

La danza española contemporánea en espacios no convencionales: Daniel Doña

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

María Cabrera Fructuoso

Universidad Rey Juan Carlos (URJC), España.

—

Recibido: 28 de agosto de 2022

Aprobado: 10 de septiembre de 2022

Cómo citar este artículo: Autor (2023). La danza española contemporánea en espacios no convencionales: Daniel Doña. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* 18 (33). pp. 90-105. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19942>

Agradecimientos:

la autora beneficiaria de la Ayuda Margarita Salas, financiada por la Unión Europea *Next Generation EU*, el Ministerio de Universidades, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia. Estancia en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Captura de imagen de *A pie de calle* (2014) de Daniel Doña junto a Cristian Martín en el Festival Tanzhaus Nwr (Düsseldorf, Alemania) en abril de 2017.



La danza española contemporánea en espacios no convencionales: Daniel Doña

Resumen

En el siguiente artículo nos proponemos profundizar en el estudio de la danza española de la era de la globalización desde el contexto de los espacios alternativos. Para ello, ahondaremos en lo que implican conceptos como el espacio, la teatralización de esta danza y sus diferentes etapas históricas, así como los cambios que han desencadenado en una danza española contemporánea en espacios abiertos donde la hibridación, la transgresión, la diversidad y la experimentación son su sello. Tomaremos como referente de este tipo de representaciones al bailarín y creador Daniel Doña, a partir de tres obras creadas para espacios no convencionales: A pie de calle (2014), Nada personal (2016) y Campo cerrado (2019). Doña transforma, reinterpreta y recrea su danza por medio de una profunda investigación corporal, artística e histórica.

Palabras clave:

Daniel Doña; danza contemporánea; danza española; espacios alternativos; globalización

Contemporary Spanish dance in unconventional spaces: Daniel Doña

Abstract

In this article we propose to study some aspects of Spanish dance in the era of globalization from the standpoint of alternative venues. To do this, we will delve into concepts such as space, the theater staging of this dance and its different historical periods, as well as the changes that these aspects have triggered in contemporary Spanish dance in open spaces, where hybridization, transgression, diversity and experimentation are all hallmarks. We will take as a focal point for this type of performance the dancer and creator Daniel Doña, based on three works he created for unconventional spaces: A pie de calle (2014), Nada personal (2016) and Campo cerrado (2019). Doña transforms, reinterprets and recreates his dance through a deep study of the body, art and history.

Keywords

Daniel Doña; contemporary dance; Spanish dance; alternative spaces; globalization

Danse espagnole contemporaine dans des espaces non conventionnels : Daniel Doña

Résumé

Dans cet article, nous proposons d'étudier certains aspects de la danse espagnole à l'ère de la mondialisation du point de vue des lieux alternatifs. Pour ce faire, nous approfondirons des concepts tels que l'espace, la mise en scène théâtrale de cette danse et ses différentes périodes historiques, ainsi que les changements que ces aspects ont déclenché dans la danse contemporaine espagnole en espaces ouverts, où hybridation, transgression, diversité et expérimentation sont toutes caractéristiques. Nous prendrons comme point focal pour ce type de performance le danseur et créateur Daniel Doña, à partir de trois œuvres qu'il a créées pour des espaces non conventionnels : A pie de calle (2014), Nada personal (2016) et Campo cerrado (2019). Doña transforme, réinterprète et recrée sa danse à travers une étude approfondie du corps, de l'art et de l'histoire.

Mots clés

Daniel Doña ; danse contemporaine ; danse espagnole ; espaces alternatifs ; mondialisation

Dança espanhola contemporânea em espaços não convencionais: Daniel Doña

Resumo

Neste artigo propomos estudar alguns aspectos da dança espanhola na era da globalização do ponto de vista dos espaços alternativos. Para isso, aprofundaremos conceitos como espaço, a encenação teatral desta dança e seus diferentes períodos históricos, bem como as mudanças que esses aspectos desencadearam na dança espanhola contemporânea em espaços abertos, onde hibridização, transgressão, diversidade e experimentação são todas características. Tomaremos como marco para esse tipo de performance o bailarino e criador Daniel Doña, a partir de três obras que ele criou para espaços não convencionais: A pie de calle (2014), Nada pessoal (2016) e Campo cerrado (2019). Doña transforma, reinterpreta e recria sua dança através de um profundo estudo do corpo, da arte e da história.

Palavras-chave

Daniel Doña; dança contemporânea; dança espanhola; espaços alternativos; globalização

Mullurii kanchamanda apamaska. Chillapita ruraska - Daniel Doña

Maillallachiska

Kai mailla kiiikaskapi munaku apachinga tupuchiikuna Ukukama iachaikuspa mullurispa kanchanimanda samuskata kawachíska, chi nispa munaku llapa karu apachiska kawachinga sugnimanda sugnimanda Ima pasariskata, kawachíska allilla Ima chasallata llakiska pasaskata pungu paskaska tukuikuna iaikuspa kawachukuna tiaska ruraska kausaska kikin chi nispa pangapi kilkaska mana ñipi rurangachu chasallata . Kunaura fia Kai Kawaspa churanaku kaikuna kawachingapa sug mulluridur i ruradur Daniel Doña sutichiska “chaquillawa callipi (2014). Manima nukapa (2016) Tukui wichkaska (2019) runa ruraska iuiariska kawachiska tapuchiskata ñugpa tiaskata mana kungaringapa.

Ministidu Rimangapa

Chasa Suti, Mullurii chiurallatata, kanchamanda Mullurii, Sug ruraikuna apachingapa, Achka churaikuna .

Introducción

Nos encontramos dentro del contexto de la globalización, un momento de fuerte conexión e intercambio activo, donde los flujos artístico-culturales se han acrecentado y acelerado, fruto de la evolución y el desarrollo de los medios de comunicación, la apertura de los mercados y los avances tecnológicos y de movilidad. Todo esto ha potenciado y favorecido los desplazamientos de los artistas, fomentando la pluriculturalidad, interculturalidad y multiculturalidad en el terreno del arte (Steingress, 2013).

La disolución de las fronteras ha provocado una redefinición del concepto de “lo local” a través de la búsqueda de una identidad propia donde “la confrontación con lo extraño se convierte en una potencia culturizadora” (Erdheim, citado en Steingress, 2013, p. 12), por lo que no sería posible hablar de la “cultura” como un concepto o sistema “cerrado”, ni tan siquiera en referencia a las culturas populares.

Aparece así, sobre la escena artística, el fenómeno de la “hibridación”, que propicia la aparición de un producto original y renovado, con sus propios métodos de producción, formación de públicos y marketing. En el caso de la danza española esta hibridación viene dada por la retroalimentación, formación e inquietud de los creadores a través del estrecho contacto con otras disciplinas dancísticas y artísticas. De manera que la obra se convierte en un producto que da respuesta a unas necesidades subyacentes: necesidades expresivas de los propios artistas y de expansión en el mercado, provocando una redefinición del proceso de creación y su resultado.

Asimismo, la hibridación artística supone una transgresión, liberalización y vitalidad creadora, surgiendo a nivel musical fenómenos como el “Flamenco fusión” en los años setenta con artistas como Camarón de la Isla, Paco de Lucía, “El Lebrijano” o Enrique Morente, o posteriormente el “Nuevo Flamenco”, una corriente heterogénea de lenguaje híbrido ligada al flamenco tradicional (Sedeño, 2003; Steingress, 2004; Labajo, 2009).

Esta generación se formó dentro del concepto de “bi-musicalidad” del que habla el etnomusicólogo Mantle Hood (1960), donde los artistas poseen una formación y conocimientos intrínsecos en diferentes estilos musicales, lo que les permite hibridarlos de una forma natural y orgánica. Este hecho es extrapolable

en el ámbito de la danza española y del baile flamenco a través de la formación de artistas en danza contemporánea, *popping* o *butoh*, lo que podemos observar en algunos espectáculos de Eva Yerbabuena (¡Ay!, 2013), Rocío Molina (*Caída del cielo*, 2016), Olga Pericet (*Cuerpo Infinito*, 2019), Jesús Carmona (*El salto*, 2020) o Sara Cano (*A palo seco*, 2015), entre otros. En la música usada en estas obras encontramos música clásica, electrónica, cantes flamencos y salsa, así como la incorporación de instrumentos tradicionalmente no pertenecientes a esta disciplina (batería, tabla hindú, saxofón, trombones u orquesta); por último, se integran en las producciones artistas de otros gremios, como ya venía sucediendo desde los comienzos de la teatralización de la danza española, en pro del discurso y del mensaje, con Antonia Mercé o Encarnación López.

Además, surge una necesidad de proximidad del artista con el público, que ahora aparece como sujeto activo de la representación, así como de experimentación con el espacio y sus posibilidades escénicas. Esto lleva a los bailarines/bailaoras flamencos y de danza española a experimentar su baile en espacios de representación alternativos y no convencionales, como vemos en *La Gota* (2014) o *Fandango Street* (2018) de Sara Calero, *A palo seco (Redux)* (2014), *Sintempo* (2014) y *Vengo de calle* (2020) de Sara Cano o *Impulsos* (2016) de Rocío Molina; en las piezas de videoarte de Eduardo Guerrero junto a Félix Vázquez, *Mimético* y *En cualquier parte* (2016); en los diferentes videos realizados en el Museo del Prado con motivo del día mundial del turismo y de la danza; cuando el Ballet Nacional de España (2014, 2018), bajo la dirección de Antonio Najarro, ha participado en el desfile de la Mercedes Fashion Week de Madrid o Rocío Molina en el desfile para Hermès Club (2017).

Por lo tanto, esta realidad no afectaría solo a la conceptualización de la obra y los elementos implícitos en esta (escenografía, vestuario, iluminación, sonido), sino también al lenguaje dancístico propio del artista. De manera que este se ve modificado y adecuado a las exigencias del espacio, encontrándonos con una tendencia hacia lo contemporáneo, lo que afecta el vestuario y calzado a emplear. Estos nuevos espacios se convierten en escénicos desde que, como diría Peter Brook (2015), son atravesados por el intérprete, incluyendo al espectador. Ya en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud el espectador aparecía situado en medio de la representación, donde no es posible “construir su espectáculo y dárselo como objeto. No hay espectador

y espectáculo, hay una fiesta (...) En el espacio festivo abierto por la transgresión” (Derrida, 1989, p. 335).

Se crean, así, espacios corporales que comunican e implican pluralidad de significados. “Como identidades que [llevan] sus orígenes plásticos a una evolución con desarrollo escénico y con necesidad de seguir prolongando su cuerpo en un pensamiento escultórico y en movimiento” (Raymond, 2017, p. 37). El artista abre “una puerta al lugar donde no nos consentiríamos llegar” (Artaud, 2002, p. 14) y el público es el que, desde sus experiencias, sus pensamientos y su realidad, vive e interpreta la obra o el tiempo de creación en un espacio concreto.

Pero, como diría Gordon Craig, el espacio funciona por sí mismo con sus direcciones, distancias y delimitaciones (Herrera, 2004). Pero también va más allá, incluso de lo visible, pues los “no lugares” son incorporados, a su vez, en la mente del espectador, donde surgen personajes y paisajes propios. Por lo que, tanto lo visible (música, iluminación, cuerpo, vestuario) como lo mental que implica el espacio, supone un “proceso de construcción de mensajes” (Raymond, 2017, p. 72) que desarrollan y evolucionan hacia la creación total y su puesta en escena.

De forma que encontramos al urbanismo como ese lugar de inspiración, creación y convivencia que danza y música necesitan para su materialización y su consiguiente consumo, ya que este espacio incorpora a los artistas como mediadores y comunicadores de emociones. Como expresa Sagrario Martínez (2008), “la peculiar consistencia de la música, sin contornos precisos, hace de ella un perfecto catalizador de sentimientos colectivos” (p. 9). Pero,

nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. . .
Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio.
El espacio vacío e ilimitado, donde nosotros nos hemos colocado al principio para efectuar la conversión indispensable, no existe ya. Sólo nosotros existimos (Appia, 1921, p. 72).

Entendemos por ciudad al conjunto de espacio, tiempo, sonido y movimiento que, desde un punto de vista sociológico, se muestran como imaginarios que crean diferentes discursos, pero que “comparten un flujo ininterrumpido de identidades e identificaciones mutuas”; donde “la globalización aproxima sus contenidos y dependencias, en la medida en que el espacio, en el

sentido físico y social aspira a la condición evanescente de este privilegio” (Martínez, 2008, p. 1) .

Por tanto, la danza y el arte, en general, se encuentran determinados socialmente, participando y desarrollándose dinámicamente en el marco de una sociedad concreta “gracias a su capacidad cognitiva, semántica, de creación de elementos” (Cabrera, 2020, p. 137-138), a través de su función de divertimento, comunicación y transformación de emociones, como un ejercicio por y para la ciudadanía, donde cualquier cambio o alteración en la sociedad o el arte influye y repercute en su significación y valor.

Todo lo anterior está fundamentado a través de un recorrido teórico en torno a los significados que se le asignan al cuerpo y al espacio creativo a partir de fuentes bibliográficas especializadas, como herramientas metodológicas, así como la revisión de las obras *A pie de calle*, *Nada personal* y *Campo cerrado*, y de fuentes hemerográficas en forma de entrevistas y reseñas críticas.

1. La re-significación de los espacios de representación de los bailes españoles

Hasta convertirse los bailes españoles en lo que conocemos como danza española, ha tenido lugar una serie de evoluciones y estadios de desarrollo, culminando en el período conocido como la teatralización. Esta ha sido la etapa de máximo desarrollo creativo a nivel escénico, dancístico y musical, donde el papel y la labor de los intérpretes-creadores ha sido esencial, así como las condiciones y características de su contexto socioeconómico y de los espacios de formación y representación, donde el artista “tiene que conocer el *oficio*, es decir, los referentes, y códigos de composición establecidos por la profesión para las Formas: folclore, bolera, flamenco y clásico español” (Arranz, 2022, p. 33). Por lo tanto, para entender esa vuelta y retorno hacia una re-significación de los espacios no teatrales, es necesario recordar las etapas iniciales del desarrollo de esta danza.

A comienzos del siglo XIX comienzan a surgir los primeros escenarios para los bailes españoles bajo el nombre de bailes del candil, reuniones populares de carácter festivo realizadas al aire libre, principalmente en patios de casas o tabernas, a la luz del candil, donde la clientela habitual era de clase baja.

Gracias a estos espacios, poco a poco los artistas se fueron profesionalizando, profundizando en la dificultad técnica y el desarrollo del lenguaje de pasos en sus bailes. Entre los más empleados se encontraban el zorongo, las peteneras, el olé, el vito, los panaderos, el jaleo de Jerez y Cádiz, las sevillanas, las seguidillas gitanas, las malagueñas, la rondeña, los verdiales, las cachuchas, las zarabandas, las mojigangas o tangos de los negros, que serán asumidos y aflamencados. Por lo que, según el repertorio dancístico musical y la formación del intérprete, podríamos estar hablando de bailarines/as, bailaoras/as o bailadores/as, es decir, intérpretes de formación académica, de escuela o de arte. Una definición que viene dada por el propio entorno del artista y su forma de vida (Cabrera, 2020).

Si bien es cierto que los códigos empleados para coreografiar estos bailes se desconocen, seguramente era el propio intérprete quien, con la finalidad de lucirse, incorporaba pasos, expresiones y actitudes a su baile. Esta forma de coreografiar se mantiene hoy día como una característica intrínseca del propio género español.

Los intérpretes más destacados eran solicitados y requeridos para bailar y enseñar su repertorio, ya sea en un patio o cuarto de una casa o en las escuelas y academias de danza. No obstante, desde el último tercio del siglo XIX, había multitud de espacios para la realización de estos bailes, como salones, tabernas, botillerías, casas corrales, fiestas privadas, ventas, academias e incluso cuevas, como las conocidas del barrio del Sacromonte en Granada.

Con este desarrollo y apertura de nuevos espacios para la interpretación de los bailes españoles surgen los cafés cantantes (1846-1936), siendo el primero el de Los Lombardos en Sevilla en 1847, continuando su expansión y difusión por Madrid, Barcelona y otros puntos de la geografía de España (Blas, 1987; Ríos, 2002; Martín, 2009). Estos espacios propiciaron un gran desarrollo para el flamenco, gracias a su traslado a un local creado para su exhibición con un tablao o escenario. Gracias a ello, se conoce comúnmente a esta etapa como la Edad de Oro del flamenco, que ve la evolución de esta disciplina hacia la majestuosidad y la concepción del cuadro flamenco. Aparecen las diferenciaciones estéticas y estilísticas entre el baile de hombre y el baile de mujer, “de cintura para arriba”, donde se elimina cualquier brusquedad en los movimientos (“ligar el baile”)—una cualidad extendida en el siglo XIX, pero visible ya en las primeras noticias de los bailes en el XVIII. En ambos estilos se cuida la compostura,

figura y plasticidad del movimiento (Martínez la Peña, 1996), pero existe una diferenciación entre los palos masculinos (farruca, soleá, zapateado o martinete) y los femeninos (tangos, alegrías, tarantos o guajiras). Y se incorporan al lenguaje dancístico elementos expresivos como la bata de cola, el abanico, el mantón y el sombrero de ala ancha (Casado, 1995; Cruces, 2003a; Cabrera, 2019).

Todo lo cual indica que esta época fue crucial en el desarrollo de este baile, donde se definieron unos parámetros que han quedado establecidos hasta hoy día. Sin embargo, a mediados de la década de los veinte estos espacios sufren una decadencia, surgiendo otros como las salas, plazas de toros y teatros, que acogen un mayor público y ofrecen mejor acústica y precios más económicos. Comenzaría, así, la etapa de la “ópera flamenca” (1920-1955), cuyo nombre viene dado por una disposición tributaria, debido a que en la ópera se abonaba un tres por ciento frente al diez por ciento del resto de los espectáculos públicos.

No obstante, la tradición de los cafés cantantes fue sustituida hacia finales de la década de 1940 por las peñas flamencas y los tablaos, aunque ambos encarnaban un carácter y espíritu diferentes. Las actuaciones de las peñas son principalmente para los socios; mientras que los tablaos están enfocados al turismo.

A la vez que tienen lugar estos desarrollos, surge el periodo del profesionalismo escénico, que se inicia en 1915 con *El Amor Brujo* de Pastora Imperio, bajo el subtítulo de *Gitanerías*, estrenada en el Teatro Lara, con música de Manuel de Falla, escenografía de Néstor de la Torre y libreto de María Lejárraga (aunque aparece firmado por su marido Gregorio Martínez Sierra). Con anterioridad a esta obra, lo que se podía encontrar en los teatros era principalmente conciertos de baile a la española.

Estos cambios de espacios representativos implicaron una serie de modificaciones en el baile, al igual que lo hizo la aparición de los Ballets Russes de Diaghilev y la generación del 27, destacándose la presencia de Federico García Lorca y la creación del Concurso de Cante Jondo en 1922. En este momento histórico, surgieron también las compañías de variedades y una preferencia por los cantes más “ligeros” (cantiñas, fandangos o cantes de ida y vuelta). Igualmente, hubo cambios en la instrumentación, adquiriendo una gran importancia el papel de la orquesta. Tuvo lugar el nacimiento de los ballets flamencos y clásico español, y

se empezó a reclamar la presencia de un público cada vez más culto, por lo que comienzan a preferirse obras colectivas, que pierden el carácter intimista.

La aparición de estos ballets supuso, a su vez, cambios en la forma de concebir la obra dentro del espacio escénico, apareciendo elementos como la escenografía, el vestuario, el argumento o libreto, la iluminación, los elementos técnicos, etc. El escenario se convierte así en espacio de reflexión, comunicación e interrelación entre las artes.

Por otro lado, las partituras musicales se basarían en cantes flamencos y música clásica española. De manera que el tratamiento que recibe el baile, en cuanto a estilo y técnica, provocaría una consiguiente estilización gracias a la formación de los intérpretes en la danza clásica. Esto favoreció la aparición de la figura del bailarín frente a la del bailar, modificándose, así mismo, los cánones estéticos. Ahora se exigía un mayor virtuosismo, una sistematización de los pasos y de las posiciones de baile, de forma que los ensayos se convirtieron en una parte fundamental del trabajo para perfeccionar la coordinación y la precisión de los movimientos. Así, aparecieron figuras como la del maestro, coreógrafo, cuerpo de baile, solista y la del artista como empresario (Cabrera, 2020).

Y es que todo este trabajo dancístico vendría dado por la propia significación del concepto de teatralización, en el cual, según Ramiro Guerra (1989), encontramos diferentes niveles de complejidad, siendo el cuarto y último el que abarcaría la creación artística. En este, el artista, gracias a su talento y creatividad, toma, recrea y utiliza su tradición dancística –en este caso, el folklore, la escuela bolera, la danza estilizada y el flamenco–, y la reinventa, como hace Daniel Doña, sin excederse en su uso y abuso. Surge, así, la danza estilizada, que sería definida por Mariemma (1997, p. 97).

De este modo, todas las modificaciones y transformaciones de tiempos y espacios diversos son incorporados, re-definiendo y enriqueciendo la danza durante esta teatralización. No obstante, hay que decir que en esta etapa encontramos tres períodos bien diferenciados. En primer lugar, a partir de 1847 y hasta 1915, se dan los comienzos con figuras del baile como Pastora Imperio, Vicente Escudero, Antonia Mercé, Laura de Santelmo, Encarnación López, Joan Magriñá, “la Joselito”, Carmen Amaya y Trinidad Borrull. Todos fueron artistas claves en el desarrollo y dignificación de la danza española y el baile flamenco a nivel nacional

e internacional. En segundo lugar, a partir de los años setenta viene la etapa de evolución, innovación y afianzamiento de los preceptos anteriores, en cuanto a concepto de espectáculo y de ballet flamenco, sirviendo Pilar López como nexo entre generaciones. Algunos de los artistas de esta etapa son Mariemma, Alberto Lorca, José Greco, Rosario, Antonio Ruiz, Roberto Ximénez, Roberto Iglesias, Antonio Gades, José Granero, Mario Maya, “el Güito” y Merche Esmeralda (1947). Y, por último, en las décadas recientes entra el período actual, con artistas como Antonio Canales, Antonio Márquez, María Pagés, Israel Galván, Antonio Najarro, Olga Pericet, Valeriano Paños, Daniel Doña, Rafael Estévez, Sara Cano, Rubén Olmo, Manuel Liñán, Rocío Molina, Jesús Carmona y otros muchos.

En la actualidad hay que decir que encontramos algunos creadores que siguen una corriente más “tradicional”, aunque, por supuesto, con necesarias actualizaciones en cuanto a estilo de movimiento y concepto de espectáculo. Es el caso de Rafaela Carrasco, Sara Calero o la Compañía de Antonio Márquez, la cual reinterpreta clásicos como *El sombrero de tres picos* (1998), *Bolero* (2005) o *la Medea* (1984) de José Granero. Otros, como Eva Yerbabuena, Sara Cano, Joaquín Cortés o Antonio Najarro, en favor de una mayor hibridación, crean a partir de la retroalimentación de estilos dancísticos, llevando incluso a representar estas obras o piezas dentro de circuitos de danza contemporánea. Obras pensadas y creadas para ser interpretadas en espacios alternativos, fruto de una necesidad expresiva y de la ampliación de la significación de esta danza como un producto económico plural y diverso. Espacios en los que no se ve disminuida la calidad interpretativa y técnica dancística, sino que se ve redefinida y adecuada al espacio de lo común, integrando el resto de los componentes escenográficos, técnicos (sonoro y lumínico) y narrativos en la representación. Y, por último, nos encontramos con los artistas más transgresores y vanguardistas, siempre motivados por una inquietud creadora, técnica y expresiva, como Belén Maya, Israel Galván, Andrés Marín, Rocío Molina, Rubén Olmos, Rafael Estévez o Valeriano Paños.

No obstante, no hay que olvidar la relevancia que tiene en todo este proceso y desarrollo de la danza española la presencia del Ballet Nacional de España. Esta compañía fue dirigida en sus comienzos por Antonio Gades (1978-1980) y posteriormente por Antonio Ruiz (1980-1983), María de Ávila (1983-1986), José Antonio (1986-1992), Aurora Pons, Nana Lorca y Victoria Eugenia

(1993-1997), Aída Gómez (1998-2001), Elvira Andrés (2001-2004), José Antonio (2004-2011), Antonio Najarro (2011-2019) y Rubén Olmos (2019-actualidad). Con ella se han llevado a cabo grandes producciones que forman parte del repertorio y el patrimonio de la danza española, gracias a la participación de grandes coreógrafos, escenógrafos, figurinistas, músicos, dramaturgos y, por supuesto, magníficos intérpretes. Algunas de esas obras incluyen: *Concierto de Aranjuez* (1979) de Pilar López, *Puerta de tierra* (1980), *El sombrero de tres picos* (1981) y *Sonatas* (1982) de Antonio Ruiz, *Diez melodías vascas* (1979) y *Danza y tronío* (1984) de Mariemma, *Medea* (1984) de José Granero, *Ritmos* (1984) de Alberto Lorca y *Grito* (1997) de Antonio Canales.

Como diría Kandinsky (1979), el arte y la danza española son hijos de su tiempo. Los creadores, en su búsqueda incesante a través del cuerpo, los sonidos, las dinámicas, las formas y los colores, amplían y nutren el espectro creativo e interpretativo por medio del acercamiento a otras danzas, potenciando el fenómeno “pluri-dancístico del acercamiento a artistas de otras disciplinas dancísticas (Antonio Ruz, Teresa Nieto, Patrick de Bana, Sidi Larbi Cherkaoui, Honji Wang o Akram Khan); o a artistas de otros gremios, ya sea colaborando con ellos –como ocurrió en su día con Picasso o Dalí y actualmente, por ejemplo, en *Grito pelao* de Rocío Molina junto a la cantante Silvia Cruz (Cabrera y Borges, 2022) o en las colaboraciones de Najarro con el diseñador Oteyza–, o sirviéndose de estos como inspiración –vemos a María Pagés en su espectáculo *Utopía* (2011) quien toma del arquitecto Oscar Niemeyer su concepto de la curva, utilizándolo tanto en el vestuario como en la escenografía, o Guadalupe Torres con Frida Kahlo para *Los colores de Magdalena* (2019)–; y, por supuesto, gracias al trabajo de autoconocimiento como intérprete y creador, que surge del arraigo a la tradición y la raíz como base y cimiento.

Todo esto indica una interacción, sinergia e introspección que, sumadas a la libertad que implica el acto creativo, da lugar a la construcción de un cuerpo/mente danzante como medio de reflexión, investigación, resiliencia, comunicación y transmisión de valores.

2. Daniel Doña: intérprete y creador multidisciplinar

A continuación, nos centramos en la figura de Daniel Doña (1977), intérprete y coreógrafo granadino de

danza española reconocido con numerosos premios. Doña toma, renueva e innova esta disciplina, abarcándola en su totalidad y complejidad a través de un lenguaje contemporáneo de movimiento y de concepción del espectáculo (escenografía, narrativa, composición musical, elementos escénicos, vestuario, iluminación, etc.). Como incansable investigador que es, expresó en alguna oportunidad: “lo que no se explora, permanece oculto y no puede ser utilizado, ni contrastado, ni comprendido” (La Vanguardia, 2017).

Doña crea un lenguaje híbrido y personal que es patente en sus diferentes creaciones, donde tradición y vanguardia se conjugan gracias a su creatividad, genio y relación con artistas de danza contemporánea, como Teresa Nieto o Jordi Vilaseca.

La proximidad de la coreógrafa e intérprete Teresa Nieto con la danza española y el baile flamenco se produjo de una forma casual, al escoger la versión de la *Vida Breve* de Paco de Lucía para el Concurso Coreográfico de Madrid en 1990. A partir de ese momento comenzaría su relación con Antonio Canales. Surgió el espectáculo *Arrieritos somos* (1996), que fue un montaje para el Ballet Nacional de España y no para la Compañía Nacional de Danza (*Mareas*, 2002). Posteriormente, introduciría en su compañía bailarines/bailaoras de danza española y flamenco (Olga Pericet, Manuel Liñán, Marco Flores o Sara Cano), siendo Daniel Doña el primero en 2007. Este hecho que no es casual, pues, a pesar de que no había bailado danza contemporánea, era visible su inquietud y personalidad creadora (Cabrera, 2020).

Pero en todo este proceso se hace necesario destacar también los trabajos de Doña junto a otros artistas y compañías que alimentaron su personalidad, necesidad de expresión y concepción de la danza y el arte antes de su andadura con una compañía propia.

Daniel Doña formó parte del Ballet Nacional de España, además de colaborar con otras compañías en calidad de solista y coreógrafo, como en *Estación seca* de Atakedona (2005), *A pedir de boca* (2005) o *Del amor y otras cosas* (2007) de Rafaela Carrasco, esta última bajo la dirección escénica de Teresa Nieto. Asimismo, participó en *De cabeza* (2007) y en *Tacita a tacita* (2010) de Nieto. Junto a Marco Flores y Manuel Liñán crean la compañía ESS3 Movimiento con *Un Millón de Emociones* (2003). Le sigue *Cámara negra* (2006) de Pericet y Liñán, *En sus 13* (2008), *Rew* (2012) de la Cía. Proyecto GR: el proyecto de *Chanta la mui I* (2006),

Chanta la mui II: Complot (2008) y *Recital* (2010) de Pericet, Flores y Doña, *Polos opuestos* (2012); junto al artista plástico Belin en el videoclip de *Infinitos Bailes* de Raphael (2017), entre otros trabajos.

En 2013 crea su propia compañía, montando diferentes espectáculos, acompañado del bailarín Cristian Martín como: *A pie* (2013); *A pie de calle* (2014); *Black Box* (2014), espectáculo que sería retomado y reinterpretado en 2017 en el contexto del Festival Flamenco Madrid; *No Pausa* (2015); *Nada Personal* (2016); *Hábitat* (2017); *Cuerpo a Cuerpo* (2017), que sería representada en dos ocasiones, acompañado el primer día por el cantautor y escritor Alessio Arena y el segundo día por el artista circense y creador de escenografías Manuel Alcántara; *Retrospectiva 2.0* (2018), una conferencia bailada; *Psique* (2018); *Campo Cerrado* (2019) (Cabrera, 2020); y su última producción, *Entre hilos y huesos* (2021), donde continúa el ejercicio de testigo de la anterior obra, trabajando sobre la memoria de un pasado histórico vivido desde una perspectiva transgresora y vanguardista.

Daniel Doña, artista incansable, valiente, contemporáneo y renovador de una danza española que enriquece con movimientos híbridos, pasos de antaño, sonidos grabados y en directo, músicas tradicionales, clásicas españolas, electrónicas e, incluso, sonidos guturales imitando el sonido de los palillos –recordándonos la técnica del *kannakal* (arte de la percusión vocal originaria del sur de la India)–, y siempre desde su experiencia y perspectiva personales. Así se expresaba de su obra *A pie*:

Un proceso artesanal que me ayudará a revisar e indagar en mi lenguaje coreográfico. . . Va más allá de cómo afrontar y entender la creación de un espectáculo, es la manera en la que concibo todo lo que me rodea, mi forma de evolucionar y construir mi propia vida (Doña en Daniel Doña. Compañía de Danza, s.f.a).

Gracias a sus investigaciones en el baile bolero, los bailes y músicas de los cafés cantantes y su profundización en las diferentes disciplinas que engloban la danza española y la danza contemporánea, ha desarrollado un sello claro a nivel coreográfico y de estilo de movimiento, creando un imaginario moderno y contemporáneo de puentes entre la “tradición” y la vanguardia.

Siempre en la búsqueda de ese hábitat o espacio en el que vivir y en el que bailar, ya sea en el escenario

de un teatro o en espacios alternativos (calle, *hall* de un centro cultural o museo), donde puedan convivir la pluralidad, diversidad y singularidad de sus diferentes lenguajes creativos. Así, Doña ha desarrollado un estilo donde todos los elementos defécticos que aparecen en escena (danza, música, iluminación, escenografía, narrativa, vestuario...) se encuentran dotados de gran significación, creando una perfecta simbiosis para y por el discurso escénico.

2.1. *A pie de calle, Nada personal y Campo cerrado* de Daniel Doña

Centrándonos en las tres obras de Daniel Doña para espacios no convencionales: *A pie de calle* (2014), *Nada personal* (2016) y *Campo cerrado* (2019), podemos observar una evolución en el propio concepto de la obra y lenguaje de movimiento, que tiende hacia el lenguaje contemporáneo de la obra.

A pie de calle se trataría del primer espectáculo bajo este concepto. Acompañado del bailarín Cristian Martín, de la música instrumental y electrónica del compositor francés Sylvain Chauveau, y del compositor y violonchelista italiano Giovanni Sollima, se nos presenta a modo de puente entre su cuerpo, su danza y el público. A partir de su preocupación por la falta de socialización entre personas, nace esta obra con el fin de incrementar las relaciones interpersonales. Pero también lo hace de la necesidad de acercar la danza española a personas de ámbitos ajenos a ella, de experimentar con el espacio y su relación con el cuerpo danzante, así como de crear un producto económico propicio para la apertura e inclusión de la danza española en un mercado nuevo y aparentemente alejado de esta disciplina (Daniel Doña. Compañía de Danza, s.f.b).

Por otro lado, para su realización se han llevado a cabo una serie de modificaciones. El vestuario y calzado es ahora de calle, debido tanto a su adecuación al contexto geográfico –facilitando, además, la interpretación gracias a su elasticidad–, como a su proximidad con ese “nuevo” espacio urbano, que se convierte en la propia escenografía y que es trabajado de forma multidireccional. En él se introducen elementos como un taburete, un bolso y naranjas, conformando así espacios que “se transformaban con los cuerpos. Cuerpos que organizaban escenografías. . . Lugares para organizar espacios de realidad y abstracción a través del pensamiento. El espacio comenzaba a ser el protagonista de las nuevas



Figura 1. Captura de imagen de *A pie de calle* (2014) de Daniel Doña junto a Cristian Martín en el Festival Tanzhaus Nwr (Düsseldorf, Alemania) en abril de 2017.

miradas estéticas y escénicas” (Raymond, 2017, p. 67). Digamos que la curiosidad por lo nuevo y lo desconocido nutre a Doña, manteniéndolo en una búsqueda constante artística y creativa.

En *Nada personal* aparece acompañado de Cristian Martín, nuevamente, y del acordeonista Alfredo Valero. Doña reflexiona a partir de la multidisciplinariedad e interdisciplinariedad en el concepto de identidad y lo que este implica. Por lo que surge un lenguaje renovado, a la vez que añejo de la danza española y el baile flamenco, interpretado con zapatillas y vestuario de calle, introduciendo a la escenografía –el propio espacio–, y el pandero como elemento decorativo, deíctico y sonoro. A este instrumento hay que añadir la música pregrabada, en la que vuelven a aparecer los sonidos guturales de su voz, a los que ya nos tiene acostumbrados (Daniel Doña. Compañía de Danza, s.f.d).

Sería a partir de esta obra cuando empezaría a contar con la presencia de Jordi Vilaseca, bailarín y coreógrafo de danza contemporánea, en la dirección escénica. Este elemento ha sido clave en su desarrollo como intérprete-creador en la etapa más reciente, llevándolo a una mayor profundización en el concepto y discurso escénico contemporáneo.

Y, por último, *Campo cerrado* (2019), obra que surge de una investigación sobre conceptos ya mencionados como la identidad y la diversidad. En esta ocasión Doña se centra en el período de la posguerra española (1936-1939), momento de enfrentamientos, represión, resiliencia, resistencia y exilio, pero también de gran creatividad y genialidad por parte de artistas vanguardistas que supieron trascender sus discursos artísticos, consolidando y privilegiando la situación de las artes y de la danza española.

Inspirada en la exposición “Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953” que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2016, Doña crea su primera obra centrada en un momento histórico concreto. Para ello cuenta con distintos personajes interpretados por Miranda Alfonso y Cristian Martín, quienes también coreografan junto a Jordi Vilaseca, director escénico. Se realiza una reinterpretación y una lectura alternativa de la historia a partir de documentos sonoros y testimonios narrados, creando una dramaturgia propia. Dramaturgia que estará guiada por la presencia de unos sombreros cordobeses grandes, que serán parte de la escenografía y la coreografía, representando una parte fundamental de la obra como



Figura 2. Captura de imagen de *Nada personal* (2016) de Daniel Doña junto a Cristian Martín y Alfredo Valero en el XX Festival del Jerez de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=OKhT9ZxyFKU>.

elemento deíctico de gran significación (Daniel Doña. Compañía de danza, s.f.c).

3. Conclusiones

Para concluir, hay que decir que la danza española se materializa con la llegada de la teatralización. A partir de ese momento, la danza se ha ido desarrollando, renovando, intelectualizando y profesionalizando, obteniendo una imagen dignificada como arte dentro y fuera de España: un arte amplio y rico en creatividad, genio y personalidad, que ha llevado a artistas a acercarse a otros géneros y disciplinas surgiendo, así, el fenómeno de la hibridación. Este último hecho, aunque no resulta algo innovador dentro de este género –pues es intrínseco a su propia conceptualización e, incluso, a sus antecedentes expresivos–, sí se vio reforzado tras la etapa de revalorización y apertura española. La danza española devino así un producto nuevo que surgió fruto de la experiencia, inquietud y preparación de los artistas, así como de la oposición a la norma y lo establecido.

Esta inquietud creadora derivó en los inicios de este período en la interpretación de cantes que no habían

sido concebidos anteriormente para ser bailados, como es el caso de la seguiriya por Vicente Escudero (1938) –a la que posteriormente Pilar López introduciría los palillos–, o del martinete por Antonio Ruiz (1952). Y en la actualidad, artistas como Daniel Doña investigan y cogen el testigo del legado de una memoria pasada: memoria de cuerpos, músicas, movimientos y formatos de representación de esos bailes a la española que se podían contemplar en los bailes del candil o las plazas de toros. Por lo cual Doña toma, incorpora y redefine esa proximidad con el público –también característica de los cafés cantantes, tablaos y peñas–, desarrollando su danza en espacios “alternativos” en pro de una naturalización. La calle, el *hall* de un centro cultural o un teatro, una sala de exposiciones, un parque, o incluso la orilla del río o del mar, como vemos en *Impulsos* de Rocío Molina (2016), se convierten en espacios de experimentación y enriquecimiento para el baile. Es una vuelta también a la ritualidad que implica el círculo en la danza, una invocación a la participación de los espectadores en el acto sagrado que es la creación, un llamamiento a través del *choros* (χορός) que es su voz. Doña logra una incorporación y asimilación de lo privado en lo público, de “lo uno” en “lo otro”, de lo individual en lo colectivo. Todo ello actualizado e influenciado por las representaciones y creaciones de



Figura 3. Captura de imagen de *Campo cerrado* (2019) de Daniel Doña junto a Cristian Martín y Miranda Alfonso. <https://vimeo.com/383799251>.

danza contemporánea, *hip hop* o *street dance* y, por supuesto, por Teresa Nieto, artista clave en su desarrollo profesional.

Estas interrelaciones disciplinares no solo quedan patentes en los espacios no convencionales, sino también en los teatrales, como se puede observar en *Titanium* (2013) de Ángel Rojas y Carlos Rodríguez, con bailarines de *hip hop*, *break dance* y baile flamenco, o en *Encuentros* (2014) de Andrés Marín junto al bailarín y coreógrafo de hip hop Kader Attou. Al tiempo, surgen obras con un lenguaje dancístico más híbrido y plural (danza contemporánea, derviche, *butoh*, *haka*, *popping* o *voguing*) como en *El salto* (2020) de Jesús Carmona; y también a nivel musical, con la incorporación del jazz, la música clásica o el rock, con instrumentos no "tradicionales" en la danza española (acordeón, tablas indias, trombón, batería...), sonidos electrónicos y guturales grabados o en directo, como en *El cielo de tu boca* (2008) de Andrés Marín junto a Llorenç Barber, que interpreta su música a través de campanas, o en *Cuentos de azúcar* (2018) de Eva Yerbabuena con música popular de Amami (Japón), gracias a la voz de Anna Sato y al *taiko* de Kaoru Watanabe.

Asimismo, hay que destacar la preferencia que existe en la teatralización actual hacia la creación de espectáculos con un formato individual o reducido frente a los espectáculos de gran formato que se mantienen en el Ballet Nacional de España y en compañías como la de Antonio Najarro (*Querencia*, 2022), Antonio Gades (*Bodas de Sangre*, 1974; *Fuenteovejuna*, 1994) y algunas obras de María Pagés (*Utopía*, 2011; *Una oda al tiempo*, 2018) o Manuel Liñán (*¡Viva!*, 2019). Como una necesidad intrínseca del artista de conexión con "lo uno" y "lo propio", pero también como una necesidad económica debido a las exigencias del mercado. Ejemplo de todo esto lo vemos en *Extracto de Trilogía sobre la guitarra* (2020) de Rocío Molina, *Óyeme con los ojos* (2014) y *Paraíso de los negros* (2020) de María Pagés, *Sombra efímera* (2018) y *Sombra efímera II* (2019) de Eduardo Guerrero, *Mujer de pie* (2020) de Sara Cano o *Fandango Avenue* (2020) de Sara Calero, y en muchas otras obras para espacios alternativos.

De manera que el conjunto de estas tendencias y condicionantes provocan cambios y modificaciones en el lenguaje de movimiento, en el vestuario/complementos (deportivos o sombreros gigantes) y en la propia concepción del espectáculo. En esta creciente tendencia minimalista en la escenografía de obras dancísticas no

convencionales en el teatro, encontramos la utilización del espacio de lo cotidiano sin edulcorantes ni adornos más allá de los necesarios para la propia realización e interpretación de la pieza. En estos espacios alternativos dentro y fuera del espacio teatral se rompe la cuarta pared, dejando la escena "al desnudo" e incluyendo al público en el devenir de la acción dramática. De esta manera, en el universo de la danza, se transforma y redefine la manera en la que el conjunto de las artes se relaciona entre sí, invocando ese concepto de "obra de arte total" del que hablaba Richard Wagner, pero actualizándolo a las inquietudes y necesidades más urgentes de los propios creadores.

Referencias

- Appia, A. (1921). *L'œuvre d'art vivant*. Édition Atar.
- Arranz del Barrio, Á. (2022). *Danza española. Arte coreográfico de representación escénica. Vol I. Definición y formas: folclore, escuela bolera, flamenco y danza estilizada*. Ediciones Si bemol.
- Artaud, A. (2002). *El pesa-nervios*. Visor Libros.
- Blas Vega, J. (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Editorial Cinterco.
- Brook, P. (2015). *El espacio vacío. Trad. de Ramón Gil Novales*. Ediciones Península.
- Cabrera Fructuoso, M. (2019). "Lo femenino" y "lo masculino" del baile flamenco y su actual hibridación: Manuel Liñán. *Revista Comunicación y género*, 2 (1), 87-103. <https://dx.doi.org/10.5209/CGEN.64530>
- Cabrera Fructuoso, M. (2020). *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas*. [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid]. <http://hdl.handle.net/10115/17511>.
- Cabrera Fructuoso, M. y Borges Carreras, C. (2022). El cuerpo creador en transformación. la maternidad en "Grito Pelao" de Rocío Molina. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 15(17), 26-38. <https://doi.org/10.23754/telethusa.151704.2022>.
- Casado Rodrigo, J. (1995). El baile en los cafés cantantes en J.L. Navarro García, y M. Ropero Núñez (dirs.), *Historia del Flamenco* (vol. 2, pp. 253-283). Editorial Tartessos.
- Cruces Roldán, C. (2003a). *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II). Identidad, género y trabajo*. Signatura de Flamenco.
- Daniel Doña. Compañía de danza. (s.f.a). *Dossier de 'A pie'*. <https://www.danieldona.es/es/a-pie/>.
- _____. (s.f.b). *Dossier de 'A pie de calle'*. <https://www.danieldona.es/es/a-pie-de-calle/>.
- _____. (s.f.c). *Dossier de 'Campo cerrado'*. <https://www.danieldona.es/es/campo-cerrado-2/>.
- _____. (s.f.d). *Dossier de 'Nada personal'*. <https://www.danieldona.es/es/nada-personal/>.
- Derrida, J. (1989). *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. La escritura y la diferencia*. Anthropos.
- Guerra, R. (1989). *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Editorial Letras Cubanas.
- Herrera Gómez, A. (2004). *Edward Gordon Craig. El espacio como espectáculo*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].
- Hood, M. (1960). The challenge of bi-musicality. *Ethnomusicology*, 4(2), 55-59.
- Kandinsky, W. (1979). *De lo espiritual en el arte*. Premia editora S.A.
- Labajo, J. (2009). La música en el escenario equívoco de la identidad: el 'nuevo flamenco'. *Cátedra de Artes*, 6, 73-85.
- La Vanguardia* (2017). El coreógrafo Daniel Doña estrenará en Madrid 'Cuerpo a cuerpo', 28 de agosto. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/local/madrid/20170828/43890596504/el-coreografo-daniel-dona-estrenara-en-madrid-cuerpo-a-cuerpo.html>.
- Mariemma. (1997). *Mariemma: Mis caminos a través de la danza. Tratado de danza española*. Fundación Autor.
- Martín Martín, M. (2009). Sevilla, una encrucijada de caminos. *Música Oral del Sur: Revista Internacional*, 8, 177-198.

Martínez Berriel, S. (2008). La música en la ciudad sin límites. Transformaciones urbanas y musicales en la ciudad global [Comunicación]. En Sociedad de Etnomusicología (Ed.) *Música, ciudades y redes. Creación musical e interacción social* del 6 al 9 de marzo de 2008 en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca, España.

Martínez de la Peña, T. (1996). *Estética del baile flamenco*. XXIV Congreso de Arte Flamenco 1997, Sevilla, España, 123-130.

Raymond Aldecosía, J. L. (2017). *El cuerpo como composición escénica y generador de nuevos espacios*. [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco]. Disponible en: <https://addi.ehu.es/handle/10810/31004>.

Ríos Ruiz, M. (2002). *El Gran Libro del Flamenco. Volumen I*. Calambur Editorial.

Sedeño Valdellós, A. M. (2003). Realización audiovisual y creación de sentido en la música. El caso del videoclip musical de Nuevo Flamenco. [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga]. Disponible en: <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/2540/16698496.pdf?sequen ce=1>.

Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos historiosociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos>

_____. (2013). La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 17, 1-44. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82228233008>.