

## PRÓLOGO

POR PEDRO G. ROMERO

La precisión del título de este libro es tan sugerente como la promesa de extenderse sobre los trabajos de Israel Galván, Rocío Molina y Andrés Marín, sin duda los tres rostros más visibles del baile flamenco actual que, como se demuestra en estas páginas, va mucho más allá de la danza misma y han revolucionado, por igual, formas de entender la voz o la guitarra, los textos e incluso los estudios del propio flamenco. No es el primer trabajo que Corinne Frayssinet Savy dedica al flamenco, ya escribió una primera aproximación al trabajo teatral de Israel Galván, pero, sin duda, en el presente trabajo el salto cualitativo es muy importante.

Es curiosa la relación de la crítica francesa con el flamenco, siempre paradigmática y sustancial. Por supuesto, si pensamos en Théophile Gautier o Marius Petipa, su visión del género se adelantó décadas y, lo que es más importante, repartió herramientas con la que los sabios locales pudieran acercarse al género más allá del ombliguismo identitario. Corinne F. Savy sigue esa estela y su trabajo es ejemplar, un punto de apoyo fundante con el que saltarnos la flamencología de papeles antiguos, bautizos y partidas de nacimiento (si bien todo eso se tiene en cuenta, el estudio adquiere capacidad analítica para sacar otras consecuencias). Las herramientas artísticas, estéticas, musicales que nos brinda permiten sacar provecho a secciones tan suculentas como aquella

que se preguntaba *De qué murieron los flamencos* en una conocida revista andaluza.

El flamenco tiene algo siempre anacronista y eso Corinne F. Savy lo sabe y encara con un provecho efectivo y a la vez afectivo. Todos lo sabemos: en el flamenco, el cuerpo suena, y eso tiene consecuencias demoledoras para las concepciones académicas del género. Por ejemplo, las diferencias entre baile y música son irrisorias para este estudio que demuestra cómo el flamenco se ha estructurado siempre coreográficamente, y así, su peculiar estructura a base de montajes, cortes y ensamblajes procede de ese «lo primero fue el baile» que predica el maestro José Luis Ortiz Nuevo. Esa evidencia, claro, pone en la pica a aquellos conservadores del canto como lugar de ridículo inmovilismo. Hoy sabemos que la mayoría de seguiriyas y soleares modernas proceden de su adaptación al baile, por no decir de estilos completos como las alegrías, la farruca o el garrotín.

Una verdadera crítica materialista debe tener en cuenta ese peso orgánico del cuerpo del bailaor o de la bailaora; es una condición dialéctica básica, ineludible. Es como si en el análisis de la Revolución Industrial no se tuviera en cuenta al cuerpo de los trabajadores y trabajadoras, a la fricción de la carne con el metal, y se hablara solamente de la máquina de vapor o del carbón que mueve el ferrocarril. Así, lo que descubre Savy en este libro no solo tiene consecuencias para el flamenco del futuro, sino que determina de manera retrospectiva toda la historia del flamenco como género más o menos autónomo.

Claro que hoy en día sigue habiendo bailarines de papel *couché*, claro que se sigue vendiendo el baile por transfusiones de sangre, claro que la estética de anuncio de televisión lleva al flamenco a la par que la moda, el TikTok y otras redes sociales. Pero hasta los maestros más antiguos se han fijado en Israel Galván para redescubrir a Lamparilla, la energía de Farruco o la radicalidad de Val del Omar. Obviamente, hoy, las maestras agotan sus fuerzas de Carmen Amaya al ver bailar a Rocío Molina y, a la vez, aprenden a bailar, a pensar, a marcar el espacio musical en una canción, en unas palmas, en un punta-tacón. Sí, los maestros antiguos cuando

quieren saber de Vicente Escudero miran lo nuevo de Andrés Marín, pero también lo miran si quieren saber cómo cantaba Carbo-nerillo o cómo sonaba la guitarra de Manolo de Huelva. Porque también es un acierto de este libro haberse centrado en estos tres artistas, Galván, Molina y Marín, uno y trino, un desarrollo del dios que fue Vicente Escudero. Ya hemos hablado de él, pero es que el arsenal de instrumentos modernos que Vicente Escudero ha regalado a estos artistas es fabuloso y, además, histórico, pura tradición, pura genealogía. Así, resulta que vemos bailar sillas en *La curva* de Galván o en *Calentamiento* de la Molina y se debe a algo que ejecutaba en los años 20, pero del siglo XX, el propio Escudero. Es un fenómeno que se sigue repitiendo. Escudero, por ejemplo, fue el primero en bailar por seguiriyas y ese gesto fue un terremoto tan brutal que, aunque fuera para refutarlo, Pilar López, Antonio Ruiz o El Mimbres tuvieron que ampliar el género.

Más allá de esta cansina división entre flamenco clásico y vanguardista, de viejos y nuevos flamencos, lo que Galván, Molina y Marín han aportado al flamenco es mayoría de edad, madurez, una especie de entrada en la edad adulta. Recuerdo haber tenido esa sensación con *Carnación* de Rocío Molina, con el Israel Galván de *La fiesta* o con la recientísima presentación de Andrés Marín con Juan Domínguez en el Centro Federico García Lorca de Granada: una forma de bailar, de enseñar, de actuar que, efectivamente, no tiene nada que envidiar a nadie, a ningún otro género de música o baile, llámese culto o popular, antiguo o moderno, *mainstream* o minoritario. Por supuesto, no es una historia de tres genios, de tres héroes solitarios y este trabajo de Savy da buena cuenta de ello, pues se aproxima también a muchos otros artistas y colaboradores de los tres maestros. Pero hay que tener en cuenta que esa manera de entender el flamenco no es hija de la paloma del Espíritu Santo ni un soplo divino providencial ni el contagio vampírico de los chupasangres, sino que habita los cuerpos.

Cuerpos que pesan, que se rozan, que sudan. Cuerpos que se lesionan, que enferman, cuerpos llenos de afecto, de amor, pero también de rabia, cuerpos que se explotan y se someten y se sacrifican, cuerpos que exudan violencia y pacifican. Órganos sin

cuerpo. Cuerpo sin órganos. Organología. Y es importante entender cómo son esos cuerpos concretos los que se someten a transiciones de todo tipo, a cambios de género, a trasposiciones tecnológicas de muchas formas: con prótesis, con cirugía, con químicas expeditivas. Lo que fue el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci para el arte del Renacimiento, lo que fue el *Modulor* de Le Corbusier para el arte moderno, eso mismo es el cuerpo de estos artistas para el flamenco y para muchas maneras de entender el mundo a principios del siglo XXI. No exagero ni un milímetro. Aquí hay saberes musicológicos, estéticos, incluso médicos. Es un decir, pero sí, este libro de Corinne F. Savy es también un tratado de anatomía del cuerpo flamenco.

Sevilla, mayo de 2026.

## EL BAILE FLAMENCO, UN BAILE VIVO

El baile flamenco abre hoy un nuevo capítulo sobre un baile vivo al que, desde hace casi treinta años, le ponen cuerpo e imaginación tres bailaores y coreógrafos: Israel Galván de los Reyes, Andrés Marín Pérez y Rocío Molina Cruz. Sus aportaciones cambian radicalmente la manera de concebir el flamenco como arte escénico. Transforman el escenario en un espacio performativo, incluso experimental. Abandonan cualquier idea de aspirar a representaciones culturales. Se dedican a extraer material coreográfico de la memoria colectiva. Rebasan toda categorización estética identitaria que sea heredera de las prácticas familiares, festivas, académicas o escénicas, desde la mesa de una taberna hasta la tarima de una barraca de feria o de un café cantante, de un tablao al espacio teatral. Sus contribuciones inventan un baile flamenco distinto. Rompen con las formas espectaculares exóticas, turísticas y patrimoniales fuertemente vinculadas al modo en que se ha difundido el flamenco desde finales del siglo XIX. Muestran un particular interés por la complejización de las reglas musicales y coreográficas desarrolladas a lo largo del siglo XX; exploran los márgenes de estas en busca de definiciones certeras. En la elección de hacerse solistas encuentran las claves para no alinearse con la reiteración de los modelos habituales que transmiten las academias de baile y que validan los certámenes de arte flamenco. Estos bailaores abordan el baile flamenco de una manera distinta, de una manera que les permite transformarla en una experiencia de danza. Para ello, emprenden un camino alternativo, el de la danza contemporánea.

Desde ahí se despojan de los oropeles habituales en el baile flamenco y se aventuran con osadía hacia su imaginación de bailaores y bailaores-coreógrafos que plantan cara a la historia de sus propias vidas. Ese es el reto que se propone Israel Galván al crear *¡Mira! Los zapatos rojos* (1998). Según Artaud, prestar atención a los desafíos es lo que hace que los gestos alcancen su máxima expresión. Este es también el proyecto que inició Andrés Marín con su soleá por bulerías (1996), que tiene una inusual duración de entre veinticinco y treinta minutos, y que no para de reinventarse con su compañía de baile, Compañía Andrés Marín Flamenco Abierto, creada en 2002. En el caso de Israel Galván, ese proyecto suyo dio pie a una intensa colaboración con Pedro G. Romero (1998-2020) en el seno de su propia compañía de baile, la Israel Galván Company. Desde 2022, Galván trabaja de manera independiente, involucrándose en proyectos artísticos con diversos artistas. Rocío Molina se declara más radical en cuanto a su concepción de la corporalidad y de la corporeidad que ha experimentado desde 2005 con su propia compañía de baile, la Compañía Rocío Molina. Pese a sus diferentes propuestas coreográficas, Andrés Marín sigue siendo fiel a la verticalidad del baile masculino flamenco. Por el contrario, Israel Galván se presta al baile de hombre y mujer a la vez. Rocío Molina, por su parte, implanta un cuerpo que baila, haciendo caso omiso a estos registros salvo para llevarlos al terreno de lo cómico, de la ironía o del sarcasmo, e incluso al de una experiencia de cuerpo agredido en *Carnación* (2022).

Estas exploraciones del baile flamenco requieren, por tanto, una transgresión que vaya más allá de la que provocan las percusiones de pies, manos y dedos por sus connotaciones percibidas como primitivistas en la época de la inspiración cubista de las máscaras de África occidental o del baile jazz de la década de 1920. Su artealización contribuye a la complejización de las técnicas corporales usadas en los contextos de fiestas o cabaret, aplicadas luego a los de teatros y festivales de baile. Se trata de uno de los bailes percutivos más complejos del mundo, ya que requiere de un ejercicio musical en cada parte del cuerpo para hacer visual la ritmicidad del movimiento y su vinculación con los ritmos

producidos sobre todo por las percusiones de los pies. Esto lleva al baile flamenco al terreno del virtuosismo, que aspira a la proeza o a la catarsis. Con Israel Galván, Andrés Marín y Rocío Molina se inicia una nueva fase histórica. El baile flamenco se centra en lo sonoro para experimentar la corporalidad y la corporeidad de otra manera. Al convertirlo en el eje central de su replanteamiento, sigue la estela de todas las músicas llamadas moderna, contemporánea, experimental, de vanguardias..., electroacústica, rock, techno o electrónica..., así como las artes sonoras, compartiendo con ellas una historia de la emergencia del sonido gracias al advenimiento de una «civilización del sonido»<sup>1</sup>.

Esta es la historia que ha motivado mi investigación sobre el cuerpo sonoro. Para abordarlo de cerca, he entrevistado regularmente a Israel Galván (2011-2025), a Andrés Marín (2011-2025) y a Rocío Molina (2012-2017). También he participado en encuentros más informales y he conversado con sus respectivos equipos. Se trataba de seguir sus propios cuestionamientos durante estos años en referencia a los análisis musicales y coreográficos de sus bailes, de sus actuaciones y de sus obras. Algunas reflexiones procedían de mis lecturas de autores músicos como Fernand Schirren, o de coreógrafos como Raimund Hogue, cuya mirada está dirigida hacia Pina Bausch. Otras me transportaban a determinadas ideas del cuerpo y de lo sonoro, como a las de Paul Valéry y Antonin Artaud, de André Schaeffner y Alan Lomax, de John Blacking y Ramón Pelinski, de Daniel Charles y Makis Solomos. Israel Galván, Andrés Marín y Rocío Molina contribuyen, cada uno a su manera, a escribir una nueva página sobre lo sonoro a partir del cuerpo performativo y de la danza. Junto a ellos he explorado otra forma de trabajar en el estudio de la música y de la danza partiendo de su indisociable relación. Sus creaciones escénicas aportan al baile flamenco actual la irreverencia de una imaginación libre, inventiva, dispuesta a entender y a escuchar el mundo sonar.

---

1. Makis SOLOMOS. «Notes de travail pour une écologie *du son*», en <<https://hal.archives-ouvertes.fr>>, publicación *online* el 24 de septiembre de 2018 [consultado el 20 de julio de 2021], pp. 3-4.



## CUERPO, MÚSICA Y BAILE



## MÚSICA CORPORAL

A partir del baile flamenco de Antonia Mercé Luque «La Argentina» y de Vicente Escudero Urive se forma en Francia una cierta idea del baile. A raíz de un baile entre el pie y la mano germina la noción de música corporal bajo la pluma del etnomusicólogo André Schaeffner. Su planteamiento del cuerpo-música procede del movimiento corporal, principio instigador y común a la música instrumental y al baile. Al igual que hace el cuerpo-baile, el cuerpo-música cuestiona tanto la corporalidad, que apela a la dimensión biológica del cuerpo, como la corporeidad, que remite al modo existencial de estar en el mundo, a las experiencias vividas de forma individual y colectiva. El cuerpo-baile y el cuerpo-música comparten técnicas, tanto corporales como de *habitus*, moldeadas por la acción y determinadas por su experiencia heredada del pasado, constitutiva de una historia.

Schaeffner habla de música corporal para reflexionar sobre la intersección entre baile y música a través de lo sonoro. Más allá de la cuestión del origen, es la idea de proceso en marcha la que vincula el cuerpo sonoro al objeto sonoro. Schaeffner considera que la música corporal está en los orígenes mismos del baile<sup>1</sup>. El pie, desnudo o calzado, la naturaleza y la cualidad del golpe, el impacto que provoca en el suelo el golpe o la sacudida, dan lugar a los primeros principios técnicos de las percusiones. La arquitectura del movimiento se construye a partir del pie, porque su impacto induce

---

1. André SCHAEFFNER. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale* [1936], Mouton: París-La Haya-Nueva York, 1980, pp. 30-33.

al movimiento del cuerpo y, por tanto, al baile que de él deriva. Schaeffner elabora una tipología organológica transcultural y transhistórica a partir del concepto de música corporal. Anticipa un estudio sobre lo sonoro en el baile, así como una investigación en la creación coreográfica, que el baile flamenco ha dejado en barbecho hasta la década de 1990. Con Vicente Escudero comparte una admiración por el trabajo de Antonia Mercé «La Argentina». Sin embargo, es él quien no cesa en la exploración de las propiedades sonoras del baile flamenco, bastante más que su prestigiosa compañera de escena. Estos escritos muestran también su colaboración con José Val del Omar en su cortometraje *Fuego en Castilla* (1961).

Ya desde las primeras páginas de su libro *Mi baile* (1947), Vicente Escudero le toma cariño al sonido de las castañuelas de La Argentina y las analiza pormenorizadamente: repasa los cordones y su grosor, el diámetro de los agujeros y la concavidad de las conchas. Una a una, Vicente examina los agujeros, la forma cóncava y el peso de tres pares distintos, en hierro, bronce y aluminio. Las estrena en la sala Pleyel de París, quizá con motivo del ciclo dedicado a España que se celebra del 10 al 16 de octubre de 1930. De aquella vivencia le queda un recuerdo imperecedero. Escudero moldea su estilo de forma autodidacta, compone sus propios ritmos y crea sus coreografías sin coincidir del todo con el acompañamiento de los guitarristas de entonces. En parte, adquiere su técnica a partir de una investigación sonora de las percusiones de pies, que ejecuta en solitario sobre diferentes soportes: bocas de alcantarilla, el tronco de un árbol, peldaños de máquinas locomotoras o incluso en un reguero de sillas apiladas desmoronadas. Esta música corporal anticipa su interés por las vanguardias visuales y ruidistas. El ritmo y el sonido están aquí en el centro de su discurso. Ambos son producto de una visión diferente de la percusión con los pies, puesto que en él interpreta un solo de percusión figurativo<sup>2</sup>; este baile sin guitarra, que en un guiño cinematográfico él mismo llamó «el tren», lo dio a conocer. Todo incita a bailar, el ruido del viento, la caída de una hoja, la forma de los árboles, el movimiento de una llama o de un animal.

---

2. Vicente ESCUDERO. *Mi baile*, Montaner y Simón: Barcelona, 1947, p. 50.

El entorno natural pone en cuestión el flujo, la energía y el peso tanto como el entorno urbano. Sin embargo, es precisamente desde el ruido y la rapidez de las dinamos donde Vicente Escudero reinventa una relación distinta con la temporalidad del estilo percetivo flamenco. Así es como esboza una nueva forma bailada que se guía más por el oído que por la retina. Pintor y bailar vinculado a las vanguardias cubista y surrealista, que frecuentó entre 1912 y 1939, destaca como figura clave en el baile moderno. Su imaginario es a la vez medioambiental naturalista a lo Laban, maquinista dadaísta a lo Picabia y ruidista a lo Russolo, y se ubica en el corazón del replanteamiento del baile flamenco actual. Nunca deja de alimentar los imaginarios de sus seguidores Israel Galván y Andrés Marín, sobre todo a través de uno de los especialistas en su poiesis, Romero.

Entre las investigaciones más innovadoras sobre el sonido en el baile se encuentran sus obras históricas creadas en París, representadas por primera vez en la sala Pleyel en 1928 y luego en múltiples giras. Pero fue en enero de 1932 cuando las tres obras más radicales fueron recibidas de forma unánime en Nueva York<sup>3</sup>. *Ritmos sin música*<sup>4</sup> es un estudio de baile sobre ritmo sin acompañamiento musical que dura quince minutos; se le conoce por sus complejos redobles con las puntas y los talones de los pies, por los chasquidos de los dedos y por las palmas, y también por el sonido de las uñas del pulgar contra el meñique. Con una duración de cinco minutos, la trama sonora del segundo baile consiste en

---

3. Vicente ESCUDERO. *Mi baile, seguido de: Pintura que baila, Decálogo del baile flamenco, El Enigma de Berruquete: La danza y la escultura, Arte flamenco jondo* (con prólogo de Pedro G. ROMERO), Athenaica: Sevilla, 2017, p. 17. Las obras se representan durante el mes de enero de 1932, puesto que el periódico *New York Times* alude a ellas al describir los «movimientos de Escudero», que «van desde la impasibilidad de la piedra a la energía de la dinamo», José Luis NAVARRO GARCÍA. *Vicente Escudero. Un bailar cubista*, Libros con Duende: Sevilla, 2013, p. 96.

4. *Ritmos sin música* se concibió en el teatro La Courbe, pero se presenta oficialmente el 7 de marzo de 1928 ante el público de la sala Pleyel de París. En esta sala, en los años 1928 y 1929 se hicieron regularmente recitales de baile de Vicente Escudero. Esta obra es un clásico de su repertorio y suscita siempre un éxito rotundo, José Luis NAVARRO GARCÍA. Op. cit., pp. 49-56 y 284.

el castaño de piedras. *Bailes de los motores* —llamado *Tientos del molino* en 1952 y renombrado *Romance del molino* en 1955<sup>5</sup>— es el tercer baile y se ejecuta durante tres minutos sobre el vibrato de una o dos dinamos eléctricas de diferentes intensidades.

El baile flamenco de entonces no fue ajeno al entusiasmo por esta nueva espectacularización de la corporalidad que se aplicó al baile en general, tanto en su práctica como en su concepción rítmica del movimiento. Como experimentador del ritmo y de la repetición, así como de la música, el baile aporta material al naciente arte cinematográfico. Todas las reflexiones nuevas que suscita tanto en el ámbito artístico como en el antropológico y filosófico, impulsan el desarrollo fundamentado de la crítica periódica en la que destaca André Levinson, ensayista y cronista de la escena parisina para la revista *Comœdia*, quien sentía curiosidad por todas las formas de baile que había en su época. Entre los bailarines y coreógrafos que sigue hay dos eminentes figuras del baile flamenco que captan particularmente su atención, La Argentina y Vicente Escudero. A ella le dedica varios capítulos de los libros *La danse d'aujourd'hui* (1929) y *Les visages de la danse* (1933), así como un volumen entero, *Argentina* (1928). En cuanto al segundo, percibe en él la importancia de sus investigaciones sonoras, centradas en la idea de una música corporal que no aparece en las críticas de espectáculos ofrecidos por otros bailarines flamencos. Elogia «el prodigio de polirritmia y de polifonía que alcanza un hombre solo y desarmado al bailar sobre un escenario vacío»<sup>6</sup>.

El baile flamenco sigue los pasos de la bailarina descrita por Paul Valéry, con los ojos cerrados, que perciben el espacio únicamente a

---

5. *Bailes de los motores* también se concibió en el teatro La Courbe, aunque no se menciona la fecha de su representación en la sala Pleyel, como sí ocurre en *Ritmos sin música*. Cabe imaginar que no aparece en el programa del teatro debido a su radicalidad, ya que Vicente Escudero hace referencia a ello en su libro *Mi baile*, p. 115. La obra se anunció en la prensa el 23 de mayo de 1930, en el periódico *El Imparcial*, de cara a las representaciones que se hicieron en el teatro Novedades de Barcelona los días 23 y 25 de mayo, y en el teatro Cómico los días 3 y 7 de junio, José Luis NAVARRO GARCÍA. Op. cit., p. 78 y 284.

6. André LEVINSON. *Les visages de la danse*, Grasset: París, 1933, pp. 194-195.

través de la sensación del peso, de la gravedad. Estos rasgos prefiguran otro tipo de baile, uno que nace a partir de la experiencia de olvidarse de la escena, del teatro, del espectador. En cambio, el baile de La Argentina exige la presencia de la mirada, y se despliega en el halo sonoro de sus castañuelas que hacen el contrapunto al zapateado. Según Valéry, el baile es «un arte que se deduce de la vida». Con ella comparte la simple acción del cuerpo humano, el mero ímpetu vital. El baile se libera de la vida gracias a la autonomía de sus propias acciones. El acto de bailar aspira solamente a crear un estado, un cuerpo en fuga, un cuerpo que se ausenta del mundo para zambullirse en el juego, un baile sin afuera. Los ojos cerrados de la bailarina de Valéry se oponen a la mirada de la bailaora o bailaor flamenco, que da la cara. El sentido que confiere a la danza la ausencia de mirada presenta quizá similitudes con bailar de perfil. Israel Galván y Andrés Marín recurren a ello en el baile flamenco a modo de ruptura con sus prácticas espectaculares históricas. Este recurso, que se aplica hoy con menos radicalidad, ha generado desde la década de 1990 una relación distinta con el público y con su recepción. Contribuye a sustituir la proeza o la catarsis en la genética de un determinado baile, como el de Vicente Escudero en *Recto y solo* (2024) de Andrés Marín, o el de La Argentina *Après vous, Madame* (2024) de Paola Comitre. O bien las reemplaza por la complicidad y el juego en *RI TE* (2022) de Israel Galván y Marlène Monteiro Freitas, o en *ISRAEL et MOHAMED* (2025) de Israel Galván y Mohamed El Khatib.

Según Schaeffner, la música corporal sitúa lo sonoro en el centro del estudio musical desde el baile hasta el objeto sonoro, la voz y sus metamorfosis. Cuestiona su poder religioso o mágico, purificador, protector, apotropaico, profiláctico o catártico. El baile es una acción del cuerpo que produce sonido. La música invoca al baile a través del lenguaje gestual del instrumentista. Su cartografía del cuerpo se despliega en la conjunción del ritmo y de lo sonoro. Hace un inventario de todas sus posibilidades. Esto desemboca en varias propuestas de acciones que permiten distintas interacciones: el bailaor-músico o bailaor-instrumentista, el músico-bailaor, el espectador-músico. El bailaor es músico gracias a su producción sonora, pero su acción musical le convierte en músico-bailaor. El

lenguaje gestual del músico es también un baile en sí mismo. El auditorio interviene y/o participa en la actuación como actores-espectadores. Las músicas corporales remiten al mismo tiempo a las partes del cuerpo que resuenan y al sonido que provocan estas partes al chocar contra una materia viva (el suelo, el agua...). El atavío sonoro del baile permite al cuerpo envolverse en música. Schaeffner no se centra solo en la consideración del objeto, sino que hace también un inventario de los sonidos que se crean con el movimiento del cuerpo. Del pie a la mano, las acciones dan al zapateo una estructura formal de ritmo. Así es como logran la autonomía perceptiva de objeto sonoro. Más allá de la cuestión del origen, es la idea de proceso en marcha la que vincula el cuerpo sonoro al objeto sonoro. El baile flamenco contiene trayectorias que, en su búsqueda del género para constreñir y atenuar la conmoción sonora del siglo XIX, lo transformaron en una experiencia de baile que libera fuerzas y energías gracias al impulso de bailaoras como Israel Galván, Andrés Marín y Rocío Molina.

## CUERPO-MÚSICA

El cuerpo-música es como la voz-música centrada en el sonido para tener en cuenta cualquier música, no solo a partir del gesto vocal o instrumental, sino también a partir de lo que es un juego desde el punto de vista sonoro. Se trata de entender el cuerpo como se entiende la voz, como una entidad abierta y no cerrada, interdependiente y autosuficiente. El cuerpo-música se muestra a través de su técnica de sonidos que lo ligan al suelo y a sus cualidades de resonancia, a través de los objetos sonoros, a través de su propia producción percusiva corporal y vocal, y por último a través de la sonorización de su paleta sonora. Gracias a su creatividad sonora, Israel Galván hace del baile flamenco una experiencia musical del sonido. Romero recopila en *Los trabajadores* (2012)<sup>7</sup> el conjunto

---

7. Pedro G. ROMERO, *Los trabajadores*, colección «La Caixa» de Arte Contemporáneo, 2012. Romero la dirige y la escribe en colaboración con el cineasta y director de coreografía José Luis Tirado.

de las percusiones corporales concebidas por Israel Galván en sus bailes. Uno por uno, filma detalles de forma pormenorizada, desde el suelo hasta la coronilla, con una objetividad comparable a la de un entomólogo. Los registros sonoros de Israel Galván se ven reflejados en distintas acciones: frotar el suelo con la palma de la mano, deslizar la mano por el suelo golpeándolo con los dedos, golpear el suelo con el puño cerrado (imitación de llamar a una puerta), rozar el suelo con la mano abierta, raspar el suelo con las botas, acariciar, respirar, exhalar de forma gutural y percutiva. Estas percusiones vocales a partir de respiraciones sonoras las inventó Enrique Morente como acompañamiento del cante. Aparecen por primera vez en la canción «Omega», la pista con la que arranca el disco homónimo (1996). Israel Galván da golpes con los pies, las manos, los dedos y las uñas, y de este modo amplía las técnicas interpretativas de las manos, que se inspiran a su vez en técnicas de la batería (escobillas), las congas, las palmas y los pitos, así como en técnicas de la guitarra flamenca (rasgueado y alzapúa). Recorre una geografía corporal que pone en valor las resonancias que producen los huesos, los músculos tensionados y relajados, los dientes. Esta geografía corporal se apropia de todo el pie calzado (la punta, el empeine, los lados, la suela, el tacón). Uno por uno, se explora el tobillo, los gemelos, las rodillas, los muslos, las caderas, el abdomen, las costillas, el esternón, la clavícula, la nuez, los dientes, los huesos de la cara y el cráneo. Esta propuesta grabada por Romero sirve como inventario percutivo y sonoro del baile de Israel Galván. Al tiempo que se presta al juego de esta gramática coreográfica, surgen *pathosformeln* procedentes de la memoria colectiva de los bailarines flamencos, lo que da lugar a préstamos, citas, variaciones e innovaciones. El cuerpo sonoro se inventa a partir de las cualidades de resonancia del suelo, incluso de su emancipación. El uso de las castañuelas, que da cuenta de esta emancipación, queda aquí excluido, pero se evoca en la percusión de los dientes. Israel Galván es su inventor. Hace sonar las uñas de los dedos contra los dientes del maxilar superior, alternando un golpe simple con una serie de movimientos de rasgueado. Sin embargo, no utiliza la percusión dental tal como la concibe Francisco Contreras Molina

«Niño de Elche», que consiste en entrechocar los dos maxilares entre sí. En su espectáculo *Mellizo doble* (2020), ambos se prestan a un dúo humorístico «dientes-castañuelas» y «maxilares-pulsación». Andrés Marín desarrolla también un juego percusivo en *Tuétano* (2012), que consiste en colocarse una placa de hierro en una parte del rostro y percutirla con unos dedos.

En *Los trabajadores*, el cuerpo-música se libera del compás y despliega una considerable diversidad de timbres en una variación rítmica continua. Para Romero, Israel Galván inventa con los pies un nuevo instrumento polirrítmico y polifónico extraordinario. En cuanto a su boca, no para de moverse como si estuviera atravesada continuamente por un canto o unas palabras, «como si contara todo lo que hacía su cuerpo»<sup>8</sup>. Este cuerpo-música asociado a la voz-música<sup>9</sup>, que resulta ser ruido antes que discurso, que se revela a través de su recorrido, de un trayecto, ante todo por una textura. Israel Galván concibe todo tipo de riqueza como complemento de sus investigaciones sonoras. Su colaboración con el bailarín y coreógrafo Akram Khan en *TOROBACA* (2014) le permite descubrir las fórmulas mnemotécnicas de las subdivisiones rítmicas del ciclo, componentes del lenguaje rítmico-coreográfico de la danza kathak. El virtuosismo del ritmista Israel Galván le incita a desplazar su técnica al ámbito vocal de forma humorística para hablar ante el micrófono en *La fiesta* (2017), para competir con un loro mecánico en las últimas versiones de *Solo* (2007) y en *ISRAEL e MOHAMED*, para sorprender en *Mellizo doble*, para teatralizar un baile de farruca también en *ISRAEL e MOHAMED*, para ofrecer al público un intenso momento de polifonía vocal-rítmico-corporal en el solo frontal de *RI TE*.

El cuerpo-música emana de la textura sonora, del grano barthiano que juega con sus registros sonoros. En el flamenco actual, el cuerpo-música deshace las jerarquías estéticas o contraestéticas,

---

8. Thierry DEMAIZIÈRE y Alban TEURLAI. *MOVE avec Israel Galván*, Temporada 1, Episodio 3, Netflix, 2020, 48 minutos.

9. Daniel CHARLES. *Le temps de la voix*, Jean-Pierre Delarge: París, 1978, pp. 22-23.

desde la sensación hasta la impresión y, finalmente, la emoción. Trabaja con la textura por debajo o más allá del timbre modelado frente al timbre dado, del genocanto (genobaile) frente al fenocanto (fenobaile). Explora los márgenes y los intersticios del baile flamenco en busca de espacios abiertos, libres, que desafíen tanto el imaginario colectivo como los códigos comunes y sus objetivos sociales, culturales, identitarios, políticos, raciales y de género.

## CUERPO MUSICAL, MUSICALIDAD CORPORAL

El cuerpo musical alude a las investigaciones de Anne Teresa de Keersmaecker sobre las correspondencias entre danza y música. La coreógrafa desarrolla una escritura coreográfica a partir «de una frase de danza individualizada» en su obra *En attendant* (2010). A cada voz le atribuye dos versiones del movimiento, una frase simple de deambulación y una frase bailada que inserta cada nota en movimientos complejos<sup>10</sup>. Al asociar canto y danza, intenta que sus bailarines sientan la fisicalidad de la respiración y del contrapunto vocal/kinestésico. Explora las interacciones entre música y danza: aquí, temporalización corporal y temporalidad musical se enlazan hasta fusionarse.

Bailar el compás es traducirlo corporal y percutivamente en tantas frases como necesite el montaje de la secuencia de baile. Pero estos dos lenguajes coreográficos tienen también en común la concepción de una fisicalidad vocal y kinestésica. Este cuerpo musical que imagina la coreógrafa belga se aborda en el flamenco de manera polirrítmica, para tratar a la vez la temporalidad pausada instrumental percutiva y la temporalidad vocal cantada. La convergencia en el cuerpo del tiempo estriado y el tiempo liso provoca una multiplicación de las voces en el sentido de Israel Galván. Se trata de no dejar que el cuerpo danzante se estanque. Al mismo tiempo, esta coalescencia rítmica es propia del baile

---

10. Anne Teresa de KEERSMAEKER y Bojana CVEJIĆ. *En attendant* @ Cesena. *Carnets d'une chorégraphe*, Rosas-Fonds Mercator: Bruselas, 2013, p. 49.