

8. *Xiringüelu*¹¹⁶: Encuentro danzado entre tradición y modernidad

Beatriz Serrano Ruiz
Catedrática de Danza Española
Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet (Málaga)
beita.serrano@gmail.com

Sumario

Presentación

1. Introducción y justificación
 - 1.1. Aspectos justificativos del marco normativo
 - 1.2. Gestación y justificación docente de la propuesta creativa
2. Objetivos
3. Conceptos básicos y referentes contextuales
4. Proceso creativo
5. Especificaciones de la puesta en escena
6. Conclusiones y reflexiones finales

Presentación

La danza tradicional española ha vivido dentro y fuera de sus contextos originales, bien perpetuándose como cualquier manifestación popular, o bien estilizándose para adaptarse a las corrientes de danza escénica, pero siempre con un impacto más reducido que otros estilos propiamente españoles. Esto, sumado a los prejuicios heredados de la etapa franquista en la que fue durante mucho tiempo un instrumento político más allá de sus propios valores artísticos, ha derivado en una desidentificación y un cierto rechazo del alumnado a profundizar en las realidades coreográficas más inmemoriales.

¹¹⁶ Nótese el cambio en la forma de escribir el término durante todo el texto, que se aclara aquí. Cuando aparece escrito sin mayúscula ni cursiva se refiere al nombre común del ritmo o baile; cuando aparece en mayúscula sin cursiva se refiere a la celebración de la festividad popular. Cuando aparece escrito con mayúscula y en cursiva se refiere indistintamente a la canción original de Rodrigo Cuevas y a la pieza coreográfica aquí propuesta.

Paralelamente, la música tradicional española ha encontrado una vía de renovación mediante nombres propios que han creado nuevas realidades en donde la tradición se encuentra con la modernidad gracias al uso de la música electrónica y su búsqueda de espacios alternativos. Este trabajo se presenta como una propuesta didáctica y artística con alumnas del Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet de Málaga, mediante el trabajo de la danza tradicional asturiana a partir de la canción *Xiringüelu*, del artista Rodrigo Cuevas en colaboración con el productor Raül Refree. La propuesta realizada parte de la canción para desgranar los aspectos formales de la danza tradicional asturiana y buscar la integración con formas de expresión actualizadas, sirviéndose de las nuevas corrientes de danza escénica. Este estudio se nutre de la indagación en las realidades tradicionales pero también en los trabajos de artistas que han comenzado a buscar en estas otras realidades de la danza española y que están impulsando este estilo, acercándolo no solo al propio alumnado de danza, sino al público general que vivía de espaldas al consumo de danza tradicional.

1. Introducción y justificación

Si bien a día de hoy las Enseñanzas Superiores de Danza (en adelante, ESD) aún no forman parte del sistema universitario español de manera íntegra como lo hacen otras disciplinas como las Bellas Artes o la Musicología, hay que dejar claro que forma parte del Espacio Europeo de Educación Superior y concretamente de las Enseñanzas Artísticas Superiores. Existe en la actualidad una intensa lucha por la inclusión completa de la danza dentro del espacio universitario en España, e iniciativas como este proyecto hacen que se visibilice aún más su pertinencia. Los estudios culturales no pueden entenderse sin ese clima de convivencia y permeabilidad entre disciplinas, y a menudo la danza ha jugado un papel minoritario en la vida académica; poco a poco esto ha ido cambiando gracias sobre todo a los profesionales y docentes que han impulsado su presencia en congresos, jornadas, grupos de investigación y publicaciones científicas, así como tesis (que se integran en programas de doctorado de otras disciplinas al no existir programas propios de Danza). Es por ello importante y necesario reivindicar la presencia de todas las artes y los diferentes estudios culturales en el marco de la universidad, y en las iniciativas de investigación, difusión, puesta en común, encuentro y finalmente de creación que se derivan desde el contexto universitario.

Sirvan por lo tanto estas líneas como agradecimiento al Proyecto de Jóvenes Investigadores Claroscuros del Arte Pop Contemporáneo Español¹¹⁷, y en cuyo

¹¹⁷ De manera preliminar, me gustaría agradecer mi participación a Deborah González Jurado, investigadora principal de dicho proyecto (B1-2022_41), del II Plan Propio del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga como impulsora y mentora de la iniciativa que nos reúne aquí. El congreso internacional y festival anejo se planteó como un encuentro experimental, con el fin de propiciar intercambios presenciales entre investigadores del arte y los estudios culturales, reuniéndose en él un considerable número de creadores y artistas el pasado diciembre de 2023.

Primer Congreso Internacional y Festival se me brindó la ocasión para insistir en esta honda reivindicación. Iniciativas como ésta hacen que se haga patente la conveniencia de la danza como disciplina de índole académica, y tomo mi parte en ella para acercar su papel fundamental, pues los estudios sobre la cultura actual sin ella estarían incompletos. Como no podría ser de otro modo, hay que agradecer también al alumnado con el que se ha llevado a cabo esta propuesta. Se trata de las alumnas de 3º de Danza Española de los Grados en Pedagogía de la Danza y de Coreografía e Interpretación del Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet (en adelante, CSDAP) durante el curso 2023/2024. Este conservatorio, con más de 20 años de existencia y sito en Málaga capital, es un centro público perteneciente a la Consejería de Desarrollo Educativo y Deporte de la Junta de Andalucía, y toma su nombre del reconocido y recordado maestro, bailarín y coreógrafo de la escuela bolera andaluza. Ángel Pericet perteneció a la última generación de la familia Pericet, impulsora y divulgadora desde el siglo XIX de este estilo de la danza española, que fue inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural en 2012. Actualmente, el CSDAP es el único centro que imparte las ESD en Andalucía y tengo el honor de pertenecer a su claustro de docentes desde 2014; estas alumnas participantes han sido la motivación de toda la propuesta y el motor de la pieza, por lo hay que agradecerles no solo su implicación en el proceso creativo, sino también su participación en la puesta en escena que hemos ofrecido al equipo de investigadores del Proyecto Claroscuros como parte de los experimentos de intercambio efectuados por artistas, docentes, investigadores y estudiantes. Agradezco también su compañía durante mi participación en el núcleo del proyecto como artista colaboradora y mi intervención en una de las mesas de las sesiones¹¹⁸.

1.1. Aspectos justificativos del marco normativo

Si bien el primer contacto con la iniciativa de Claroscuros fue en calidad de comunicante artística, buscando poder presentar una pequeña pieza de danza junto a una breve explicación del proceso creativo y de las especificidades de la misma, lo primero que hay que aclarar es que comparezco aquí más en calidad de docente que de artista. La palabra *artista* es muy amplia, con muchas aristas y muy respetable, y por más que el aspecto artístico invade inevitablemente mi faceta docente, insisto en el aspecto pedagógico, didáctico, investigador y divulgador de mi propuesta dentro de este marco.

El presente texto trata de exponer el trabajo creativo y pedagógico llevado a cabo durante el pasado curso 22/23, en el contexto de la asignatura Danza Española II de las ESD en Andalucía. Se trata de una asignatura obligatoria y troncal para las dos especialidades ofertadas en el plan de estudios del CSDAP (Pedagogía de la Danza

¹¹⁸ Quisiera además reconocer la labor de aquellas que solo realizaron algunas de las representaciones y que luego no pudieron continuar por diferentes razones; también la de varias alumnas de 4º curso que voluntariamente se unieron a los ensayos y representaciones posteriores sustituyendo a algunas compañeras. Precisamente, las ganas de participar de la coreografía que habían manifestado numerosas alumnas y compañeras fue lo que impulsó a abrirla a otros espacios externos al CSDAP como fue la iniciativa de Claroscuros.

por un lado, y Coreografía e Interpretación por otro). Es por tanto una asignatura de carácter eminentemente práctico, en donde se desarrollan, trabajan y perfeccionan las técnicas de danza de los tres estilos esenciales de la danza española: el trabajo de zapatilla mediante la escuela bolera, trabajo de zapato mediante la danza estilizada y, por último, el trabajo de la danza tradicional. Esta asignatura pertenece a la materia Técnicas de danza y movimiento, que según el Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, tiene como descripción de contenidos:

Dominio de las diferentes técnicas de danza que conformen cada uno de los estilos, con el objetivo de perfeccionar las capacidades artísticas, técnicas e interpretativas del alumnado. Se trabajará a partir del conocimiento profundo del cuerpo desde diferentes perspectivas. La materia está basada en los diferentes estilos de danza; a su vez, cada estilo dispone de un amplio abanico de técnicas que conforman estos estilos. El trabajo del alumnado se basará fundamentalmente en la práctica de las diferentes técnicas de danza, completando su formación los principios, teorías y fundamentos corporales, así como con determinados aspectos contextuales que completen el trabajo sobre las técnicas que se estudien. Amplio conocimiento de diferentes técnicas de movimiento, complementadas con los principios filosóficos, estéticos y técnicos, así como con las teorías y fundamentos sobre el cuerpo y el movimiento que han sustentado las diversas técnicas (Real Decreto 632/2010, p. 14)

Así pues, y siguiendo el nivel de concreción curricular, aquí se exponen los descriptores específicos de la asignatura Danza Española II según el Decreto 258/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza en Andalucía:

Estudio de las capacidades técnicas que requieren la interpretación de la danza española a nivel medio-avanzado. Importancia del carácter en la interpretación. Estudio y práctica de las diferentes técnicas que engloban la danza española. La castañuela como instrumento de acompañamiento. Adaptación técnica e interpretativa a las diversas formas de la danza. Interrelación técnica entre la danza española y la danza clásica (Decreto 258/2011, pp. 44 y 61).

Una vez sentadas las bases normativas -estatal y autonómica- en las que se enmarca la asignatura en la que se ha desarrollado el trabajo, conviene destacar el siguiente nivel de la concreción curricular. Es en la forma de guía docente que elabora el departamento al que corresponde cada asignatura (en este caso, el Departamento de Danza Española y Baile Flamenco del CSDAP), y que se revisa cada curso. En los diversos apartados que constan en la misma, señalo el referido a los módulos de aprendizaje llevados a cabo durante el desarrollo de los contenidos; así pues, se desglosan diversos bloques de contenidos, siendo el Bloque III «El trabajo técnico del folclore español, atendiendo al control corporal, coordinación y matices sonoros», y en el que este trabajo se circunscribe.

Una vez todo el contexto normativo ha quedado explicitado, pasamos pues a la parte del trabajo de la propuesta en sí y su proceso de gestación y creación.

1.2. Gestación y justificación docente de la propuesta creativa

La primera vez que escuché la música que finalmente ha derivado en esta creación coreográfica fue durante el aislamiento que viví en julio de 2021 debido a la infección de COVID-19. Durante esos días confinada escuché el disco *Manual de cortejo* (2019) de Rodrigo Cuevas y Raúl Refree. Tal y como aparece en la web del artista, *Manual de cortejo* «...es un disco lento; hecho sin prisas, para escuchar sin prisas, para vivir sin prisa». En otras palabras, ideal para un periodo de confinamiento, que puede permitir una cierta tranquilidad e inmersión en la escucha. De todo este disco, me llamó poderosamente la atención la pista número nueve, llamada *Xiringüelu*. Su trepidante ritmo me llevó a imaginar una futura coreografía que ilustrara de alguna manera aquellos sonidos tan puramente tradicionales por un lado, como actualizados, sugerentes, llenos de matices por otro. Esta dualidad de la canción me sugestionaba a la hora de idear una propuesta coreográfica, pues inevitablemente debía transgredir lo tradicional para tratar de acercarse a otros códigos más actuales, no solo propiamente coreográficos, sino también en cuanto a la puesta en escena de forma global.

Los referentes inmediatos para este tipo de menesteres fueron aquellos que, de manera más o menos reciente, han buscado un nuevo concepto del folclore partiendo de un lenguaje de la danza tradicional española que se entrelazaba con la danza contemporánea, de manera que la tradición y la modernidad se conjugaban con soltura y sin prejuicios. Como ejemplo de esta nueva corriente coreográfica de la danza española puede mencionarse en primer lugar el espectáculo *Electra* (2017), con coreografía de Antonio Ruz y Olga Pericet para el Ballet Nacional de España (en adelante BNE), en lo que supone el encuentro más evidente dentro del BNE del trabajo con base en la danza tradicional española pero con un aire renovado, gracias a la visión de Ruz —quien recibió el Premio Nacional de Danza en 2018 en la modalidad de Creación—¹¹⁹. También se destacan otras propuestas de compañías locales privadas, como Nova Galega de Danza (dirigida por Jaime Pablo Díaz), Aukeran Dantza (liderada por Edu Muruamendiaraz), Kukai Dantza (capitaneada por Jon Maya y que recibió también el Premio Nacional de Danza en 2017 en la modalidad de Creación), o las piezas de la compañía de Sara Cano *Vengo!* (que fue premiada con el Max a la Mejor Coreografía en 2020) o *Al son* (2022). Estos ejemplos son solo una muestra de esta tendencia que evidencia la versatilidad de los creadores e intérpretes de danza española, capaces de incorporar en su lenguaje corporal prácticamente cualquier disciplina de danza.

¹¹⁹ El BNE continuó esta línea y apostó fuerte por la hibridación (en este caso ya alejada de la danza tradicional) con el reciente espectáculo *Afanador* (2023), cuya dirección corrió a cargo del coreógrafo y director Marcos Morau y que fue coreografiado desde el prisma más contemporáneo por los creadores de La Veronal junto al bailarín, coreógrafo y asistente de dirección del BNE Miguel Ángel Corbacho. Queda patente pues que la mezcla de estilos es una realidad cada vez más asentada en el ideario de la compañía pública.

Con la inspiración tomada de la música por un lado, y de estas propuestas coreográficas por otro, me dispuse a probar el montaje de un breve pasaje coreográfico de folclore como parte del examen práctico de las pruebas de acceso a los Grados de Pedagogía y de Coreografía e Interpretación en el CSDAP en el verano de 2022. Esto fue el inicio de la propuesta en firme, pues ahí ya se comenzó a perfilar el trabajo con la música de *Xiringüelu* y se utilizaron pasos que luego aparecieron en la coreografía final. Por último, la oportunidad de llevar a público el resultado propició realizar un trabajo creativo dentro del aula de danza con las alumnas, esta vez dándole la extensión de toda la pieza musical, buscando un resultado de puesta en escena. La realización de propuestas coreográficas que luego tienen posibilidad de ser mostradas en público es algo habitual en los estudios de danza pues, aunque el fin último de las ESD es la formación de futuros/as docentes y/o coreógrafos/as, esta propuesta podía ser muy útil para ambas especialidades por aquello que desarrollaremos a lo largo de este texto. El CSDAP tiene una larga tradición de participación en la vida cultural malagueña en espacios de gran valor, como pueden ser el Centro de Arte Contemporáneo (CAC Málaga), el Museo Thyssen Málaga, o el Festival NerjaDanza, en donde se mezclan propuestas en torno a la danza contemporánea, desde diferentes prismas. Debo agradecer desde estas líneas la confianza mostrada por mi compañera, la Catedrática de Danza Contemporánea D.^a Marina Barrientos Báez, motor de estas colaboraciones culturales, para que la pieza pudiera finalmente tener su espacio en las muestras llevadas a cabo durante el curso 22/23.

Para cerrar este apartado, apuntaré que todo esto llevó a reflexionar en las siguientes cuestiones de la labor docente: inicialmente, la necesidad de establecer un nuevo formato de transmisión del folclore acorde a las nuevas tendencias coreográficas, que acerque el estilo de la danza tradicional al alumnado de una forma más atractiva. Esto llevaba al enfoque del trabajo del folclore asturiano de manera más concreta dentro del bloque III de la asignatura Danza Española II, induciendo un aprendizaje investigador por parte del alumnado. Y ya finalmente, la posibilidad de convertirlo en coreografía, con una puesta en escena adaptable a las actividades culturales en las que participa el CSDAP para proporcionar esa experiencia de aprendizaje más completa al alumnado.

2. Objetivos

El objetivo general de la presente propuesta didáctico-artística es realizar un trabajo coreográfico en el aula con el folclore asturiano como base, indagando en las nuevas tendencias coreográficas, musicales y escénicas. De este objetivo general, se desglosan diferentes objetivos específicos, que son los siguientes:

- a) Hacer más atractivo el trabajo de danza tradicional al alumnado de las Enseñanzas Superiores de Danza desde una perspectiva actualizada.
- b) Investigar sobre los procesos artísticos en las nuevas tendencias coreográficas en busca de referentes del trabajo en danza española y

específicamente en danza tradicional, que puedan a su vez inspirar al alumnado en sus propias creaciones.

- c) Participar en las actividades culturales en las que el CSDAP es colaborador, finalizando el trabajo con un resultado escénico satisfactorio.

3. Conceptos básicos y referentes contextuales

Una vez planteado el trabajo, había que adentrarse junto con las alumnas en un proceso de investigación para acercarnos al fenómeno sobre el cual íbamos a estilizar y crear.

La primera clave a desentrañar tiene que ver ya con el título de la canción escogida. Por lo tanto: ¿Qué es el xiringüelu? ¿Qué significa *xiringüelu*? Se trata de un ritmo binario, variante del baile ligero (llamado *saltón* en algunas zonas), y específico del centro y norte de Asturias (de la Puente Hevia, 2013, p. 144). También se ha definido como un baile «a lo ligero» de la zona central y costera (Cerra, 1991, p. 132). Suele situarse en Gijón y de forma más reciente en Naves. En cualquier caso, se trata de un baile donde los danzantes se han de mover rápido (*xiringar* significa moverse o agitarse), al son de la música en ritmo binario, y que solía venir precedido de un baile más reposado —a lo bajo o a lo llano—, en ritmo ternario. Es por lo tanto un baile tradicional, que se bailaba fundamentalmente en momentos festivos en el contexto de las romerías, así que tiene un componente por un lado ceremonioso y religioso, y por otro lado lúdico y festivo (Cerra, 2012, p. 2 y 3).

El nombre de *xiringüelu*, además de denominar el ritmo y el baile en sí, se utiliza para denominar a una antigua romería recuperada en 1940 por las familias del concejo de Pravia, que se celebra en el Prau Salcéu, y que recientemente ha tornado en uno de los eventos más multitudinarios de Asturias, como reclamo turístico internacional.¹²⁰ Las familias vecinas se organizan en cofradías y montan casetas de madera, diferenciadas en dos zonas: una parte para comer y otra parte para beber. A pesar de que el ambiente ha ido mutando en algo cada vez menos vecinal y más global e internacional, se sigue destacando a pesar de todo el «carácter de comunidad y camaradería (que) pervive en el Xiringüelu» (*La Voz de Asturias*, 2019). Como tantas otras festividades a lo largo y ancho de nuestra geografía, a menudo vira hacia una exaltación del consumo de alcohol: «El propósito de los asistentes era sencillo. “Venimos a pillar la mayor borrachera de nuestra vida”» (*La Nueva España*, 2016). En una analogía común de lo sagrado asociado al fenómeno de los eventos de música electrónica, el dj se convierte en una especie de chamán que, mediante sus mezclas sonoras, ayuda a los asistentes a que el disfrute común se convierta en una especie de delirio colectivo (*La Nueva España*, 2023).

¹²⁰ Para más información sobre este evento, puede consultarse la página web oficial del mismo, desarrollada por el Ayuntamiento de Pravia y la propia Cofradía Xiringüelu: <https://xiringuelu.es/>

Esta unión de algo tan tradicional –que a menudo suele ser apartado por las nuevas generaciones por considerarlo añejo, caduco o desfasado– con determinadas prácticas asociadas a la juventud y la modernidad llevaba directamente a pensar en creadores musicales que se han servido de estos encuentros para que la música explore nuevos territorios y, por lo tanto, avance. Y, en ese avance, se encuentren de nuevo con el pueblo, esta vez sí más ampliamente representado al apelar directamente a las generaciones más jóvenes, que ahora ya no rechazan esa vista atrás a la tradición. La música folclórica actual ha entendido perfectamente dónde está el encuentro entre tradición y modernidad, y prueba de ello son dos artículos de prensa que se publicaron durante la gestación de esta propuesta. Por un lado, el artículo que Carlos Marcos escribió para *El País* precisamente en las fechas en las que tuvo lugar el confinamiento gracias al cual me acerqué a la figura de Rodrigo Cuevas. De ese artículo se rescatan estas palabras del artista:

Lo realmente interesante es que se vuelva a bailar, en las plazas, en las fiestas, en las cocinas, en los bares... Cada día hay más gente que baila, o que toca la pandereta, que canta... Ahí es donde se aprecia que un pueblo está vivo y se genera la diversidad del folclore, el contenido de lo que luego utilizamos en el escenario. (El País, 2021)

El otro artículo, en este caso de *ElDiario.es* (2022), se publicó solo siete meses después del anterior a colación de la final de la primera edición del Benidorm Fest, en donde se produjo la polémica en torno al éxito de público de Tanxugueiras — otras icónicas representantes de esta hibridación musical entre tradición y modernidad—. En él, destacan al grupo gallego y al propio Cuevas junto a otros nombres reseñables de esta tendencia musical de actualización folclórica, como son Baiuca, Marcel Bagès y María Arnal, Rocío Márquez junto al productor Bronquio, o Niño de Elche, entre otros.

Volviendo a la figura de Cuevas, y como cierre de este contexto musical, recogemos el concepto de *folktrónica* con el que el periodista musical Fernando Neira desde su blog *Un disco al día* denomina a esta corriente de fusión que tan acertadamente ha desembocado en *Xiringüelu*. Sobre la propia canción, en una entrevista para *Mundo Sonoro*, dice Cuevas que:

...no es una canción tradicional en sí. Tiene partes compuestas por mí, tiene partes tradicionales, pero están mezcladas. Hay melodías de diferentes canciones asturianas. (...) pero empezamos desde cero, quitamos partes, añadimos. Fue también como una investigación sobre el ritmo. Partimos sobre todo de la percusión y la voz. (Gendre, 2020)

De forma muy general, la evolución de la danza española está íntimamente imbricada con la evolución previa de la música: cuando la música busca otras nuevas formas y códigos, se estiliza (como sucedió a principios del siglo XX con los compositores nacionalistas como Falla o Albéniz), y normalmente la danza española adopta esos cambios adaptándolos a sus propios medios (como la

respuesta en danza española escénica a través de la danza estilizada que lideró Antonia Mercé “La Argentina”¹²¹).

Sobre esta relación de música y danza en lo que dio lugar a la danza escénica española a partir de la estilización, subrayamos lo siguiente:

No se trata de la modificación inevitable que sufre cualquier danza desde el momento en que se la saca de su contexto para llevarla a un escenario, sino de una operación consciente que abrió un importante camino creativo. El coreógrafo despliega toda su fantasía pero trabaja sobre un vocabulario procedente de la tradición colectiva. El resultado se percibe como manifestación castiza, regional o nacional. El paralelismo con el proceso que vive la música española del momento —la búsqueda de modos y maneras de transustanciar [sic.] y modernizar lo folklórico— no es casual. Y tampoco lo es que muchas coreografías de danza estilizada se hicieran precisamente sobre composiciones musicales de teatro o de concierto que no habían sido concebidas para ser bailadas. (Martínez del Fresno y Menéndez, 1999, p. 338)

La corriente actual de creadores musicales que mira hacia la tradición aunándola con la modernidad tiene por lo tanto, como hemos mencionado anteriormente, su respuesta desde los creadores coreográficos españoles. Hay que señalar que en los últimos años (fundamentalmente desde la pandemia hasta hoy) se han sucedido varios estrenos de piezas coreográficas que buscaban el encuentro entre tradición y modernidad desde la asimilación no ya solo con la danza contemporánea —como los ejemplos ya expuestos en el apartado 2—, sino también desde la vanguardia de la puesta en escena combinada con el uso de música electrónica. Son destacables las potentes piezas de los colectivos MuchaMuchacha, como la más reciente *Para cuatro jinetes* (2023), o Laimperfecta con su propuesta *Sudar folklore* (2022).

4. Proceso creativo

En este punto, desgranaremos cómo fue el proceso creativo de la pieza *Xiringüelu*, desde la propuesta en el aula hasta las más recientes actuaciones en las que se ha interpretado.

Inicialmente, se realizó una escucha activa de la pieza musical elegida, *Xiringüelu*, así como una investigación sobre el propio ritmo de xiringüelu tradicional asturiano y los cambios sufridos en su trasposición a la celebración popular multitudinaria con que es conocida esa denominación. Este proceso fue llevado en un primer

¹²¹ Según la coreógrafa, bailarina y maestra Mariemma, la danza estilizada es «...la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera. (...) La composición de estas danzas, si se hace sabiamente, con sensibilidad musical y con un conocimiento profundo de las tres formas básicas del baile español, (...) constituye la cuarta forma, y puede ser la más alta manifestación artística del baile español» (1997, p. 97).

momento de forma individual y posteriormente trasladado a las alumnas en clase a comienzos del curso 22/23.

Tratando de centrarnos en el aspecto puramente coreográfico, realizamos una extracción de las principales características formales de los diferentes ritmos de las danzas tradicionales asturianas, entre ellos el propio xiringüelu, la danza prima, el pericote o la giraldilla entre otras, destacando por un lado tanto los pasos más reiterados o representativos, como por otro los aires y sentires que le dan un carácter determinado a cada una de ellas. Una vez escogidos, de manera muy general, los pasos más característicos del folclore asturiano, las alumnas trabajaron diferentes composiciones coreográficas breves usando varios de ellos en un ejercicio de clase en grupos de cuatro.

Seguidamente, y a lo largo de varios meses, tuvo lugar el montaje progresivo de la pieza sobre el esquema estructural, generalmente en orden (es decir, haciendo el montaje según avanzaba la música con lo que le correspondía coreográficamente). Luego tuvo lugar el montaje de las partes específicas de danza contemporánea en dos pasajes musicales —que incluían el trabajo de suelo y tres cogidas diferentes en parejas—, para lo que solicité colaboración al coreógrafo y docente de danza contemporánea Daniel Torres Trimállez, compañero del claustro de profesores del CSDAP. Su aportación incluyó el montaje y asesoramiento en dos breves extractos: uno de dos series de 8 compases, y otro correspondiente a la parte musical más libre en donde se suprime el aspecto rítmico por sonidos más abstractos (por lo tanto más propensos a ser bailados en ese estilo). Torres dio pautas necesarias del trabajo específico de suelo y de cogidas, sobre todo para evitar daños y/o lesiones en las alumnas. Las partes de dúo fueron trabajadas por varias parejas, con la premisa de que fueran compañeras que se comunicaran muy bien entre ellas, y con físicos más parecidos en altura, para facilitar la labor.

Tras todo esto, vino el trabajo de la parte central de la coreografía. La imagen del dj de la fiesta del Xiringüelu asimilado como una especie de chamán sugería el estado alterado de consciencia que algunas danzas de giro, circulares y/o espirales pretendían con su práctica, como la de los derviches turcos¹²². Por ello, ese aspecto sagrado, de consagración común, se vio apropiado para aparecer en la propuesta coreográfica de manera clave, mediante el uso de dibujos escénicos circulares y en espiral. Concretamente en esta parte, los pasos y disposición están tomados de la danza prima asturiana, una danza muy característica de la zona y de la que Cerra nos dice lo siguiente:

A la danza prima se le han buscado remotos orígenes y se ha olvidado cómo funciona dentro de la sociedad tradicional. En su último estadio la danza se realiza en torno al eje festivo o en estrecha contigüidad: la hoguera de la noche de San Juan, el árbol de mayo, el campo de la iglesia. Y representa un momento importante de la

¹²² «...la danza divide los límites naturales de la posición humana y la moción. En el vértigo, el danzarín pierde la sensación del cuerpo y del yo; relevando del cuerpo, conquista el vértigo». (Sachs, 1944, p. 54).

festividad. (...) Por el contrario la danza sirve de aglutinante, se hace al final de toda celebración festiva, una vez acabados los oficios litúrgicos, la romería o la verbena y en ella participa todo el pueblo. De modo que no se trata de unos danzantes esencialmente adiestrados para ello, ni unas parejas atentas a sus propios juegos de seducción, sino la comunidad entera, en estrecha solidaridad, unidos de las manos y reafirmando su identidad. Ese es el momento de la danza. (Cerra, 1991, pp. 109-110).

Al tener un número elevado de danzantes (20 inicialmente), se decidió disponerlas en dos coros concéntricos, y realizar el trabajo rítmico dual: el coro interior en tiempo binario con ciclos de dos pasos hacia delante y dos hacia atrás, y el coro exterior en tiempo ternario, con ciclos de tres pasos hacia delante y tres hacia atrás. Esta parte tan interesante supone un momento sosegado y calmado en la música; para interpretarlo, se iba apoyando verbalmente con ideas como el encuentro entre vecinas o entre amigas, con un fin común: adorar al sol y a la tierra, agradecer sus frutos, disfrutar de la compañía mutua y bailar todas juntas en igualdad. Esta igualdad se consigue mediante la disposición circular, que propicia la participación y favorece la visión de todos los ejecutantes.

La parte a montar a continuación fue el estribillo. Aquí hay una subida musical en cuanto a la intensidad y, sobre todo, haciendo mucho hincapié en la parte rítmica —más cercana al *techno*—; por lo tanto, coreográficamente debía ser algo que trajera de nuevo la esencia a lo actual. La idea era ir subiendo la intensidad de la energía, de manera progresiva como sucede en las *raves* de música electrónica, durante las cuatro repeticiones de los versos del estribillo. La letra dice así:

*Ximielga la saya
Ximiélgala que no la veo
Ximielga la saya
Baila el xiringüelu¹²³*

Por lo tanto, la letra también pedía algo muy movido. Para favorecer el contraste con el misticismo de la parte anterior, y para enfatizar la energía de ésta, se decidió agrupar a las intérpretes en una piña central, donde todas bailaran al unísono, aunque con ciertas diferencias de tiempos al girarse. En las cuatro repeticiones se ejecutaban los mismos movimientos, pero aumentando la energía y variando levemente el tiempo en el giro (a tiempo y a contra): se basa esta parte en el esquema compositivo de forma básica y variación (Pérez y Vera, 2009, p. 64). Para aumentar la energía, se les dio la libertad para que aparecieran gritos, gestos y otras particularidades personales. Se trataba de reflejar la libertad y espontaneidad de los momentos festivos, sin prejuicios ni límites, dando rienda suelta al frenesí de la danza colectiva.

Llegó entonces el término del montaje, siguiendo la pauta de buscar mediante movimientos circulares en los diferentes dibujos escénicos sucesivos, hasta

¹²³ *Mueve la falda / muévela que no la veo / mueve la falda / baila el xiringüelu* (traducción propia).

encontrar la figura final, que genera una espiral. Esto sí lo tenía muy claro: el final debía tener una espiral como dibujo, debido a dos razones. La primera es el significado asociado a ese símbolo que representa la evolución, el cambio. Para una pieza en la que se busca precisamente eso, una evolución en la forma de ver y trabajar la danza tradicional se trataba de algo muy pertinente. Seguidamente, aunque la espiral puede interpretarse como diferentes líneas que se van alejando del centro sucesivamente, se buscaba aquí todo lo contrario: un foco total en el centro, en el punto de partida, como homenaje a la raíz de la que todo parte. En este caso, la figura del centro de la espiral estaba conformada por dos chicas que alzaban en hombros a una tercera, que se eleva sobre las demás, levantando su brazo hacia arriba como buscando la trascendencia, lo mágico, lo etéreo, lo místico, mientras las demás la rodean, como adorándola.

Una vez alcanzado el montaje de la pieza completa, le siguieron sucesivos ensayos, puliendo bien tanto los pasos como los dibujos y las trayectorias y transiciones entre ellas, hasta llegar a los ensayos previos y el estreno de la pieza tal y como se había concebido: esto es, en espacios no convencionales y sin efectos de luz (se especificará esta cuestión en el siguiente apartado).

Xiringüelu se presentó por primera vez el 21 de abril de 2023 en el CAC Málaga, teniendo una siguiente representación el 21 de mayo de 2023 en el patio del Museo Thyssen de Málaga. Posteriormente, han tenido lugar algunas adaptaciones coreográficas necesarias, como una ligera reducción de elenco (pasando de 20 a 19 intérpretes) con los consiguientes cambios de posiciones; también algunos cambios coreográficos según el espacio (por ejemplo, en el Congreso de Innovación Educativa celebrado en el Palacio de Ferias de Málaga, en donde se sustituyeron los movimientos de arrastre en el suelo por cambios al mismo nivel, debido a la reducción del espacio) y el propio cambio de espacio escénico en sí, modificando la idea inicial de buscar espacios no convencionales para su representación (como eran los museos) a su interpretación en un teatro a la italiana. En este caso se añadió pues el componente de la iluminación escénica, gracias a los compañeros técnicos de Teatro Cánovas. Esta variación de la idea se trabajó para su puesta en escena en el Acto de Apertura del curso 23/24 del CSDAP, que tuvo lugar el día 24 de octubre de 2023 en Sala Gades, espacio alternativo del Teatro Cánovas, perteneciente también a la Junta de Andalucía y que está situado en el edificio del conservatorio. Tras ella, tuvo lugar la puesta en escena en el marco del I Congreso Internacional y Festival Claroscuros de la UMA, en la sesión del viernes 15 de diciembre, y que tuvo lugar en el hall de la nueva Facultad de Psicología (situada en la Ampliación del Campus de Teatinos) para clausurar la serie de muestras culturales celebradas a lo largo del mismo.

5. Especificaciones de la puesta en escena

Como anteriormente se ha comentado, esta pieza fue concebida para ser representada en un espacio no convencional (tendencia que se viene repitiendo

con frecuencia en los últimos años en los trabajos de diferentes iniciativas coreográficas de danza española), con una vista frontal y lateral, incluso también picada (como sucedió en las representaciones del Museo Thyssen y en el Claroscuros), y el público circundando cercanamente a las intérpretes. Idealmente representada al aire libre si las circunstancias climatológicas y de espacio lo permiten, se busca con ello reivindicar así el contexto original de la danza; de ahí que se buscara para las puestas en escena una iluminación lo más natural posible en la pieza si las condiciones del espacio y del evento concreto lo permiten. Como ya se ha adelantado, posteriormente se buscó la adaptabilidad de la pieza a su representación en un teatro a la italiana, en donde la vista del espectador es únicamente frontal. En este caso, dispusimos de la iluminación escénica con los recursos expresivos que esta aporta; ésta consistió en una luz cálida, con luz de calles y cenitales amplios, que variaban de intensidad con la música, y con un breve cambio a luz cenital central en tonos blancos fríos, que se acentuaba con un parpadeo en el clímax del estribillo, para volver a la calidez de la atmósfera al cerrar la pieza.

En cuanto a la indumentaria de las intérpretes, se basaba del mismo modo en el contraste de la tradición con lo actual, por lo que de entrada se rechazó el esquema de la indumentaria tradicional asturiana o cualquier apariencia que recordara no solo a la danza tradicional sino también a la danza española escénica para hacer algo actualizado. Hay un predominio del uso de tonos cálidos (marrones, caldera, mostaza, kakis, granates), simbolizando la tierra, y que se unificaba en un mismo pantalón ancho a media pierna de color beige amarronado para todas, cambiando solo la parte superior en donde se dio libertad a las intérpretes para que buscaran la que prefirieran. El look debía estar inspirado en los festivales veraniegos, con camisetas de diferentes formas y larguras, y con diferentes mangas y colores (dentro de la gama de tonos cálidos ya descrita). La elección del calzado era importante por dos razones: por un lado, debía permitir flexibilidad y amortiguación por el tipo de movimientos, pero por otro debía dar el toque actual, por lo que se optó por un calzado deportivo tipo Converse o Vans, preferiblemente en tonos neutros.

De manera general, las bailarinas de danza española van peinadas con moño bajo, pero en este caso debíamos también actualizar la apariencia manteniendo un guiño a lo tradicional. Esto se consiguió con el uso de coletas y trenzas, peinados muy utilizados en entornos tradicionales, pero con diferentes formas y combinaciones, siempre variados y de estilo atrevido: coleta alta de la que salen varias trenzas, dos trenzas boxer a los lados, moñitos en alto, etc. Como maquillaje, se utilizaron tonos neutros en las sombras de ojos (beige, marrones, grises, ahumados) y la gama de marrones oscuros y granates para los labios. El toque festivalero lo dieron los brillantes corporales y purpurina de colores en ciertas zonas como el contorno de los ojos, el entrecejo, la raya del pelo o el escote, para recordar el ambiente que se vive en algunos festivales míticos como Coachella, Glastonbury y otros similares a nivel nacional. Por supuesto, los piercings y tatuajes visibles eran bienvenidos: no

podemos —ni queremos— vivir ajenos a la realidad de que las modas actuales pueden impregnar el paradigma estético de la danza española.

6. Conclusiones y reflexiones finales

De todo lo expuesto anteriormente, son numerosas las reflexiones de las se pueden extraer varias conclusiones. En primer lugar, la consecución del objetivo general planteado, pues se ha llevado a cabo la puesta en escena de una pieza en donde se combinan lenguajes coreográficos (escénicos, en definitiva) que medien entre códigos tradicionales y contemporáneos. Este acercamiento, no ya solo hacia algunas técnicas que forman parte de la danza contemporánea, sino a toda una propuesta que orbita en torno a la fiesta (entendida como algo actual, asociado a la juventud), permite al alumnado vislumbrar otros enfoques en su formación como futuros docentes, coreógrafos/as y/o intérpretes desde una perspectiva más acorde con su realidad contextual.

La danza española se nutre de la música española, y en este caso toda la propuesta parte de una canción en la que ya encontramos elementos tanto tradicionales (el uso del *asturianu* y los temas cotidianos y rurales en la letra, el fraseado de los versos, el ritmo binario del xiringüelu, los instrumentos musicales como los panderos) como contemporáneos (la música electrónica con bases fundamentalmente *techno* y efectos en la voz). Se consigue un clima que apela, por un lado, a la tradición y la raíz, pero que de la misma manera y con solvencia conquista rápidamente a audiencias a las que, por sí misma, la música y sobre todo la danza tradicional quizá no llegarían.

Todo en la propuesta fluye en torno a la celebración, a la fiesta, que no pertenece solamente a la juventud, ni mucho menos se limita simplemente a la búsqueda del disfrute, la desinhibición, el desprejuicio o, en definitiva, el desfase. La fiesta es todo un fenómeno que implica socialmente, y que nos lleva ineludiblemente a lo comunitario, a la necesidad de compartir con el otro, sea a partir de la creencia, de la celebración, de las ganas de compañía, de conocer y de ampliar nuestro entorno, de trascender.

Hasta el momento de escribir estas líneas, la pieza se ha representado cinco veces, entre abril y diciembre de 2023, en diferentes espacios: CAC, Museo Thyssen, Sala Gades, Claroscuros y el Congreso de Innovación Educativa. La respuesta del público en las diferentes representaciones ha sido muy positiva. La cercanía del público en la mayor parte de esas representaciones ayuda a que el espectador se sienta dentro de la celebración que trae la pieza. De hecho, tras las representaciones, los comentarios de diferentes espectadores, tanto de dentro como de fuera del mundo de la danza, han coincidido en algo: al verla, dan ganas de bailarla. Y con ello, el propósito original de la danza tradicional se cumple: apetece incluirse en el grupo, luego hay esperanza. La danza tradicional sigue viva.

En tanto que estudiantes jóvenes, las alumnas con las que esta propuesta escénica ha sido trabajada han podido comprobar cómo la fuerza rítmica de la canción se canalizaba a través de movimientos a tierra, saltados con acento, y en definitiva a través de movimientos a los que están más o menos habituadas. Pero en este caso tenían la libertad de poder buscarse (corporal e interpretativamente hablando) en elementos más expresivos que las sacaran de lo ya conocido y les permitiera trabajar en otra línea, en la que de manera general no se suelen trabajar los contenidos de danza tradicional en las enseñanzas oficiales de danza —puesto que no se trata de una danza estrictamente tradicional, sino de una estilización—; esto las acerca a las nuevas corrientes coreográficas, en donde diferentes nombres propios de la escena de la danza española y contemporánea se han labrado un espacio que debe ser tanto reconocido como perpetuado. No solo ha sido una manera de conocer el trabajo de estas diferentes compañías y sus propuestas, sino también el tener referentes para poder abrir nuevos caminos en sus futuros oficios, tanto en el ámbito de la docencia como en el de la creación coreográfica o la interpretación.

Lo cierto es que los conservatorios de danza preservan y mantienen los cuatro estilos de danza española —danza tradicional, escuela bolera, baile flamenco y danza estilizada—, cuando la realidad de la programación escénica no devuelve cuantitativamente lo que el alumnado practica en el aula. Durante unos años se vivió una cierta desconexión de la danza escénica española de todos los estilos que no fueran el baile flamenco, sea por cuestiones económicas, de interés del público u otras. Si bien la escuela bolera está viviendo un nuevo momento de esplendor gracias a su renacimiento dentro de los tablaos flamencos¹²⁴, la danza tradicional ha venido a ocupar un espacio en convivencia con otras manifestaciones escénicas que lo devuelve o acerca a su estado natural de disfrute colectivo. Replicar las sensaciones comunitarias que la danza tradicional proporciona puede hacerse incluso cuando se buscan nuevas vías de expresión escénica. Si el contexto natural muta, la representación de la tradición —ya pues descontextualizada— puede mutar también.

La hibridación entre la danza tradicional y la danza contemporánea es una realidad tan tangible en la escena española que ser ajeno a ello supondría una merma en las capacidades creativas de nuestro alumnado. Y la propia danza española debe también apostar por su propia evolución. No se debe pretender solo la conservación de danzas, sino la proyección más allá de las realidades, de la misma forma que el propio contexto en donde el xiringüelu original —si es que de alguna manera podemos determinar un xiringüelu original— ha ido mutando en otra realidad propia de los tiempos actuales.

Involucrar al alumnado en la tarea previa de investigación logró conectarle a la realidad del trabajo en el aula y de la propia investigación performativa: un creador coreográfico no es ajeno a la investigación, aunque para ello utilice métodos que

¹²⁴ Para ampliar sobre esta cuestión, ver el recientemente publicado artículo de Susana Checa Torregrosa y referenciado en la bibliografía final.

son propios de su materia y que difieren en parte de la investigación teórica al uso. La búsqueda de información, tanto bibliográfica como necesariamente audiovisual, se realizó de forma individual y colectiva, con un trabajo de puesta en común que comenzaba ya a apuntalar la necesidad del trabajo colectivo desde el primer estadio del proceso para que la consecución del fin fuera exitosa.

La danza es efímera, solo sucede cuando se practica. Los usos y prácticas de la danza tradicional han cambiado, porque los contextos han cambiado, porque las sociedades han cambiado. Y aunque nosotros cambiemos con ello, y por tanto la danza cambie con ello, hay algo que nunca cambia: la imperiosa necesidad del ser humano de bailar.

7. Referencias

Las referencias utilizadas para este trabajo se dividen en tres categorías

7.1. Bibliografía

- CERRA BADA, Yolanda, *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (IDEA), 1991.
- CHECA TORREGROSA, Susana, «Nueva visiones de la escuela bolera en los tablaos», *Revista de Flamencología*, vol. 32 (2023), pp. 97-128. URL: https://ia903107.us.archive.org/15/items/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-32-2023.pdf
- DE LA PUENTE HEVIA, Fernando M., *Reflexiones sobre la naturaleza del baile y la danza*, Oviedo, La Fábrica de Libros, 2013.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz Y MENÉNDEZ SÁNCHEZ, Nuria, «Siglo XX», en Amorós, A. y Díez Borque, J. M. (coord.) *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Ed. Castalia, 1999, pp. 335-372.
- PÉREZ GARCÍA, M^a. Matilde Y VERA FERNÁNDEZ, M^a. Dolores, «La composición en danza: estructura compositiva de las frases coreográficas y estructura de la acción dramática», *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, nº 5, 2009, pp. 62-70. URL: <https://www.csdanzamalaga.com/wp-content/uploads/2022/02/danzaratte05.pdf>
- SACHS, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos aires, Centurión, 1944.

7.2. Normativa

Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE, 137, de 5 de junio de 2010, pp. 48501-48516.

Decreto 258/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza en Andalucía. BOJA, 164, de 22 de agosto de 2011, pp. 18-68.

DEPARTAMENTO DE DANZA ESPAÑOLA Y BAILE FLAMENCO, Guía docente *Danza Española II*, curso 22/23, Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet (Málaga).

7.3. Otros recursos

- A.I./J.M.R., «Declaración de amor al Xiringüelu», *La Nueva España*, 8 de agosto de 2016. URL: <https://www.lne.es/verano/2016/08/08/declaracion-amor-xiringueelu-19514831.html> [12-12-2023].
- CERRA BADA, Yolanda, «La tradición de los bailes a lo suelto», Biblioteca Digital de la Red de Museos Etnográficos de Asturias, (2012). URL: https://redmeda-bibliotecadigital.s3.eu-de.cloud-object-storage.appdomain.cloud/cerra_2012_tradicion.pdf [22-03-2024]
- CUEVAS, Rodrigo, *Manual de cortejo*. URL: <https://rodrigocuevas.sexy/manual-de-cortejo/> [10-12-2023].
- GENDRE, Marcos, «Los que vivimos en el pueblo somos la resistencia», *Mundo Sonoro*, URL: <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/rodrigo-cuevas-entrevista/> [03-12-2023].
- MARCOS, Carlos, «El orgullo de lo popular revoluciona la música española», *El País*, 17 de julio de 2021. URL: <https://elpais.com/cultura/2021-07-17/el-orgullo-de-lo-popular-revoluciona-la-musica-espanola.html> [02-12-2023].
- N.G.R., «De romería familiar a fenómeno de masas: así se ha internacionalizado el Xiringüelu», *La Voz de Asturias*, 1 de agosto de 2019. URL: <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/asturias/2019/08/01/romeria-familiar-fenomeno-masas-internacionalizado-xiringuelu/00031564657674818280911.htm> [12-12-2023]
- NEIRA, Fernando, *Un disco al día: «Manual de cortejo» (2019)*. URL: <http://www.undiscoaldia.com/rodrigo-cuevas-manual-de-cortejo-2019/> [03-12-2023].
- P.T., «El increíble vídeo que muestra lo que siente el Dj en el Xiringüelu: “A la altura de grandes festivales”», *La Nueva España*, 7 de agosto de 2023. URL: <https://www.lne.es/asturias/2023/08/07/increible-video-muestra-siente-dj-90735615.html> [12-12-2023].
- VINUESA, Pablo, «El folk recibe un revulsivo gracias a jóvenes artistas», *ElDiario.es*, 6 de febrero de 2022. URL: https://www.eldiario.es/cultura/musica/folk-recibe-revolcon-gracias-jovenes-artistas_1_8719818.html?fbclid=IwAR0AfnD7oqfGYUAne2XDDDKlsSxN7gdkxfctf8D9cDDfV0H-q_7T5rSXZWI [02-12-2023]