

Influencia del Flamenco *Queer* y las Nuevas Identidades Sexo-Género en el Baile Flamenco. Revisión de su Presencia Mediante Jesús Carmona

Influence of Queer Flamenco and the New Sex-Gender Identities in Flamenco Dance. Review of its Presence Through Jesús Carmona

Manuel Garzón Albarrán

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Durante esta reciente veintena de siglo XXI se ha instaurado el flamenco *queer* como nuevo movimiento coreográfico dentro del campo del flamenco y adscrito a las nuevas identidades sexo-género que, desde el ámbito social, han surgido ubicadas en el umbral entre el universo femenino y el masculino. Ante este paradigma surge el interrogante, ¿se ha modificado en la actualidad la esencia del hombre y la mujer bailaoras de flamenco que en su momento pautó el flamenco ortodoxo?

Apoiado en las teorías feministas, los estudios del hombre y las teorías *queer*, que sustentan teóricamente las nuevas identidades de género de la actualidad, se pretende dar luz a la imagen y esencia del binarismo del flamenco contemporáneo mediante el análisis coreúutico y *presencia* de Jesús Carmona, seleccionado por ser artista con abundantes galardones internacionales. Mediante el análisis del discurso y el estudio coreúutico del autores se realizará un planteamiento contextual como respuesta al entresijo planteado.

Palabras clave: Flamenco *queer*; perspectiva de género; identidades sexo-genero; Nuevas masculinidades; Jesús Carmona

Abstract

During this recent twenty-first century, queer flamenco has been established as a new choreographic movement within the field of flamenco and ascribed to the new sex-gender identities that, from the social sphere, have emerged located on the threshold between the feminine and masculine universes. Faced with this paradigm, the question arises: has the essence of the male and female flamenco dancers that orthodox flamenco once defined been modified?

Supported by feminist theories, men's studies and queer theories, which theoretically sustain the new gender identities of today, the aim is to shed light on the image and essence of the binarism of contemporary flamenco through the choreographic analysis and presence of Jesús Carmona, selected for being an artist with many international awards. Through the analysis of the discourse and the choreographic study of the authors, a contextual approach will be carried out as an answer to the proposed entanglement.

Key words: Flamenco queer; gender perspective; sex-gender identities; New masculinities; Jesús Carmona.

Introducción

“...el género no es de ninguna manera una identidad estable o fuente de acción de donde proceden diversos actos; en cambio, es una identidad constituida débilmente en el tiempo: una identidad instituida a través de la esterilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en la que los gestos, movimientos y representaciones corporales de diversos tipos constituyen la ilusión de un yo de género permanente” (Butler, 1988, p. 519).

Con la apertura de los cafés cantantes realizada a partir de 1846, el flamenco se subió a los escenarios, siendo éstos un nuevo espacio para la tradición folclórica andaluza que a partir de ese momento necesitó de una escenificación concreta que *danzalizase* sus elementos folclóricos propios de un ritual cultural, para así transformarse en elementos escénicos (Berlanga, 2017; Utrera Madroñero, 1995; Blas Vega, 1987). Este proceso interfiere en el acto representativo con la pérdida de la improvisación como base principal de la actividad y su sustitución, en gran medida, por la coreografía pautada. Además, se define la estructura escénica (en orden y prioridad), al igual que se jerarquizan los miembros del cuadro. De este modo, poco a poco se concreta cómo hay que moverse, dividiendo de forma evidente el “baile de hombre” frente al “baile de mujer” (Cruces Roldán, 2005; Maya y Arguijo, 2019). Este binarismo surgió por la necesidad de articular el propio espectáculo del tablao, planteando una organización clara mediante las cualidades técnicas, estéticas e interpretativas; para facilitar al público a entender cuál era la labor asignada de cada uno: bailarines hombres y mujeres, palmeros, cantantes y músicos. Obviamente esta estructura se definió siguiendo las premisas heteropatriarcales que habitaban en “lo social” y su baremo desproporcionado, acomodado según la identidad sexo-género (Maya, 2019).

Esta división de sexos dentro del campo del flamenco es denominada por Cruces Roldán (2005) *Sexuación histórica en el flamenco* y se aplica tanto a la interpretación del baile como en el ámbito de las relaciones sociales y trayectorias profesionales dadas en el mundo comercial. La teoría propuesta por Cruces Roldán se enfoca en la *naturalización* que tiene lugar al asumir como naturales determinados códigos establecidos por las prácticas sociales, así como “entender que cierto tipo de comportamientos tienen que ver con la naturaleza y convertir en fenómenos sexuados lo que en realidad son expresiones culturizadas” (2005, p. 9), de modo dichos comportamientos no son sólo las únicas opciones de actividad sino que además son los correctos, pues “no subvierten ‘la lógica natural’ de las cosas “ (2005, p.9).

Esta clara división entre hombre y mujer se rige simplemente por la naturaleza del cuerpo vinculado a su cisgénero. Se trataba de una adjudicación directa que en la actualidad transita contra la identidad de género (porque actualmente vivimos más allá del binarismo) y contra la identificación (en relación con el sentimiento y la manifestación más cercana a lo *femenino* o *masculino*), pues como expone Belén Maya (2019) en su

discurso contra dicho efecto, “no porque tengas un cuerpo de mujer tienes que ‘bailar como una mujer’”. De ahí que sea importante comprender que esta división entre el cuerpo de mujer y de hombre no depende de los conceptos *femenino* y *masculino* cuyo sentido y atributos no están definidos por su cisgénero, sino que responden a varios determinantes sociales, culturales, económicos y políticos asignados; siempre desde una visión efectuada por el hombre y como consecuencia directa de las *masculinidades hegemónicas* y su *jerarquía intramasculina* (Connell, 2012). Así como su actuación dentro de los campos culturales ejerciendo su efecto denominado *hegemonía cultural* (Connell, 2012; Kimmel, 1996; Higate, 2003; Valdés & Olvarría, 1998; Warren, 1997), que ha sido durante muchas décadas una constante en el flamenco y ha manifestado una codificación rígida de que es “ser hombre” o “ser mujer”, asimismo como ser *femenino* o ser *masculino* (Abad Carlés, 2012; Aix Gracia, 2002; Cruces Roldán, 2005; López Rodríguez, 2017).

Desde una mirada actual percibimos cómo el flamenco ha dejado de reproducir una y otra vez los códigos ancestrales, abandonando el modelo fosilizado que mantenía en su forma inicial (Aix Gracia, 2002). Gracias a las nuevas generaciones de artistas contemporáneos que se han planteado la valía de dichas premisas sexualizadas, se han tambaleado aquellas doctrinas tradicionales y se están sustituyendo por una nueva esencia que diluye las barreras binarias y aúna sus caracteres.

Aparición de nuevos universos, lo *queer* llega al baile flamenco y provoca interrogantes

En la última mitad del pasado siglo se ha experimentado un surgimiento progresivo de numerosos movimientos interactivos que pusieron la mirada en conseguir un cambio social ante el “costumbrismo” de la sociedad española y sus discursos erradicados en la hegemonía del patriarcado capitalista heterosexual. Buscando libertad y tolerancia, el colectivo LGTBQIA+ (re)surge de su “zona marginal” para subvertir estas reglas existentes insertadas en la normativa social y sus manifestaciones, ubicadas en un espacio propio (López Rodríguez, 2017). De este modo, siguiendo el devenir social, las nuevas identidades se ensamblan al campo del flamenco predicando su correspondiente mirada sexualizada y su filosofía artístico-social encarnada en los agentes que se separan del binarismo sexual (López Rodríguez, 2020). Para poder manifestarla han tenido que diseñar una representación propia, acorde con sus ideales y premisas filosóficas sobre cómo son, cómo se representan y cómo viven su vida.

En este sentido nos planteamos, ¿cómo ha influido la llegada del movimiento *queer* en los universos *femenino* y *masculino* del baile flamenco? ¿el tránsito de información y los deseos de ser mejor personas sociales han modificado la esencia tradicional del hombre y la mujer flamenca? ¿el movimiento *queer* y su filosofía de equidad e igualdad, ha demostrado al binarismo que se puede ser más permisivo ante sus límites coréuticos sin dejar de sentirse *hombre* o *mujer*?

Ante estas inquietudes, la adaptación y flexibilidad de la teoría crítica permite analizar el complejo caso de la

danza actual entendida como práctica social. Asimismo, la investigación de la danza como práctica del cuerpo -con muy poco análisis escrito-, puede poner en entredicho o ampliar las formulaciones dominantes de la danza (Desmond, 1997). Buscando una razón entre la episteme del ser humano llegamos a la evolución y su característica de desarrollo temporal. En este sentido “las imágenes nacionales generizadas no son inmutables, sino que se desarrollan a lo largo de la historia en torno a la evolución de las identidades de género y a las vicisitudes de la nación” (Castro Devesa, 2021, p. 198).

Las teorías feministas muestran inconformidad con la imagen o forma en que se proyecta la sensualidad y sexualidad de la mujer danzante al mundo. Teorizando dicha afirmación tenemos tomamos como ejemplo a Brown (1994) quien expone que el paso histórico de la danza se ha escrito solamente desde un punto de vista masculino, y por tanto, el dominio de los hombres como historiadores ha planteado una “dicotomía de relaciones sujeto/objeto que están marcadas por el género en el sentido de que los sujetos masculinos actúan sobre los objetos femeninos y los observan, oscureciendo y socavando su papel como ‘conocedores’” (p. 199); puesto que, la literatura sobre danza, hasta mediados de siglo XX, fue proporcionada por hombres fijándose en la bailarina como objeto de belleza y deseo.

En este sentido, la teoría feminista radical funcionaría en contra de los códigos flamencos asignados “al baile de mujer” como las exigencias de belleza extrema que pauta la escuela sevillana (Ortega, 2015), así como la limitación a la danza “de cintura para arriba”, recordemos pues, que en la época de *escenificación* del flamenco, siguiendo los parámetros genéricos de la fisionomía de hombre y de la mujer, el hombre desarrolló un baile “de cintura para abajo”, donde aplicaba la fuerza y la potencia como virtudes significativas masculinas, así en su baile predominaba el zapateado, el juego de pies y se mantenía el centro gravitatorio presionado contra el suelo. Por el contrario, la mujer generó un baile “de cintura para arriba” basado en sus cualidades propias como la belleza facial, sinuosidad en las extremidades superiores y sensualidad en el torso. Además, este baile sexuado también iba en concordancia con la indumentaria propia de cada género/sexo, pues las mujeres portaban grandes faldas de pasadas capas, con enaguas y delantales, mientras que los pantalones de los hombres eran más livianos (Cruces Roldán, 2004; Maya, 2019).

Atendiendo a los estudios feministas recientes se defiende la idea de que no hay una sola noción de “mujer” más allá de lo que es socialmente construido e históricamente localizado. Según Brown (1994) hablar de “experiencias de las mujeres” es relacionar la especificidad de un grupo de agentes sociales particular de mujeres, dentro de un periodo identificable y una ubicación geográfica, con un área particular de investigación. Pues en línea con Simone de Beauvoir (1973, p. 301) “...no se nace mujer, se llega a serlo”.

Dentro del universo masculino, los estudios del hombre han luchado por erradicar las pautas de la denominada *masculinidad tradicional dominante* (DTM; Connell, 1985) que plantean una supremacía del hombre sobre

la mujer que se traslada al lenguaje del baile flamenco “de hombre”, perpetuando mediante las artes escénicas una problemática sociocultural que viene dada en España como herencia de la etapa franquista. Firmando y justificando dicha actividad Kimmel (1996), inserta la supremacía del hombre dentro de las actividades cotidianas y su actitud frente la vida, así define cuatro elementos que caracterizan un modelo de masculinidad hegemónica: a) los hombres reales diferencian sus actitudes a las femeninas, por tanto no deberían mostrar evidencias de una actitud con rasgos femeninos; b) los hombres deberían tener el poder y, por consiguiente, un status superior a las mujeres; c) los hombres deberían ser rudos, sobrios y no mostrar nunca sus sentimientos; d) el riesgo, la violencia y la agresividad son aceptados como actitudes naturalmente masculinas. De forma significativa vemos referencias entre estos cuatro elementos y la actitud del “baile de hombre”, desde su concepción étnica, pasando por la etapa preflamenca y posteriormente con la codificación del estilo varonil y sus diferencias polares entre géneros realizada en los cafés cantantes. Sobre todo, con la línea más ortodoxa que posteriormente retoma y lidera Vicente Escudero (Kimmel, 1996).

En contraposición, la historia de las masculinidades nació en los años ochenta del pasado siglo y no tomaron tierras españolas hasta los noventa. Su análisis fortalece las teorías feministas y de género, pues las actividades masculinas interfieren de forma directa sobre las femeninas o los contemporáneos géneros fluidos, “desafiando la visión de los hombres como sujeto por excelencia, universal y neutral” (Aresti, 2020, p. 334).

En este sentido, el estudio de las masculinidades ha trazado puentes entre diferentes campos uniendo los puntos de vista, teorías y análisis en una interesante conexión entre historia, política, cultura e identidad, puesto que en España y su cultura -en especial el flamenco- ha germinado una vinculación muy significativa reflejada en lo social.

Jesús Carmona y sus forma de ser “hombre flamenco”

Abordar el trabajo de Carmona es hablar de sentimientos, circuito de emociones y reflexiones epistémicas sobre cómo es el hombre flamenco que habita el siglo XXI, pues sus obras actúan transversalmente en dirección a romper uno de los pilares del flamenco tradicional, el machismo, el heteropatriarcado y la heteronormatividad tanto del hombre social como de la sociedad.

Esta filosofía hace de Carmona un hombre especial dentro de los carteles del baile flamenco, pues a través de él se visualiza una nueva forma de entender el campo desde la raíz, al mismo tiempo que funciona como modelo -en imagen y discurso- del tipo de hombre que aplica sobre sí mismo las *nuevas masculinidades alternativas* (NAM) y que debe habitar el flamenco.

Sin miedos, el autor manifiesta su posición de hombre cis, heterosexual y flamenco, portando una formación en el campo donde ha visitado la tradición flamenca que le proporcionan sus ancestros, así como la vanguardia más creativa impulsado por sus deseos. De este modo, a lo largo de los años ha confeccionado su discurso

políglota mediante el cual habla al mundo en forma de espectáculos.

Garantía de este proceso es el galardón recibido como Premio Nacional de Danza 2020, en la modalidad de creación “por la profundidad de su trabajo creativo en el que la investigación arranca del respeto a la tradición e innova con destreza reflexiva convirtiendo en material coreográfico un rico repertorio de experiencias”. Además, se destacó específicamente “la constante búsqueda de su esencia creativa, así como su personalidad y marcado carácter como intérprete” (BOE, 2020). Sumándose a dicha recompensa, Jesús conquista las artes internacionales recibiendo el Premio Benois de la Danse 2020-21, cuya asignación lo convierte como mejor bailarín del mundo.

Analizando el discurso dancístico que emana de Carmona se percibe, además de una magistralidad en la técnica de pies, el traspaso de las fronteras ortodoxas del flamenco e inserta códigos propios de otras danzas, cuya semiótica cercana al lenguaje no verbal provoca una fusión perfecta al encontrarse con el corpus técnico e interpretativo flamenco, así como con los nuevos mensajes centrados en las emociones primarias que Carmona expone en sus obras.

Para dicho análisis se ha seleccionado la obra *El Salto* (2020), donde Carmona utiliza el hilo dramático para protestar contra la imagen arquetípica del hombre heteronormativo establecida y replicada socialmente en España, sin precedentes. Para ello, utiliza un discurso directo que provoca un nuevo rumbo de estilo coréutico donde se diluyen las barreras binarias del flamenco más tradicional y presenta a un hombre vanguardista que no tiene miedo a no seguir las pautas heteropatriarcales. De este modo, consideramos que *El Salto* (2020) marca una nueva forma de crear flamenco tanto para el autor como para todo el universo masculino del campo.

***El Salto* (2020) replanteamientos sobre el “macho flamenco”**

La obra coreográfica *El Salto* (2020) es un ejemplo de su lenguaje políglota y su mensaje anti machista, la cual se abordará desde dos perspectivas, por un lado, el uso de la técnica y, por otro lado, se atenderá su dramaturgia y mensaje pedagógico social.

Respecto al recurso técnico y estilo de Carmona observamos que en ambos apartados habita un amplio abanico de registros de movimiento que emanan del uso del cuerpo completo (fiscalidad) y enriquecido por una gran potencia muscular que aplica en su danza desde la forma más tradicional (envío efusivo desde el epicentro a las extremidades y sus zonas musculares), al mismo tiempo que es capaz de reducir dicha intensidad y mostrar un movimiento sinuoso, orgánico y que suscita dulzura. De modo que, su estilo propio transita entre la virilidad más tradicional y la inserción del flujo de movimiento orgánico procedente de sus visitas a la danza contemporánea. En la investigación corpórea que Carmona propone, se busca verticalidad de la figura, mediante la ruptura de la kinesfera del flamenco tradicional y sostenido por la proyección de energía centrífuga durante la ejecución técnica. Otorga permiso al centro gravitatorio para descender a plano bajo e incluso se introduce el “traba-

jo del suelo" (*work floor*), integrando rodadas, deslizamientos y puntos de apoyos diferentes como manos, codos, hombros, espalda. Como consecuencia a estas novedades, se agranda la separación entre extremidades inferiores tanto en posiciones estáticas, como en movimientos dinámicos para profundizar la posición y acercando al pelvis al suelo y facilitando la entrada al mismo. Estas posiciones poseen una mayor longitud, aumentando la tensión de la figura o movimiento que a su vez genera un aumento de la expresividad propia, así como mejora la belleza estética del cómputo físico.

Significativo es el uso de la torsión del tren superior sobre el eje vertical y sobre su eje horizontal, llegando a obtener una posición decúbico, decúbico prono o vertical invertida. Este aporte de la danza contemporánea no es la única contribución que Carmona adopta e incorpora a su baile flamenco, además, retoma el uso de la contracción del centro corporal utilizada como impulso de una secuencia coreográfica y el uso de cualidades de movimiento de diferente naturaleza, que matizan el flujo energético al realizar los movimientos. Concretamente podemos percibir el uso de estas acciones de movimiento en la escena de las sillas tras las cadenas, donde todo el elenco simboliza hombres sociales, que actúan de forma superficial siguiendo la normativa de primermundista de hombre de negocios, rutinario, seguro de sí mismo, impermeable a los daños ajenos y que bloquea su flujo emocional.

A continuación, se abordará el mensaje de la obra. Sin dilataciones ni obstáculos, el autor propone un mensaje directo, mostrar el proceso de evolución de un hombre contemporáneo que decide florecer su lado emocional y "natural" como forma de vivir, eliminando las etiquetas sociales, lo superfluo y la rigidez pautada por *lo social*. Así se fractura la frontera existente entre el universo *masculino* y el *femenino* hecho que concede el paso al desarrollo de las *nuevas masculinidades alternativas* (NAM). Para poder traducirlo al lenguaje de danza se necesita aplicar dicha ruptura de los límites binarios tradicionales del vocabulario al baile flamenco, generando una danza no binaria, donde el giro de muñeca, el golpe de cadera o un salto son movimientos libres, no poseen género. Pues en línea con el autor, "el patriarcado y el machismo ha seguido creando historias que a veces no son tan reales y creo que poderle dar voz va a hacer bien" (Carmona, 2020, sinopsis).

La presencia de diez intérpretes hombres cis son los encargados de enviar dicho mensaje, junto a sus correspondientes flujos emocionales expuestos en movimientos, mediante escenas sinuosas y estimulantes.

Su propuesta teatral de trabajar con un gran número de intérpretes y la creación de escenas en su mayoría corales cruza las fronteras técnicas, esta herramienta coreográfica, una herramienta coreográfica muy alejada del cuadro flamenco tradicional formado por un intérprete y sus músicos.

El escenario se subdivide en dos zonas donde una cortina de cadenas simboliza el umbral entre la "zona tradicional" y la "zona libre", donde el intérprete logra "liberarse de sus cadenas", así como de sus ataduras sociales mediante la semiótica de desprenderse del traje de ejecutivo, al mismo tiempo que vemos cómo otros

intérpretes siguen amarrados a ellas. Además, una se incorpora una peculiar tridimensional utilizando figuras grupales arquitectónicas ajenas a la tradición flamenca, sin olvidar la participación psicológica del espectador dirigida a la autorreflexión (Bonnin-Arias, Garzón Albarrán, Zakhárova, 2021).

El salto nace del hecho personal que me hizo cuestionarme la relación con la masculinidad en el siglo XXI, tanto por parte de los hombres como de las mujeres. En la búsqueda de respuestas he ido comprendiendo de manera cada día más profunda en qué tipo de sociedad vivimos y qué podemos hacer para mejorarla, dado que algunas actitudes más sencillas o cotidianas son las que necesitan quizás un cambio. Quise llevar a escena este crecimiento personal con el pensamiento de que el arte abre el alma a un lugar de entendimiento, y con la esperanza de conmover o abrir los ojos al espectador más reactivo a la temática que sugiere el espectáculo. (Carmona, 2020, sinopsis)

En este análisis de *EL Salto* (2020), debemos de señalar el guiño que se le otorga al inicio de la obra al decálogo de Vicente Escudero, a ritmo de soleá y sobre una letra parafraseada del mandamiento número 1 que reclama el cantaor, dice así: “baile macho, respetar cánones de estética y estilo, bailar puro, energía y fuerza en los movimientos”. En el resto de la obra habitan otras escenas vinculadas al machismo como el visionado de un partido de fútbol en actitud “hooligan de taberna” y una representación de la monotonía de oficina mediante ejecutivos agresivos que regalan gritos homófobos el cuerpo de baile en trajeado y con movimientos robóticos.

Así, el creador nos habla del miedo social de no dejarse llevar por la corriente, de querer ser mejor hombre, mejor persona, mejor padre, mejor hijo, mejor hermano. A enfrentarse a ese miedo y decidir qué tipo de hombre desea ser cada uno y conseguirlo. “Yo tenía bastantes bestias por ahí guardadas y decidí darles voz a ver qué pasaba y he aprendido a bailar con ellas y entenderlas. Y eso me ha hecho mejor persona y mejor artista” (Tirado, 2022, par. 7).

La búsqueda de su feminidad, de la apertura emocional y de encontrarse con un hombre más equitativo y tolerante que se refleja en esta obra se extiende a otras creaciones que estructuran su repertorio como *Ímpetu* (2014) o *Baile de Bestias* (2021), su última creación. Con su propuesta encontramos una conexión entre las tres obras que sigue una línea creativa donde expone su vocabulario particular, al igual que prosigue un mismo estilo dramático.

Conclusiones

Con la presencia de Carmona dentro del palmarés de los Premios Nacionales de Danza, así como de los mejores bailarines del mundo gracias a la concesión del Benois de la Danse 2020-21, entendemos que el flamenco se extiende internacionalmente, obteniendo una gran valoración fruto del entendimiento y comprensión de su puesta en escena, su vocabulario y su compleja estructura técnica, estética e interpretativa.

Estudiando la obra de Carmona desde su espectáculo del 2014 *Ímpetu*, hasta su actual producción *Baile de Bestias* (2021), observamos cómo hay una propuesta diferente a las obras escénicas del flamenco del siglo pasado, pues en este caso se continúa un hilo dramático que converge con el lado más sensible del hombre social, mostrando su intimidad emocional en modo de autopsia, sacando sus miedos a la luz, publicando aquellos secretos que la sociedad incita a mantener encerrados para no revelar la vulnerabilidad del ser humano. Respecto a la técnica del baile flamenco se percibe una clara evolución de su corpus técnico, entendemos que dicho desarrollo camina de la mano de las nuevas dramaturgias, pues para hablar de temáticas existenciales y exponer una narrativa concreta se necesita un vocabulario corpóreo y expresivo mayor que solamente el tradicional, para poder desarrollar un discurso complejo. Estas herramientas se han tomado de las técnicas hermanas al flamenco, como la danza contemporánea o la moderna, cuyos registros de movimientos se acercan más al vocabulario social no verbal -siendo este universal-.

La inclusión en el flamenco de otros elementos, junto a su característica de adaptabilidad y adopción ha permitido que propuestas como la de Carmona -así como la de otros creadores contemporáneos- puedan ser entendidas en tierras no nacionales, favoreciendo el viaje del flamenco por todo el mundo.

Se debe destacar la actividad pedagógica social que *El Salto* (2020) realiza como “misión” propia, pues se lanza un mensaje de tolerancia, equidad, igualdad de gran importancia y muy valioso en este siglo XXI, donde los valores tradicionales están tomando una nueva concepción adaptándose a la actual diversidad. Del mismo modo, la libertad referente al sexo-género y sus prácticas identitarias deben ser asumidas por todos y todas como íntimas, propias e impermeables, en línea con las teorías feministas, las teorías del hombre y los estudios *queer*.

En este sentido vemos cómo las teorías *queer* -procedentes a su vez de las teorías feministas- han generado un (re)pensar sobre la posición del hombre heterosexual en el mundo, su filosofía de vida y el valor que poseen en la actualidad las actitudes hegemónicas y su *jerarquía intramasculina* mediante las cuales han actuado durante miles de años. Con este proceso de “causa y acción” percibimos cómo la actividad del universo *queer* y su manifestación dentro del campo del flamenco, en especial dentro del baile, ha ayudado a generar una instauración de las NAM en las prácticas escénicas.

De este modo se destruyeron poco a poco murallas ideológicas y performativas, se abrieron caminos hacia la libertad de sentir el flamenco y dejaron espacios a nuevas formas de representar al baile flamenco bajo la premisa de la tolerancia para conseguir una idónea comunicación de dicho arte escénico.

Referencias Bibliográficas

Abad, A. (2012). *Coreógrafas, directoras y pedagogas: La contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. <https://riunet.upv.es/handle/10251/21066>

- Aix, F. (2002). El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximaciones a sus aspectos sociales. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, nº. 1, 2002, pp. 109-126. ISSN 1696-0270; ISSN-e 2340-4973
- Beauvoir, S. de (1973). *The Second Sex*. Vintage Books.
- Berlanga, M. A. (2017). *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza: Parte 1. Precedentes históricos y culturales y primer desarrollo histórico*. Universidad de Granada.
- Blas, J. (1987). *Los Cafés Cantantes de Sevilla*. Cinterco.
- BOE. (6 de noviembre de 2020). *Orden CUD/1071/2020, de 6 de noviembre, por la que se conceden los Premios Nacionales convocados por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, correspondientes al año 2020*. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2020-14441
- Brown, C. (1994). Re-tracing our steps: the possibilities for feminist dance histories. En J. Adshead-Lansdale & L. June. *Dance history: an introduction*. Routledge.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. pp. 519-531. <http://links.jstor.org/sici?sici=0192-2882%28198812%2940%3A4%-3C519%3APAAGCA%3E2.0.CO%3B2-C>
- Carmona, J. (2020). Web oficial. <https://jesus-carmona.com/>
- Castro, D. (2021). La corrida de toros en los proyectos de regeneración de la masculinidad nacional. *Ayer*, 121 (1), pp. 197-223. ISSN: 1134-2277.
- Connell, R. (2012). Masculinity Research and Global Change. *Masculinities and Social Change*, 1 (1), 418. DOI: 10.4471/MCS.2012.01
- Cruces, C. (2005). *Mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.
- Desmond J. C. (1997). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. En J. C. Desmond (ed.). *Meaning in motion: New cultural studies of dance* (pp. 29-55). Duke University Press.
- Grumann, A. (2008). Estética de la “danzalidad” o el giro corporalidad de la “teatralidad”. *Aisthesis*. N.º 43, pp. 50-70. ISSN: 0568-3939. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835004>
- Higate, P. (2003). *Military masculinities: Identities and the State*. Praeger.
- Kimmel, M. (1996). *Manhood in America: a cultural history*. Free Press.
- López, F. (2017). *De puertas para dentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Egales.
- (2020). *Historia del flamenco queer. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Egales.
- Maya, B. (28 de noviembre de 2019). Identidad y arte. *I Jornada “Evolución de la identidad: camino de poder”* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=H-lrQinEEu&t=1314s>
- Ortega, A. (23 de junio de 2015). Flamencos & Cronopios. Milagros Mengíbar [Programa de televisión] *Ojeán-*

dote. *Creaciones Audiovisuales*. 8TV Andalucía. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9hvlhX_5wxU

Utrera, L.A. (1995). El arte flamenco, legado de Andalucía. *Letras flamencas. Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, (6), pp. 325-334. ISSN 1133-6293. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2709411>

Valdés, T. & Olavarría, J. (1998). Ser hombre en Santiago de Chile: A pesar de todo, un mísero modelo. En T. Valdés & J. Olavarría (Eds.). *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. (pp.12-35). FALCSO/UNFPA.

Warren, S. (1997). Who do these boys think they are? An investigation into the construction of masculinities in a primary classroom. *International Journal of Inclusive Education*, 1 (2), pp. 207-222. DOI: 10.1080/1360311970010206