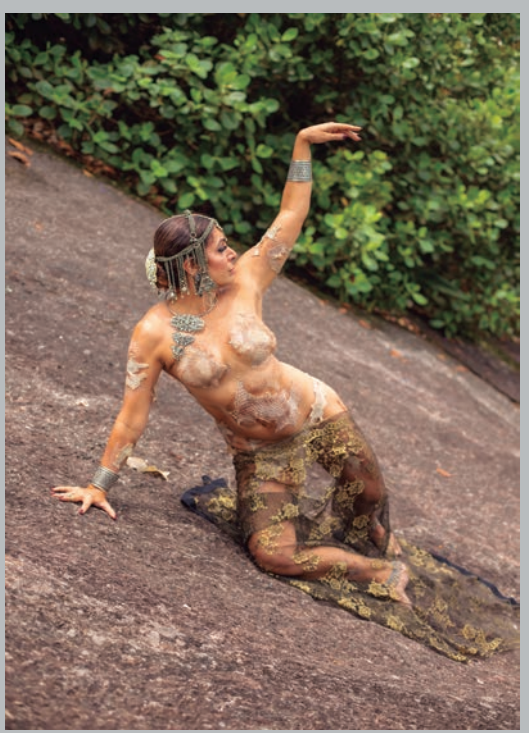
El alma necesita un cuerpo.
El cuerpo es el vehículo de la experiencia.

Aún sobre la importancia de este arte corporal, la revolución artística de principios del siglo XX contó con la propuesta reivindicativa del valor de la danza en la formación del individuo.

La educación por la danza, propuesta por el filósofo Rudolf Laban, más allá de formar increíbles bailarines, buscaba el desarrollo de mejores seres humanos: más integrales, más completos.

Una premisa fundamental es: donde hay fragmentación, ruptura, hay sufrimiento.

Entonces volvemos al principio:
¿Por qué fragmentar cuerpo y mente y priorizar la educación mental?
¿Cuándo y por qué la psique se separó de la soma?



Fue a finales del siglo pasado cuando Laban revolucionó la sociedad con su propuesta educativa sobre la danza.

Laban nació en Bratislava (entonces parte del Imperio austrohúngaro). A lo largo de su vida trabajó en Europa y posteriormente en Inglaterra. Se interesó profundamente por el movimiento humano, estudiándolo desde perspectivas artísticas, filosóficas, científicas y pedagógicas.

Creía que todo ser humano puede bailar, ya que el movimiento es una forma natural de expresión y comunicación.

Su pensamiento transformó la manera de entender la danza, no solo como arte escénico, sino como una herramienta educativa, expresiva y social accesible a todas las personas.

Su propuesta con la danza era de desarrollo y educación integral. Consideraba su capacidad integradora, uniendo cuerpo físico, emocional y mental, junto con la interacción con el otro, es decir, el ser social.

Los aportes pueden nombrarse de la siguiente manera:

Físico: coordinación, equilibrio, conciencia corporal

Emocional: expresión de sentimientos y estados internos

Intelectual: comprensión del movimiento, toma de decisiones

Social: relación con los demás y trabajo grupal
La danza, en esta perspectiva, es un lenguaje que interactúa con el campo emocional individual y colectivo.
Laban entendía el movimiento como un lenguaje no verbal. En la educación, la danza permite que el alumnado exprese ideas y emociones,

explore su identidad y desarrolle creatividad y espontaneidad.

Es decir, usada como un vehículo de percepción de uno mismo, como un ser que siente y busca en la expresión corporal elaborar la experiencia.

La potencia del lenguaje artístico va más allá de las capacidades conscientes y actuantes en el ámbito de lo real.

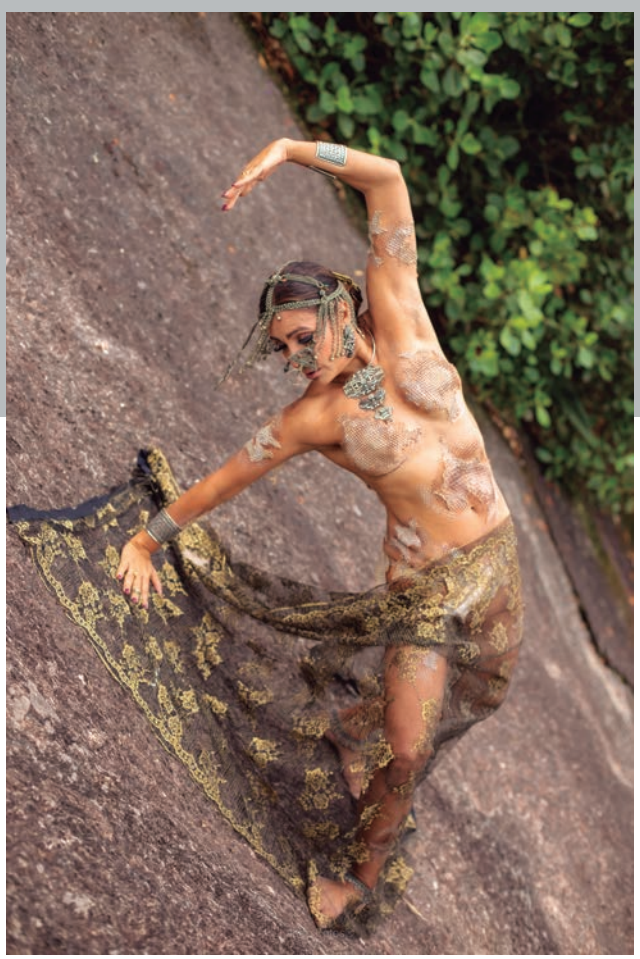
El arte es el discurso de lo inconsciente, clamando por conciencia.

Por lo tanto, la educación por la danza, así como la danzaterapia, son la posibilidad de que lo humano rescate su valor sensible, lo que termina por desarrollar mejor nuestra cognición.

Como bailarina, educadora y terapeuta corporal, es fascinante ver cómo la educación corporal se va popularizando: desde la neurociencia, desde la moda del mindfulness, desde la globalización de las prácticas corporales orientales como el yoga, que buscan la integración cuerpo-mente, y también desde los espacios que la danza va ganando en las artes performáticas y en la calle.

Pero cuando traemos como referencia a Rudolf Laban, estamos hablando de casi cien años atrás, y todavía hay mucho por hacer en relación con otorgar la importancia de la educación a través de la danza para todos los cuerpos y todas las edades.

El arte sigue teniendo que gritar por espacios en una sociedad preocupada por resultados rápidos y eficiencia, pero muy poco preocupada por la formación de seres humanos más humanos. Algunos antropólogos dicen que vamos camino a la deshumanización, a la hibridación humana. ¿Estaremos realmente caminando hacia un humanismo tecnológico?



Palabras y conceptos como neurotecnología y biohibridación deberán ser digeridos y comprendidos por los cuerpos sociales, que todavía carecen de conciencia de sí mismos. Me parece peligroso hablar de una expansión perceptiva si todavía hay hiatos y carencias en nuestra percepción sensorial, fruto del abandono de propuestas corporales educativas serias y comprometidas.

Sería muy importante, en un momento como el que estamos viviendo, donde el futuro parece pasar por una especie de hibridación y nueva corporalidad, profundizar sobre estos conceptos:

El cuerpo no es un objeto, es sujeto de experiencia

No hay percepción sin cuerpo

La tecnología solo puede modificar, no eliminar, la experiencia encarnada

Si hay conciencia, hay cuerpo vivido

Desde la fenomenología, especialmente en autores como Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo no es un objeto entre otros, sino el sujeto mismo de la percepción. La experiencia directa del cuerpo se define como una vivencia encarnada, pre-reflexiva y sensible, en la cual el individuo se relaciona con el mundo a través de sus sentidos, su movimiento y su presencia.

El autor defiende la importancia de la percepción y de la autonomía de la experiencia guiada por nuestra corporalidad. La experiencia vital necesita ser sentida en nuestra biología. El cuerpo vivo se organiza, pulsa, reacciona, se expande, se contrae y metaboliza aquello que sucede.

Como nos comenta Maurice Merleau-Ponty:

La percepción no es un acto del pensamiento, sino una función del cuerpo.

“El cuerpo comprende el mundo antes de que lo haga el pensamiento.”

Leo Villardo

El autor defiende la importancia de la percepción y de la autonomía de la experiencia guiada por nuestra corporalidad. La experiencia vital necesita ser sentida en nuestra biología. El cuerpo vivo se organiza, pulsa, reacciona, se expande, se contrae y metaboliza aquello que sucede.

Como nos comenta Maurice Merleau-Ponty:

La percepción no es un acto del pensamiento, sino una función del cuerpo.

“El cuerpo comprende el mundo antes de que lo haga el pensamiento.”

Con estos planteamientos, el autor deja claro que el movimiento y la acción preceden a la reflexión intelectual.

Considero este momento actual como altamente peligroso, pero también como una gran oportunidad. Caminamos hacia una experiencia transhumana sin hacer nuestra la singularidad de lo que experimentamos, sin dar espacio a que las sensaciones del cuerpo validen los procesos vividos. Perderíamos el calor, la energía intrínseca producida cuando sentimos el gozo de estar vivos.

Así como el bebé necesita aprender a respirar respirando, en su primer aliento, y por puro instinto succiona la leche materna, de la misma manera necesitamos conservar nuestra corporalidad sensorial. Es ella la que permitirá al cuerpo su metamorfosis.

El arte, testigo de la historia, puede nuevamente servir como puente entre lo real y lo imaginario. El arte, que siempre resignificó la historia y creó nuevas realidades, necesita ser el instrumento de soporte para esta nueva humanidad.

Referencias bibliográficas

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península. (Original publicado en 1945)

Keleman, S. (1997). Anatomía emocional: La estructura de la experiencia somática. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Keleman, S. (1997). *La experiencia somática: Formación de un yo personal*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Lowen, A. (1993). *La espiritualidad del cuerpo: Bioenergética, un camino para alcanzar la armonía y el estado de gracia*. Barcelona: Paidós.

Lowen, A. (1975). *Bioenergética: Una terapia revolucionaria que utiliza el lenguaje del cuerpo para curar los problemas de la mente*. México: Diana

HIDDEN arts / vol 8 - 2026 / Páginas 37 - 42 / ISSN: 2603-8749 / ISSN INTERNET: 3020-335X /
Depósito Legal: M-5647-2018
Recibido: 21/01/2025. Aceptado: 15/04/2026. Publicado en junio de 2026

Para citar este trabajo: Pedroso Despaigne, Y. (2026). El Cuerpo que Siempre Fui. Una Travesti de la Vida se Nombra a sí Misma. *HIDDEN arts, 8,* 37 - 42 https://doi.org/10.5281/zenodo.20493052

El CUERPO QUE SIEMPRE FUI. UNA TRAVESTI DE LA VIDA SE NOMBRA A SÍ MISMA

The Body I Always Was. A travesti of life names herself

YAINOL ALEXIS PEDROSO DESPAIGNE

Investigador Independiente. Universidad Rey Juan Carlos, España
ya.pedroso.2025@alumnos.urjc.es
yapedroso84@icloud.com
https://orcid.org/0009-0001-0051-1367

PALABRAS CLAVE

Performance art;
Cuerpo trans;
Transformismo cubano;
Rito de paso;
Investigación Basada en las Artes;
Kiriam Gutiérrez

RESUMEN

El cuerpo que siempre fui. Una travesti de la vida se nombra a sí misma es una pieza de Performance Art que interroga la distancia entre el cuerpo que el mundo nombra y el cuerpo que una habita. A través de la transformación en travesti de la vida (no como disfraz, sino como acto de verdad encarnada), la performance declara que el proceso de hacerse una misma es un acto político, poético y ritual. La pieza se articula en torno al monólogo de Barbarita, interpretado por Kiriam Gutiérrez en la película cubana Los dioses rotos (Daranas Serrano, 2008), texto que funciona como columna vertebral verbal y ritual de la acción. Siguiendo la lógica tripartita del rito de paso, esto es, separación, umbral y reincorporación (Van Gennep, 1909; Turner, 1969), la acción transcurre en un espacio doméstico filmado donde el espejo es el único testigo del proceso de transformación. Este artículo, enmarcado en la metodología de la Investigación Basada en las Artes, expone los fundamentos conceptuales, simbólicos, rituales e históricos de la pieza, inscribiéndola en la genealogía del transformismo cubano y las luchas trans latinoamericanas.

KEYWORDS

Performance art;
Trans body;
Cuban transformismo;
Rite of passage;
Arts-Based Research;
Kiriam Gutiérrez

ABSTRACT

The Body I Always Was. A drag queen of life names herself is a Performance Art piece that interrogates the distance between the body the world names and the body one inhabits. Through transformation as a drag queen of life (not as a costume but as an act of embodied truth), the performance declares that the process of becoming oneself is a political, poetic, and ritual act. The piece is structured around Barbarita's monologue, performed by Kiriam Gutiérrez in the Cuban film Los dioses rotos (Daranas Serrano, 2008), a text that functions as the verbal and ritual backbone of the action. Following the tripartite logic of the rite of passage (separation, threshold, and reincorporation; Van Gennep, 1909; Turner, 1969), the action unfolds in a filmed domestic space where the mirror is the only witness to the transformation process. Framed within Arts-Based Research methodology, this article sets out the conceptual, symbolic, ritual, and historical foundations of the piece, situating it within the genealogy of Cuban transformismo and Latin American trans struggles

El Cuerpo que Siempre Fui. Una Travesti de la Vida se Nombra a sí Misma

YAINOL ALEXIS PEDROSO DESPAIGNE

1.- Introducción

El performance art ha operado históricamente como un dispositivo de insubordinación frente a las normas que regulan la visibilidad de los cuerpos. En este contexto, el presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo una práctica performativa concreta, El cuerpo que siempre fui, articula una respuesta estética, política y ritual a la imposición de identidades sobre los cuerpos trans latinoamericanos.

A partir de un enfoque de Investigación Basada en las Artes (IBA), este manifiesto examina una pieza de performance que utiliza la transformación corporal como dispositivo de conocimiento. La hipótesis que guía este trabajo sostiene que el acto de nombrarse, materializado en la acción performativa, constituye un gesto radical de producción de identidad en el que el cuerpo deja de ser objeto de inscripción externa para convertirse en sujeto activo de enunciación.

Para ello, se analizarán los elementos estructurales, simbólicos y rituales de la pieza, así como su inscripción en la genealogía del transformismo cubano y las luchas trans latinoamericanas, estableciendo un diálogo con las aportaciones teóricas de Butler (1990), Turner (1969) y Fischer-Lichte (2008).

El manifiesto que aquí se presenta no es un documento de denuncia. Es, ante todo, una partitura: el texto escrito de una pieza cuyo verdadero soporte es el cuerpo vivo de la artista en el momento de su ejecución. Como ha señalado Phelan (1993), el performance existe únicamente en el instante presente; su reproducción documental (ya sea en vídeo, en fotografía o en texto) no es la obra, sino su rastro. Este manifiesto es, por tanto, el rastro escrito de una acción que ocurrió una sola vez y que no puede repetirse. Escribirlo sobre un cuerpo que el mundo no ha querido nombrar es ya un acto performativo en el sentido que Butler (1990) da a ese término: el lenguaje no describe una identidad preexistente, sino que la produce en el acto mismo de su enunciación.

La estructura del artículo sigue la lógica interna de la pieza: una declaración de principios, seguida del análisis de sus componentes (espacio, objetos, disciplinas artísticas, interacción con el público, dimensión ritual y fundamentos conceptuales), y culmina con el reconocimiento de su linaje: Kiriam Gutiérrez, activista trans cubana cuyo trabajo constituye uno de los archivos vivos más importantes de la memoria trans latinoamericana.

2.- Declaración

Este manifiesto nace porque hay cuerpos a los que la sociedad impuso un nombre, un género y una historia que nunca les pertenecieron.

Lo insoportable hoy es el silencio de quienes sobrevivieron a esa imposición y la memoria que nadie ha escrito de las que no sobrevivieron.

La práctica que rechazamos es la del cuerpo como objeto ajeno: nombrado por otros, vestido por otros, encarcelado por otros, borrado por otros. Nos oponemos a toda forma de poder que decida qué cuerpos merecen existir y cuáles deben desaparecer, callar o avergonzarse.

Defendemos el derecho irrenunciable a nombrarse. El nombre que una elige no es un capricho: es el acto de nacer por segunda vez.

NUNCA MÁS un nombre que no sea el nuestro.

NUNCA MÁS la invisibilidad como condena.

DESDE AHORA el cuerpo que siempre fuimos.

3.- Mensaje que se quiere comunicar

Esta pieza de Performance Art interroga la distancia entre el cuerpo que el mundo nombra y el cuerpo que una habita. A través de la transformación en travesti de la vida (no como disfraz ni como representación, sino como acto de verdad encarnada), el performance declara que el proceso de hacerse una misma es, en sí mismo, un acto político, poético y ritual.

El texto central de la pieza es el monólogo de Barbarita interpretado por Kiriam en la película cubana Los dioses rotos (Daranas Serrano, 2008). Barbarita, travesti real que interpreta a una travesti ficticia, encarna la memoria colectiva de las mujeres que la sociedad no registra: las que viven su transformación las veinticuatro horas del día sin poder «quitarse» la identidad al amanecer. Su texto habla de historia, de amigas que fueron presas, de un nombre que no era el suyo.

El mensaje es doble. Por un lado, el cuerpo travesti no es una metáfora ni un espectáculo: es un archivo vivo de memorias que ningún documento oficial conserva. Comprender el cuerpo como superficie de inscripción del poder (Foucault, 1975) adquiere aquí una dimensión histórica muy concreta: hay cuerpos sobre los que el Estado escribe su propia ley sin que esos cuerpos hayan podido nunca firmar el documento. Por otro lado, nombrarse a una misma, es decir, elegir el nombre, el género y la forma propios, es el acto de libertad más radical e irrenunciable. La identidad de género no preexiste al acto de su enunciación, sino que se constituye en él y a través de él (Butler, 1990): cada trazo de maquillaje en esta pieza es, en ese sentido preciso, un enunciado.

El monólogo de Kiriam funciona como voz-umbral (Turner, 1969): no es texto ajeno citado desde la distancia, sino voz que la performer hace suya y en la que se reconoce. La apropiación de ese texto en primera persona es el gesto político central de la pieza: al decirlo como si fuera propio (porque lo es, porque habla de la misma historia), la performer traza una genealogía encarnada con todas las mujeres cuya transformación nunca fue reconocida como tal.

4.- Espacio utilizado

La pieza de performance se realiza en un espacio doméstico filmado: una habitación con un espejo grande, único testigo del proceso de transformación, una silla y una mesa con los objetos rituales de la pieza. El espacio no es un teatro: es el único lugar donde la travesti de la vida puede ser completamente ella misma sin ser vista ni juzgada. Al grabarlo y mostrarlo, ese espacio íntimo y privado se convierte en espacio público y político.

La elección del espacio doméstico no es trivial. En la tradición del Performance Art, el espacio define las condiciones de posibilidad de la acción (Fischer-Lichte, 2008). Los performances en galerías o teatros producen una distancia institucional que esta pieza rechaza

deliberadamente: la habitación propia, en el sentido literal y en el que Woolf (1929) dio a esa expresión, es el único territorio donde la transformación puede ocurrir sin el peso de la mirada normativa. Al convertirla en escena filmada, la pieza invierte esa protección: aquello que solo ocurría en lo privado se convierte, por la mediación de la cámara, en acontecimiento compartido.

La cámara no es un operador externo: es el espectador invitado a presenciar algo que normalmente ocurre solo. Su posición fija (sin zoom, sin movimiento, sin cortes) replica la ética de la observación que Fischer-Lichte (2008) describe como constitutiva del arte de acción: no hay montaje que proteja al espectador de la incomodidad de la duración. La distancia entre el ojo de la cámara y el cuerpo que se transforma crea la tensión fundamental de la pieza: ¿mirar es ya una forma de violencia, o es la única forma de que alguien sea finalmente vista?

5.- Objetos simbólicos

Los objetos de la pieza no son accesorios: son portadores de significado. Su presencia activa capas de sentido político, afectivo e histórico en el sentido que Foucault (1975) atribuye a los dispositivos de poder: estructuras que organizan y producen realidad a través de la materia.

5.1 Espejo

El único interlocutor que no miente. En él ocurre la transformación; en él la performer se ve por primera vez como quién es. El espejo ha sido, en la historia del arte y en la filosofía, la figura privilegiada de la identidad y del reconocimiento. En esta pieza no divide al sujeto, sino que lo reúne. Cuando el espejo mira hacia la cámara, el espectador ocupa el lugar del reflejo y se convierte, él también, en testigo de sí mismo.

5.2 Ropa masculina al inicio / ropa femenina al final

La transformación es literal y visible. La ropa masculina no se destruye; se dobla con cuidado y se deja sobre la silla. Lo que se era no se borra: se abandona. Este gesto rechaza la narrativa de la ruptura total con el pasado, narrativa que a menudo se impone a las personas trans como condición de su legibilidad (Butler, 1993), y propone en su lugar una continuidad: el cuerpo que siempre fue así estaba ya ahí, debajo.

5.3 Maquillaje

Aplicado lentamente, en silencio, como un ritual. No es máscara: es el gesto preciso con el que la performer construye su rostro verdadero (Butler, 1990). Cada trazo es una decisión. Cada capa es una afirmación. La lentitud del proceso convierte el maquillaje en escritura: el rostro es el papel, el lápiz de ojos es el instrumento y lo que se escribe es un nombre.

5.4 Una vela encendida

Elemento ritual que acompaña la transformación de principio a fin. Su presencia conecta la pieza con la dimensión espiritual del sincretismo afrocubano que inspira el nombre de Barbarita, identificada con Santa Bárbara y conocida como Changó en la tradición yoruba, figura de la justicia y de la fuerza. Esta referencia instala la transformación en el tiempo sagrado que Van Gennep (1909) describe como condición de posibilidad del rito. Cuando la performer apaga la vela al final, el humo que queda materializa lo efímero como categoría estética (Phelan, 1993).

5.5 Una fotografía boca abajo

Foto de cuando era nombrada con el nombre que no era el suyo. No se muestra al espectador. Al final, la performer la gira, la mira en silencio y la coloca apoyada en el espejo. El gesto de girarla es el de nombrarse a una misma por primera vez. Esta exclusión deliberada preserva una zona de intimidad que la pieza elige no ceder del todo: el espectador aprende, en carne propia, lo que significa ser excluido de una historia que no le pertenece.

6.- Carácter híbrido de la pieza: otras disciplinas artísticas

El Performance Art es un arte híbrido por definición: su historia es la historia de la absorción y la subversión de otras disciplinas (Fischer-Lichte, 2008). Esta pieza activa simultáneamente cinco campos artísticos, cada uno de los cuales aporta una capa de sentido irreducible a las demás.

6.1 Texto dramático / literatura

El monólogo de Barbarita de Los dioses rotos (Daranas Serrano, 2008) es la columna verbal de la pieza. No se recita teatralmente: se dice despacio, mientras se completa el maquillaje. La voz y el gesto coinciden en la misma acción. La performer no interpreta a Barbarita; usa las palabras de Barbarita para decir su propia verdad. Esa apropiación, que consiste en hablar en primera persona un texto ajeno para decir algo que sí es propio, es el gesto más honesto que la pieza ejecuta, y el que mejor ilustra lo que Butler (1990) denomina performatividad citacional: la identidad se construye repitiendo y resignificando los discursos que la producen.

6.2 Música y texto como partitura sonora

La performer utiliza una música de fondo elegida por ella misma, sobre la que se superpone el monólogo de Kiriam de Los dioses rotos. Ambas capas sonoras (música y texto) no se alternan sino que conviven: la música sostiene el cuerpo mientras el texto de Kiriam guía y activa la transformación. La música no ilustra: sostiene. El monólogo no narra: invoca. La elección personal de la música, no revelada al espectador, preserva un territorio íntimo dentro de la exposición, coherente con la lógica de la fotografía que tampoco se muestra.

6.3 Videoarte

Cámara fija que observa sin seguir. Los cambios de luz, tanto los naturales como los producidos por la vela, construyen una dramaturgia visual que el montaje respeta sin intervenir. El vídeo es el único rastro que queda de una acción que ocurrió una sola vez (Phelan, 1993). La cámara es estrictamente testigo: no edita, no selecciona, no interpreta. Su pasividad es una posición ética: si la presencia viva de la performer es el material de la obra, la cámara no tiene derecho a intervenir sobre ese material.

6.4 Arte corporal / danza lenta

Cada gesto (aplicar el maquillaje, ponerse el vestido, doblar la ropa, girar la fotografía) tiene una duración que se permite habitar. La lentitud es la política de la pieza: el cuerpo travesti no se disculpa por ocupar tiempo. La duración real de la transformación, sin cortes ni aceleraciones, obliga al espectador a presenciar el proceso en su totalidad y a no consumir la imagen sino a acompañarla.

6.5 Cabaret y transformismo como genealogía estética

Aunque la pieza no tiene público en sala ni estructura de número de cabaret, su estética y su ética beben directamente de esa tradición. El transformismo cubano, entendido como el arte de construirse otra sobre la piel, ha funcionado durante décadas como la única forma de visibilidad que algunas mujeres trans pudieron tener (Phelan, 1993). En ese contexto, el escenario de cabaret no era entretenimiento: era territorio. Esta pieza hereda esa carga y la traslada al ámbito del Performance Art: el cuarto con espejo como cabaret íntimo, la cámara como único público posible.

7.- Posibilidad de que el público interactúe con el artista

Dado que la pieza se presenta en formato de vídeo, la interacción directa durante la acción no es posible. Sin embargo, se producen dos formas de contacto con el espectador que responden a la lógica de la participación diferida que Fischer-Lichte (2008) describe como propia de las obras de arte liminar.

La primera se produce al final del vídeo: la performer, ya transformada y mirando a cámara, hace una pausa larga en silencio. No habla: mira. El espectador decide si sostiene o aparta la mirada. Esa decisión es ya una posición ética. La mirada directa a cámara rompe la convención del videoarte como observación neutral: interpela, exige respuesta. Es el momento en que la pieza deja de ser una acción sobre el cuerpo de la performer y se convierte en una pregunta sobre el cuerpo del espectador.

La segunda forma de contacto opera a través del manifiesto impreso que acompaña la pieza. Al final del texto se incluye una pregunta que el espectador puede responder: ¿Cuál es el nombre que te diste a ti mismo, o que nunca pudiste darte? La respuesta no se recoge ni se muestra: pertenece a quien la escribe. Esta forma de interacción diferida y privada es coherente con la ética de la pieza: no se pide al espectador que comparta públicamente su intimidad, sino que la reconozca a solas, en un gesto análogo, a escala íntima, al de girar la fotografía.

8.- Acciones que provoquen al público: la provocación en el Performance Art

La provocación de esta pieza no es violenta ni espectacular: es la incomodidad de la intimidad forzada. Se articulan tres acciones provocadoras que operan sobre el cuerpo del espectador a través de mecanismos diferentes.

8.1 La duración

La transformación ocurre en tiempo real, sin cortes. El espectador no puede acelerar el vídeo: está obligado a estar presente mientras el cuerpo se hace. Esto provoca impaciencia, incomodidad o, inesperadamente, ternura. Cualquiera de las tres respuestas es política (Fischer-Lichte, 2008). La impaciencia revela cómo hemos sido entrenados para consumir imágenes de cuerpos sin detenernos en ellos; la incomodidad evidencia la distancia que todavía separa al espectador del cuerpo travesti; la ternura señala la posibilidad de que esa distancia se cierre.

8.2 El texto de Kiriam dicho en primera persona

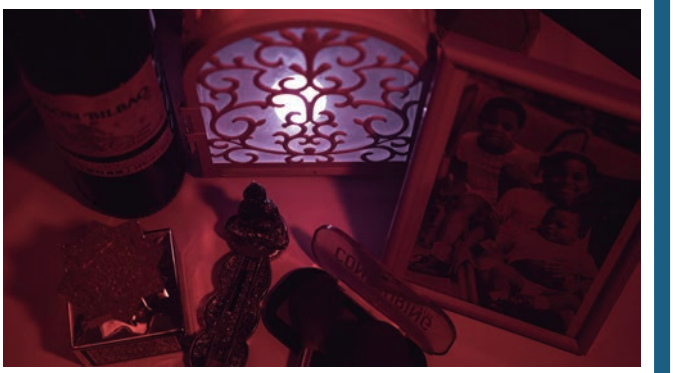
El monólogo de Barbarita habla de amigas que fueron presas, de un nombre impuesto, de un cuerpo que el mundo no quería. Dicho sin distancia teatral, interpela al espectador sobre su propia complicidad con los sistemas que marginalizan a las travestis (Foucault, 1975). No hay personaje que intermedie: la voz es directa, presente, sin red. Esa desnudez verbal produce la incomodidad de todo discurso que no permite que el oyente se coloque a salvo.

8.3 La fotografía girada

El espectador nunca ve la foto. Solo ve la reacción de quien la mira. Este gesto sitúa al espectador como voyeur de una intimidad que la performer elige no compartir del todo. La exclusión deliberada es ya una provocación: la pieza ha abierto su espacio íntimo hasta un punto preciso y en ese punto traza un límite. El espectador aprende así, en carne propia, lo que significa ser excluido de una historia que no le pertenece.

9.- La dimensión ritual de la pieza

La dimensión ritual es el corazón estructural de la pieza. La teoría clásica del rito de paso, formulada por Van Gennep (1909) y desarrollada por Turner (1969), describe tres fases que esta pieza ejecuta con precisión: separación, umbral y reincorporación. No es un esquema que la pieza ilustre: es la lógica que la organiza desde dentro.



9.1 Fase de separación

La performer aparece vestida con ropa masculina. La vela se enciende. El silencio inicial no es ausencia: es la preparación del espacio sagrado. En los ritos de paso de las culturas tradicionales, la separación implica el abandono temporal de la identidad anterior (Van Gennep, 1909). En esta pieza, esa identidad anterior es la que el mundo impuso: el nombre incorrecto, la ropa incorrecta, la historia incorrecta. El acto de encender la vela marca el inicio del tiempo ritual, diferente del tiempo ordinario.

9.2 Fase de umbral

La fase más larga: la transformación tiene lugar a través del maquillaje, el cambio de ropa y el texto de Kiriam. Turner (1969) describe el umbral como el espacio de la ambigüedad: el sujeto ya no es lo que era y todavía no es lo que será. En el umbral, las categorías normales se suspenden y son posibles las transformaciones que en el tiempo ordinario serían impensables. El monólogo de Barbarita se superpone a la música como capa sonora que activa y guía el proceso: a medida que el monólogo avanza y la transformación se hace visible sobre el cuerpo, el nombre que la performer siempre quiso tener va siendo convocado gesto a gesto, trazo a trazo. El texto de Kiriam no ilustra lo que ocurre: lo hace ocurrir.

9.3 Fase de reincorporación

La performer está completamente transformada. Gira la fotografía. La mira. La apoya en el espejo. Apaga la vela. Mira a cámara. Ha ocurrido un nacimiento, una muerte y una supervivencia en el mismo cuerpo. La reincorporación no es un regreso al estado anterior: es la entrada en un nuevo estado que antes no existía. El sujeto que sale del ritual no es el mism

que entró en él (Turner, 1969), pero tampoco es un ser completamente nuevo: es alguien que ha atravesado y que lleva, en el cuerpo, la marca de ese atravesamiento.

La referencia ritual no es arbitraria: Barbarita lleva el nombre de Santa Bárbara, figura del sincretismo afrocubano asociada a la justicia, la protección y prácticas de travestimiento sagrado. En la tradición de Osha, Changó, la deidad que corresponde a Santa Bárbara en el panteón afrocubano, es una figura dual que puede manifestarse tanto en cuerpo femenino como masculino. Esta pieza honra esa dimensión: la transformación del cuerpo travesti como acto espiritual, no solo político.

10.- Fundamentos conceptuales y técnicas de creación

10.1 El Performance Art no es una representación

Esta pieza es Performance Art y no es representación. No hay personaje: la performer no interpreta a Barbarita. La distinción es fundamental: en el teatro, el actor presta su cuerpo a un personaje; en el Performance Art, el cuerpo no presta nada, simplemente es. No hay cuarta pared que cruzar porque nunca hubo ficción. Lo que ocurre frente a la cámara es real en el único sentido en que algo puede serlo en este lenguaje artístico: ocurre una sola vez, en presente, sin red. Fischer-Lichte (2008) denomina «presencia» a esa cualidad del cuerpo actuante que no puede reproducirse ni simularse: la capacidad de afectar el espacio y a quienes están en él simplemente por el hecho de estar.

10.2 El Performance Art como lenguaje artístico

El Performance Art, también denominado Arte de Acción o Live Art, constituye un lenguaje artístico con códigos propios e irreductibles a otras disciplinas: el cuerpo es el medio, la presencia es el material y la acción en tiempo presente es la forma (Fischer-Lichte, 2008). Hablar de «lenguaje» significa que el Performance Art no ilustra ideas con acciones: las acciones mismas son las ideas. En esta pieza, aplicar el maquillaje, ponerse el vestido o girar la fotografía no representan la transformación: son la transformación.

10.3 El Performance Art es arte efímero

La temporalidad es constitutiva de esta pieza: la transformación existe únicamente en el instante en que ocurre. Phelan (1993) ha argumentado que la única vida de la performance es el presente; cualquier intento de documentarla la traiciona porque convierte en objeto lo que era acontecimiento. Este manifiesto acepta esa tensión: es el rastro de una acción irrepetible, no su sustitución.

10.4 Técnicas de creación empleadas

Las técnicas de creación empleadas en esta pieza son las siguientes: acción duracional (transformación en tiempo real sin cortes); gestualidad ritual (movimiento lento y consciente como partitura corporal, Turner, 1969); superposición sonora (música de fondo sobre la que se superpone el monólogo de Kiriam, creando una partitura doble que guía la transformación); apropiación de texto ajeno enunciado en primera persona propia (monólogo de Kiriam como voz que nombra a la artista mientras se hace, Butler, 1990); y uso del cuerpo como único e irrepetible soporte material de la obra (Phelan, 1993).

10.5 Homenaje y puesta en voz del manifiesto

La pieza es también un homenaje a Kiriam, travesti cubana cuya presencia en Los dioses rotos representa el primer casting de una travesti real en un papel de travesti en el cine cubano contemporáneo. Su decisión de nombrarse a sí misma (Kiriam, no Jesús Irmino) es el gesto político más radical que esta performance toma como modelo. El manifiesto escrito está diseñado para ser leído en voz alta como apertura previa al vídeo: duración aproximada de cuatro minutos, en primera persona, en voz baja sin amplificación. La pausa entre cada bloque es parte de la partitura: el silencio no se omite.

11.- Referente genealógico: Kiriam Gutiérrez

Esta pieza reconoce en Kiriam Gutiérrez Pérez a uno de sus principales linajes. Kiriam es actriz, transformista, modelo, presentadora y activista trans cubana, cuya trayectoria ha sido decisiva para la visibilidad de las personas trans y del arte transformista tanto en Cuba como en el ámbito internacional. No es solo una referencia estética: su cuerpo y su biografía funcionan como un archivo vivo de violencias, resistencias y deseos que esta performance decide convocar (Phelan, 1993).

En el contexto cubano, Kiriam es considerada una de las primeras mujeres trans visibles en trabajar en cine y televisión, con participaciones en películas como Habana Blues, Los dioses rotos y Vestido de novia, además de apariciones en espacios televisivos y escénicos que fueron abriendo grietas en la

representación normativa del cuerpo trans en pantalla. Fue además la primera mujer trans en protagonizar un videoclip cubano, con la canción «Lola» del grupo Moneda Dura, dirigido por Lester Hamlet, cuyo recorrido estuvo atravesado por censuras y resistencias institucionales que evidencian la violencia simbólica ejercida sobre el transformismo en la isla (Foucault, 1975).

Su carrera como transformista y artista de cabaret se ha desarrollado en un contexto de persecución sistemática: detenciones, decomiso de pelucas y vestuarios, amenazas bajo la llamada «peligrosidad predelictiva» y otras formas de criminalización de los cuerpos leídos como desviados. Al narrar estas experiencias en entrevistas y proyectos audiovisuales, Kiriam convierte su propio cuerpo en testimonio encarnado de las historias que el archivo oficial no conserva (Phelan, 1993), situándose como genealogía imprescindible para la comunidad trans y transformista cubana.

En 2024, Kiriam y el equipo de la serie Ser Trans, producida desde el exilio, recibieron un Premio Emmy Suncoast en la categoría de Diversidad, Equidad e Inclusión, lo que la convierte en la primera mujer trans cubana y latinoamericana en obtener este reconocimiento. La serie funciona como archivo audiovisual de una memoria históricamente silenciada. Kiriam dedicó públicamente este premio a la comunidad LGBTIQ+ cubana y a quienes han hecho del transformismo una forma de supervivencia y de arte, subrayando que su reconocimiento es colectivo.

Elegir el monólogo de Barbarita en Los dioses rotos como columna vertebral de esta performance no es, por tanto, una cita neutra. Al apropiarse de ese texto en primera persona, esta pieza reconoce su voz como una voz-umbral (Turner, 1969) que abre la posibilidad de nombrarse de nuevo. El cuerpo travesti que aquí se transforma frente al espejo se sabe deudor de ese linaje: entiende la piel maquillada, el vestido, la lente de la cámara y el gesto de decir el propio nombre como parte de una historia larga de cabaret, cine, televisión y activismo que Kiriam ha encarnado durante décadas.

Este referente genealógico sitúa «El cuerpo que siempre fui» dentro de una constelación concreta: la del transformismo cubano, las luchas trans latinoamericanas y las políticas de representación que han intentado domesticar o borrar esos cuerpos (Butler, 1993). La performance se inscribe en esa línea al entender el cuerpo como archivo y el acto de nombrarse, tal como lo hizo Kiriam al elegir su nombre frente al impuesto, como uno de los gestos políticos y rituales más radicales que puede ejecutar un cuerpo vivo.

— ✶ —

¿Cuál es el nombre que te diste a ti mismo, o que nunca pudiste darte?

12.- Conclusiones

Este trabajo se inscribe dentro del paradigma de la Investigación Basada en las Artes (IBA), entendiendo la creación como un proceso generador de conocimiento y no únicamente como objeto de análisis. En la IBA, el artista asume simultáneamente el rol de sujeto investigador y de objeto de investigación: la acción no ilustra una hipótesis previa, sino que la genera. Las teorías de Butler (1990), Turner (1969) y Fischer-Lichte (2008) no estaban conscientemente presentes durante la acción; llegaron después, en el proceso de escritura, y permitieron nombrar con precisión lo que el cuerpo ya había sabido hacer solo. Esa secuencia, que antepone la acción al concepto, es la que la IBA reivindica como forma legítima de producción de conocimiento.

La pieza «El cuerpo que siempre fui» demuestra que el performance art puede operar como un dispositivo de producción de conocimiento encarnado, en el que el cuerpo no solo representa una identidad sino que la genera en el acto mismo de su ejecución (Butler, 1990; Fischer-Lichte, 2008).

A través de una estructura ritual basada en la lógica del rito de paso (Van Gennep, 1909; Turner, 1969), la transformación performativa analizada no solo visibiliza la experiencia trans, sino que la inscribe como práctica epistémica legítima dentro del campo de las artes escénicas.

Asimismo, el uso del monólogo de Kiriam Gutiérrez como voz-umbral permite articular una genealogía encarnada que conecta la experiencia individual con una memoria colectiva históricamente invisibilizada (Phelan, 1993). En este sentido, la pieza no se limita a una exploración estética, sino que constituye una intervención crítica sobre los mecanismos de exclusión que han operado sobre los cuerpos trans en contextos latinoamericanos (Foucault, 1975).

En conclusión, este trabajo reafirma que el acto de nombrarse, lejos de ser un gesto simbólico menor, constituye una operación ontológica fundamental: el momento en que el cuerpo deja de ser nombrado por otros y se afirma como sujeto de su propia existencia.

Referencias bibliográficas

Barone, T., y Eisner, E. (2012). Arts based research. SAGE.

Butler, J. (1990). Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. Routledge.

Butler, J. (1993). Bodies that matter: On the discursive limits of sex. Routledge
.

Daranas Serrano, E. (Director). (2008). Los dioses rotos [Película]. ICAIC.

Fischer-Lichte, E. (2008). The transformative power of performance: A new aesthetics. Routledge.

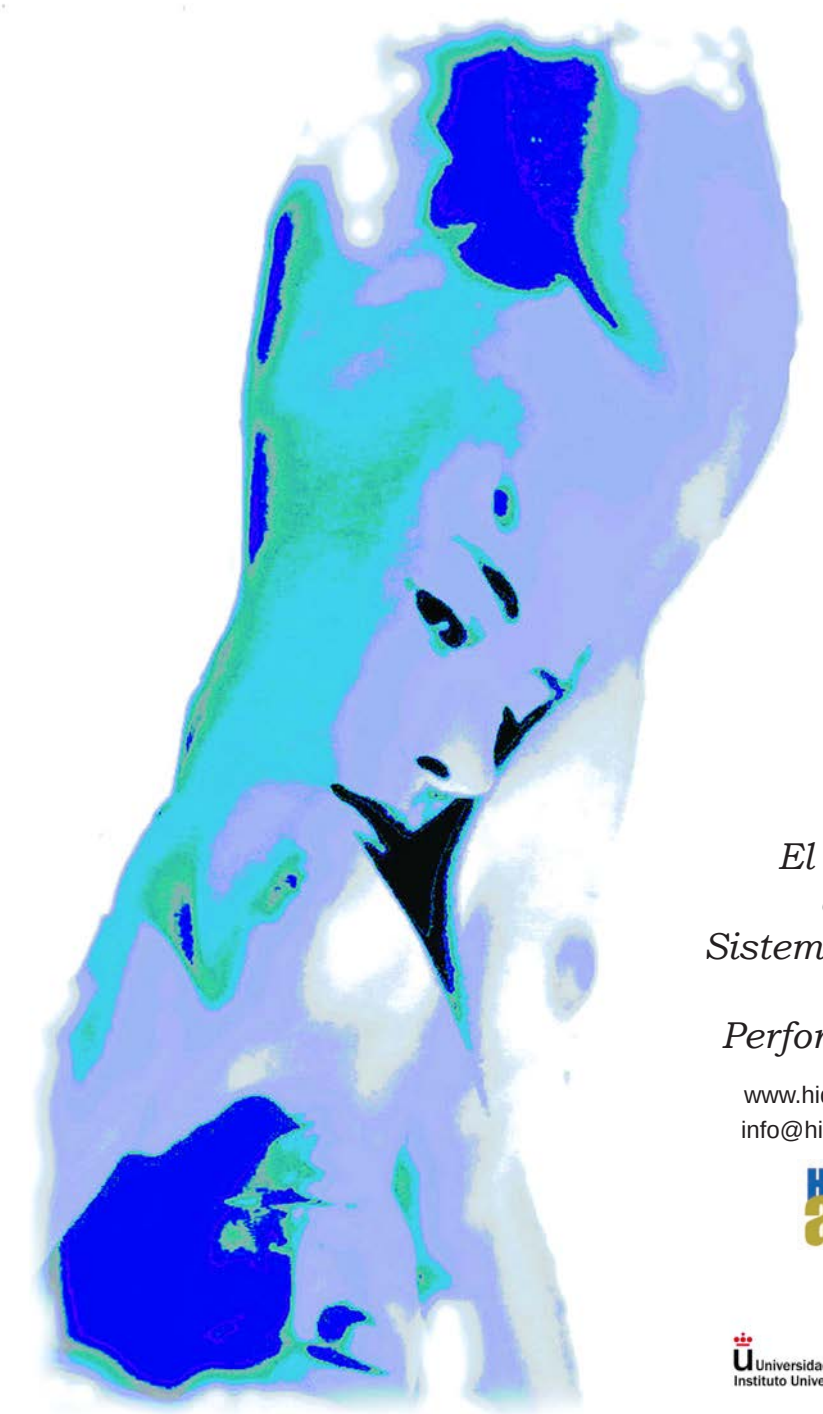
Foucault, M. (1975). Surveiller et punir: Naissance de la prison. Gallimard.

Kaprow, A. (1966). Assemblage, environments and happenings. Abrams.

Phelan, P. (1993). Unmarked: The politics of performance. Routledge.

Turner, V. (1969). The ritual process: Structure and anti-structure. Aldine.

Van Gennep, A. (1909). Les rites de passage. Émile Nourry. Woolf, V. (1929). A room of one's own. Hogarth Press.



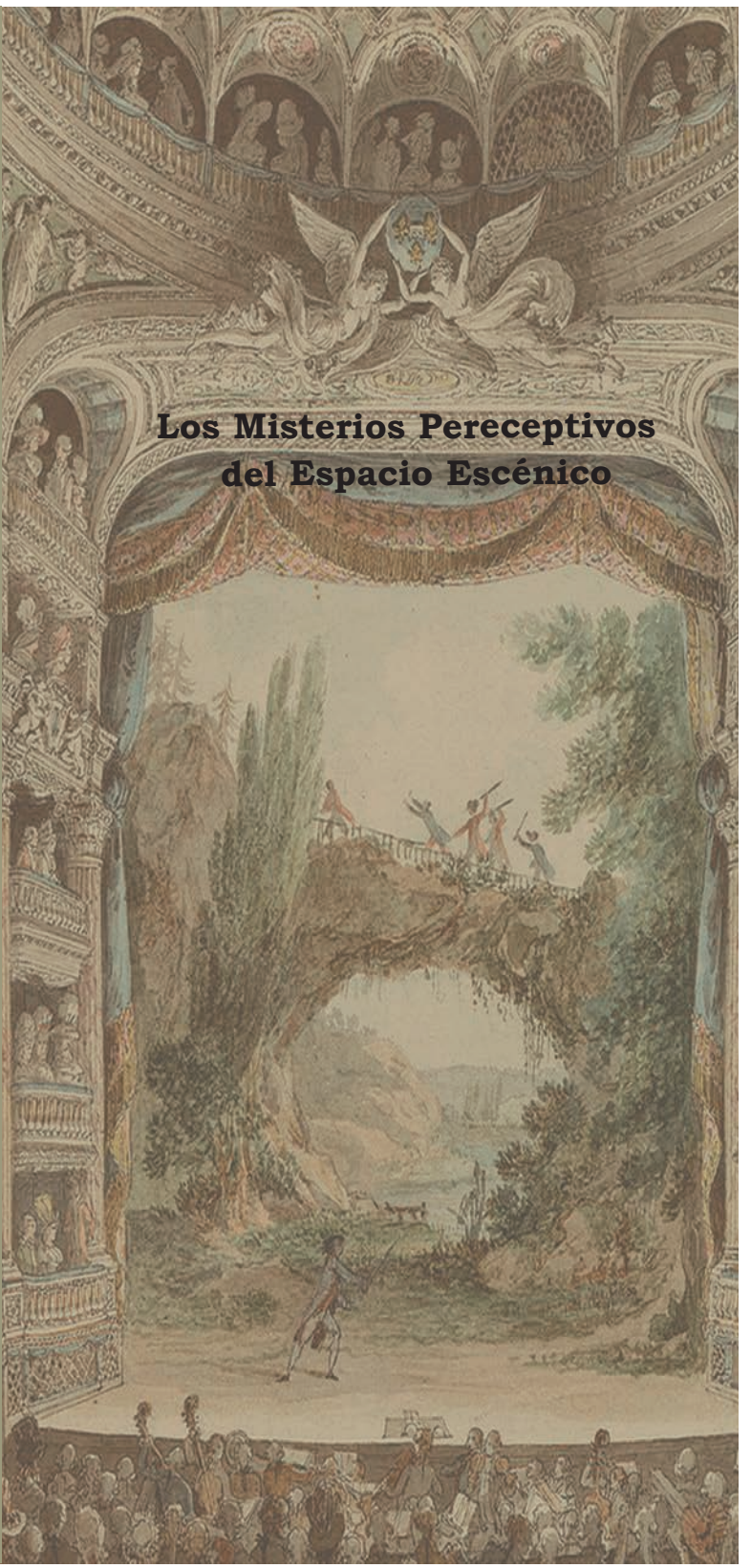
CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUGRA

El Cuerpo como Sistema Semiótico del Performance Art

www.hiddenarts.es
info@hiddenarts.es

HIDDEN arts

Universidad Rey Juan Carlos
Instituto Universitario de Danza "Alicia Alonso

ALMA LLERENA FERNÁNDEZ CELIA BALBINA FERNÁNDEZ CONSUEGRA

Los Misterios Pereceptivos del Espacio Escénico