

## OLGA PERICET Y SU ‘CUERPO INFINITO’: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN DEL BAILE FLAMENCO A TRAVÉS DE LA FIGURA DE CARMEN AMAYA

**María Cabrera Fructuoso**

Investigadora independiente

### Resumen

En el siguiente artículo nos proponemos profundizar y reflexionar sobre la artista Olga Pericet a través de su obra ‘*Cuerpo Infinito*’, donde se tienden puentes entre el pasado, el presente y el futuro del baile flamenco teatralizado por medio de la figura de Carmen Amaya, de su memoria y su legado, lo que lleva a una profunda investigación, transformación, aprendizaje, hibridación y búsqueda.

Palabras clave: PERICET, OLGA (1975-); AMAYA, CARMEN (1918-1963);  
BAILE FLAMENCO; TEATRALIZACIÓN; TRANSGRESIÓN

## OLGA PERICET Y HER CUERPO INFINITO: BETWEEN THE TRADITION AND INNOVATION OF FLAMENCO DANCE THROUGH THE FIGURE OF CARMEN AMAYA

### Abstract

In the following article we propose to deepen and reflect on the artist Olga Pericet through her work ‘*Cuerpo Infinito*’, where bridges are built between the past, the present and the future of theatrical flamenco dance through the figure of Carmen Amaya, from her memory and her legacy, which leads to a deep investigation, transformation, learning, hybridization and search.

Keywords: PERICET, OLGA (1975-); AMAYA, CARMEN (1918-1963); FLA-  
MENCO DANCE;; THEATRICALISATION; TRANSGRESSION

.....  
Cabrera Fructuoso, María. 2021. "Olga Pericet y su ‘Cuerpo infinito’:  
Entre la tradición y la innovación del baile flamenco a través de  
la figura de Carmen Amaya". *AusArt* 9 (2): 179-190. DOI: 10.1387/  
ausart.23084

## INTRODUCCIÓN

El contexto de la teatralización de la danza española ha pasado por diversas etapas evolutivas y creativas, representadas cada una de ellas por diferentes artistas, –desde Antonia Mercé, Encarnación López, Vicente Escudero, Carmen Amaya, Pilar López, Mario Maya, Antonio Gades, Antonio Ruiz hasta Israel Galván, Rocío Molina, Manuel Liñán u Olga Pericet–, estableciendo su inicio en 1915 con *El Amor Brujo* de Pastora Imperio, bajo el subtítulo de *Gitanerías*. Momento en el que surge lo que conocemos como ballet flamenco.

Este período implica una creatividad, enriquecimiento y desarrollo de la obra escénica y los elementos que la conforman (música, escenografía, vestuario, iluminación, dramaturgia y coreografía). Todo ello cimentado por el enriquecimiento y colaboración entre artistas de diferentes disciplinas, –resaltando la importancia de la generación del 27 en los inicios–, acompañado de una profesionalización, dominio técnico y expresivo de los intérpretes/creadores de su disciplina y de la técnica clásica, lo que supone una estilización del baile y a lo que habría que sumar la fuerte tendencia actual hacia la hibridación musical y dancística, fruto del aprendizaje de otras disciplinas, como la danza contemporánea, jazz o hip hop, y de la relación entre artistas dancísticos diversos (Cabrera 2019a).

Toda esta hibridación, que implica transgresión, creatividad y liberalización artístico-creadora, es fomentada por la globalización, momento de intercambio y conexión activa. Y es que el arte está condicionado por el contexto social, económico y cultural del momento, pues actúa como un componente activo en la sociedad a través de su función comunicativa, de divertimento y de expresión de emociones. *“De manera que cualquier modificación afecta e influye en el arte, la sociedad, sus significaciones y valores. El arte aparece como un ejercicio por y para la ciudadanía”* (Cabrera 2021: 214).

Y en medio de este proceso de evolución del baile flamenco, la UNESCO nombra al flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad el 16 de noviembre de 2010, creándose un instrumento legal cuya finalidad es su protección y salvaguarda, dando lugar a una serie de medidas jurídicas que se ocupan, asimismo, de la difusión y transmisión, enmarcándolo dentro de la industria cultural (Steingress 2002).

Por lo que, como expresa Hélène Giguère (2005), este nombramiento supuso una estimulación y activación en la economía local, encontrando una vertiente

identitaria como patrimonio oral e inmaterial y otra como producto en un mercado globalizado. Sin olvidar que “su vehículo fundamental y principal es el dinamismo social constituido por las culturas e identidades” (Giguère 2005, 317-8) que, a su vez, las conforma. Y en esa unión existente entre la cultura y lo social aparecen diferentes actitudes que reelaboran y transforman esa herencia.

Pero ¿qué es tradición y qué es vanguardia en un arte que está en continuo desarrollo y evolución y cuyo componente de hibridación lo encontramos prácticamente desde sus antecedentes expresivos? Recordamos aquí la triada que ya anunciaba Enrique Morente, –figura transicional determinante para lo que viene haciéndose en la vanguardia del flamenco–, como tradición-traición-traducción. Asimismo, vemos el caso de Vicente Escudero que hablaba de la tradición en el baile con su *Decálogo del buen bailarín* (1951) y, sin embargo, no podía ser más vanguardista, con las posiciones picassianas de su baile o con la creación de piezas como *El baile de los motores* (1928) o *Ritmos* (1928), bailado sin música (Escudero 2017).

No obstante, el concepto de raíz, fuente y memoria en el arte está presente incluso en la innovación del mismo. Memoria que nutre y enriquece el presente (Navarro 2008), como ocurre con la figura y legado de Carmen Amaya, que lleva a Olga Pericet a indagar en su historia, persona, esencia y movimiento a partir, también, de testimonios de personas que la conocían e, incluso, de la memoria de gente que no la conocía, pero que de alguna manera la quieren y la queremos recordar, para que vuelva a nosotros de una forma más cercana, basada, en parte, en nuestra imaginación.

## UN CUERPO DANZANTE, UN CUERPO QUE HABLA

El cuerpo se convierte en objeto de conocimiento, en tanto a estructura como materia situada en el espacio y como reflexividad de una consciencia corporal. Como herramienta y elemento comunicativo de la danza, su ‘*auto-reflexividad*’ (Sheets-Johnstone 1966) se coloca en un lugar preferente dentro del acto artístico, de acuerdo a su espacialidad y temporalidad para definir el *texto* coreográfico. *Texto* entendido como la estructura inmaterial que abarca las emocionalidades, discursos y/o mitificaciones.

Cuerpo que se sirve de una técnica aprehendida y desarrollada para expresar o contar a partir de un espacio imaginado, donde su identidad no desaparece, aun cuando incluso el bailarín/bailaor encarna a un arquetipo concreto, como sería el de Carmen Amaya en la obra *Cuerpo Infinito* de Olga Pericet. Es una autoría propia del intérprete-creador.

En dicha obra, Pericet proyecta a través de su cuerpo y su propio imaginario pensamientos, informaciones, sentimientos y vivencias por medio del '*Cuerpo infinito*' de Carmen Amaya. Se trata de un '*baile a dos*' donde danza y texto genera una relación y vinculación entre *cuerpos*, cuyo cuerpo físico aparece como 'recipiente' de una voz (Franko 2015). No obstante, el intérprete filtra a través de su cuerpo numerosas informaciones de otros cuerpos y mentes. Se produce una coexistencia entre la memoria del intérprete y la de su colectivo. Memoria asumida a partir de la experiencia corporal y visual. Y es que, "*cada vez que un cuerpo baila se vincula con su comunidad, la activa, le da sensibilidad. Como si de un médium se tratara, absorbe esos cuerpos otros que están en potencia, los encarna*" (Aimar 2015, 219). Además, "*la personalidad de cada uno de los bailarines incorpora un perfume diferente a sus movimientos, a su capacidad gestual, a su manera de expresar un sentimiento, de describir un habitar o de ocupar un espacio*" (Polo 2015, 20), pues "*el cuerpo no se puede desprender de sus contenidos, de su biografía e idiosincrasia, en síntesis, de su condición humana*" (Cardona 2000, 51).

En ese proceso, la escena se convierte en un laboratorio y observatorio que implica "*un diseño diferenciado de dispositivos y funciones que construyen y reconstruyen la mirada y la acción*" (Brozas-Polo & Vicente-Pedraz 2017, 72). Se favorece el surgimiento de diferentes identidades, discursos y narrativas artísticas, se superan determinados prejuicios y aparece una ruptura de cánones preestablecidos, donde se fragmentan y se diluyen los géneros, definidos en el caso del baile flamenco durante el período de los cafés cantantes. Canon que establecía y delimitaba una línea estilística de baile, de compostura, definiendo el 'baile de mujer' y 'de hombre', implicando, así, otros componentes como los palos a interpretar, la vestimenta, así como los diferentes elementos y sus técnicas expresivas (mantón, bata de cola, abanico, sombrero...) (Cruces 2003; Gamboa 2011). Por lo que actualmente se han visto diluidas estas diferenciaciones entre géneros en pro de una unificación, encontrando, por ejemplo, a Manuel Liñán con su bata de cola o mantón, ya sellos de autor (Cabrera 2019b), o a Olga Pericet con chaquetilla y pantalón, vestimenta que ya utilizarían revolucionando el panorama artístico Carmen Amaya y, anteriormente, Trinidad Huertas "La Cuenca".

## CUERPO INFINITO DE OLGA PERICET

Olga Pericet (1975), Premio Nacional de Danza 2018, es una bailarina y bailaora versátil, incansable, creativa y valiente, que destaca por ser una de las principales artistas en el marco de la teatralización de la danza española y el baile flamenco actual, aunque también desarrolla su trabajo en el contexto de los tablaos.

Pronto trabajaría junto a artistas como Manuel Liñán, Marco Flores o Daniel Doña y como artista invitada en diferentes obras de compañías de danza española (*Bailes alegres para personas tristes* (2010) de Belén Maya o *Ángeles Caídos* (2012) y *Electra* (2017) del Ballet Nacional de España), de danza contemporánea (*13 rosas* (2005) de Arrieritos o *De Cabeza* (2007) y *Tacita a tacita* (2010) de Teresa Nieto) y de teatro (*Alma y Cuerpo: La habitación luminosa* (2016)).

Comienza su propia andadura con obras como *Rosa Metal Ceniza* (2011), *De una pieza* (2012), *Pisadas, fin y principio de mujer* (2014), –donde ya se inspira en la figura de la mujer como hilo conductor y donde encontramos un gran mensaje social y un homenaje a todas las que nos precedieron y las que nos precederán–, *Flamenco (Untitled)* (2015), *La espina que quiso ser flor o la flor que soñó con ser bailaora* (2017), –que supuso un antes y un después en el concepto vanguardista y transgresor de su baile–, *Enfoque* (2018), –basada en una de las figuras flamencas por excelencia, Carmen Amaya–, que será el germen del espectáculo *Cuerpo Infinito* (2019) (Cabrera 2019a), donde, en palabras de Fernando López<sup>1</sup>:

*Hay preguntas sobre las que la muerte no tiene la última palabra pero que solo pueden responderse en diálogo con aquellos que han traspasado todos los umbrales. Olga Pericet crea un diálogo con el espectro de Carmen Amaya para recorrer el camino invisible de sus silencios. El silencio es el lugar del sonido donde todo comienza y donde todo finaliza, el muro contra el que se estrellan las palabras cuando su sentido resbala. En ese hueco se instala Pericet para hacer germinar la memoria descifrada de un cuerpo infinito.*

Así, bajo la dirección escénica de Carlota Ferrer, –ya presente en *La espina que quiso ser flor*–, y la participación de los coreógrafos Rafael Estévez, Valeriano Paños y Marco Flores, los cantaores Inma “La Carbonera” y Miguel Lavi,

un cuarteto coral, la guitarra de Antonia Jiménez, el trompetista Jorge Vistel y el percusionista Paco Vega, junto al resto del equipo técnico, nos presenta *Cuerpo Infinito*. Un universo alrededor de Carmen Amaya, donde establece un diálogo entre ambas a partir de una intensa investigación sobre su figura, pero también nos plantea una conversación con nosotros mismos, con cómo nos relacionamos, interactuamos, imitamos y nos transformamos, surgiendo un espacio transgresor donde aparecen nuevos movimientos y sonoridades para el baile flamenco.

De esta manera, encontramos una obra dividida en diferentes partes: una primera que hace referencia a Venus, –planeta en el que en 1991 el grupo de trabajo para la nomenclatura del sistema planetario de USA bautizó a uno de sus cráteres con el nombre de Carmen Amaya–, otra que recuerda a la época que vivió en el Hollywood de los años 40, le sigue el momento de dolor y pérdida de la artista, para acabar con un homenaje y agradecimiento por su legado, enseñanza y repercusión, no sólo a nivel artístico, sino también a nivel personal, a nivel de cuerpo y piel.



Olga Pericet. 2019. Captura de imagen 1 de *Cuerpo infinito*<sup>2</sup>.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HocWwQqQ9m4>

Por tanto, comienza situándonos en el espacio estelar, donde, de forma permanente, encontramos dibujados sobre el suelo los planetas con su órbita girando en torno al Sol, que también podría ser Carmen Amaya, a la que Pericet se acerca y se adentra en su figura, vida, forma de bailar y de sentir el

baile. Un universo con el que dialoga y donde busca comprender qué son los planetas, entendidos también como personas, cómo se mueven, cómo nos movemos al relacionarnos con otros, cómo nos moveríamos si estuviésemos en el espacio. De ahí surge la necesidad del círculo, tanto como movimiento de los cuerpos celestes como elemento escenográfico, ya sea con proyecciones (Venus y su superficie o el mar), iluminación o con los movimientos lentos y circulares de los diferentes intérpretes que se encuentran sobre la escena, girando sobre ellos mismos y en el sentido de las órbitas de los planetas.

En cuanto a los elementos escénicos, encontramos diferentes fotografías de Carmen Amaya, unas 'pantallas' de color amarillo, rojo y azul, linternas y focos que actúan como estas. Hay que destacar como recurso escénico y creativo el momento en el que realiza una escobilla por bulerías sin acompañamiento musical, iluminando exclusivamente sus pies con la bata de cola y creando un efecto visual llamativo, o cuando se sirve de castañuelas sueltas que esparcen por el suelo y que finalmente recogen.



Olga Pericet. 2019. Captura de imagen 2 de *Cuerpo Infinito*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HocWwQqQ9m4>.

Por otro lado, en el baile de Olga Pericet vemos flamenco, movimientos icónicos de Carmen Amaya, movimientos contemporáneos y movimientos fruto de un estudio de su cuerpo para ser capaz de interpretar aquello que necesita expresar en cada momento. Por ejemplo, vemos movimientos espasmódicos

que simulan el proceso de su cuerpo, como Olga, y cómo se ‘convierte’ en el cuerpo de Carmen Amaya, con esos movimientos de palmas de gran velocidad y fuerza salvaje, pero sin llegar a sonar. La vemos jugando descalza, como si de una niña se tratase. Luego simula movimientos de dolor lumbar o de riñones, el paso del tiempo. Aparece el componente de lo cómico, la naturalización de acciones y movimientos, como quitarse la chaquetilla o la esfera, santiguarse o soltarse el pelo, y utiliza diferentes calidades de movimiento, experimentando con el suelo y con saltos.

Asimismo, en cuanto al sonido, encontramos música en directo, donde el conjunto de los músicos tiene una gran importancia, destacando la percusión con un set de caja, timbal, cajón, djembe, plato y tinaja que va guiándonos a través de la obra. En ella encontramos la combinación de diferentes estilos musicales, como el flamenco (tangos, farruca, garrotín, soleá o alegrías) y el jazz, –introduciendo la trompeta e interpretando la canción *Sing, sing, sing* de Benny Goodman, emulando el panorama musical de Hollywood–. También encontramos letras de Lorca, –*La tarara* o *Anda jaleo*–, música pregrabada y una voz en off hablando en diferentes idiomas (francés, castellano o italiano), –se recurre a la multiculturalidad propia de la globalización y que encontramos en espectáculos, como *Dju-dju* de Isabel Bayón o *Yo, Carmen* de María Pagés–, expresando comentarios que se han hecho sobre Carmen Amaya: “*era una bestia*”, “*una cosa innata*” o “*era una mujer triste, no la veía feliz, nada más la veía feliz cuando bailaba*”. La respiración cobra gran importancia como un elemento sonoro más. También las palmas, los jaleos y los ‘oles’ se van intensificando creando tensión, –resaltando el momento en el que aparece Pericet como directora de orquesta, guiando las dinámicas y velocidades de esos jaleos–. Y hay que destacar la interpretación de la canción *Todo tiene su fin* del grupo Módulos, versionada por Medina Azahara, entre otros, quedando en la escena Olga Pericet y Carmen Amaya a solas.



Olga Pericet. 2019. Captura de imagen 3 y 4 de *Cuerpo infinito*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HocWwQqQ9m4>.

Además, vemos una diferenciación en el vestuario y sus colores en función del momento de desarrollo de la escena. En un primer momento, encontramos a los intérpretes vestidos con trajes 'espaciales', imitando a los astronautas, en tonos blancos y plateados. En el caso concreto de Olga Pericet con pantalón blanco, top y trenza, peinado que también irá cambiando a lo largo de la obra hasta aparecer con el pelo completamente suelto; A continuación, aparecen los intérpretes vestidos, de nuevo, en tonos blancos y plateados, pero con una especie de kimono, y Olga con una esfera en la cabeza, simulando un casco de un astronauta, castañuelas y bata de cola blancas, —momento que nos recuerda a la bata de cola blanca que vistió Carmen Amaya, así como más reciente a la de *Caída del Cielo* de Rocío Molina—. Finalmente, se desprende de la bata, la deja en el suelo y se mueve como si de un caracol se tratase, cambiando de concha, mudando su piel, su hogar. Se trata del momento en el que ya han aterrizado en Venus y la vemos descubriendo nuevos y diferentes territorios.



Olga Pericet. 2019. Captura de imagen 5 y 6 de *Cuerpo infinito*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HocWwQqQ9m4>.

A modo de transición, se sirve de una proyección de Carmen Amaya<sup>3</sup> y con una presentación en inglés aparece Olga Pericet, acompañada por todo el elenco de músicos junto con la música pregrabada, vestida de una forma muy similar a Carmen, con el traje verde famoso y palillos, interpreta canciones de Antonio Machín (*Camarera de mi amor*, *Dos gardenias* o *Esperanza*).

Por último, aparecen vestidos de negro, de luto. Es el momento del funeral. Poco a poco se van retirando uno a uno de la escena hasta que finalmente vuelve a aparecer Olga Pericet, con el pelo suelto y vestida con pantalón negro y blusa roja, para despedir a la artista, terminando de homenajearla con una grabación sonora de Carmen Amaya. Olga le jalea y baila unas alegrías con ella utilizando el recurso de pregunta y respuesta con los zapateados entre ambas. Se quita la chaquetilla para volver con los movimientos espasmódicos.

Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿vuelve a ser ella? ¿quiere volar? ¿en quién se ha convertido? Y, después de todo, ¿uno vuelve a ser quién era?

## CONCLUSIONES

Para concluir, hay que recalcar que en el proceso de enseñanza-aprendizaje del baile flamenco, la figura de los arquetipos tradicionales de bailaoras/as ha tenido y tiene un lugar importante como base, modelo y desarrollo para la adquisición de esta técnica y arte. Hablamos del lenguaje y cualidades del movimiento, dinámicas sonoras e interpretativas, compostura, dominio de diferentes técnicas expresivas (por ejemplo, el arquetipo de Blanca del Rey con su mantón o la bata de cola de Milagros Menjíbar y Matilde Coral), técnica de pies (Carmen Amaya) y técnica de giros (Antonio “el bailarín”).

Asimismo, adentrándonos en el universo de Olga Pericet y su *Cuerpo Infinito*, encontramos cierto paralelismo entre su trayectoria y la de Carmen Amaya en cuanto a la importancia de su estancia en Estados Unidos a nivel de desarrollo artístico y como consagración internacional. Y, aunque ya se venía viendo en anteriores espectáculos, tras esta obra vemos un camino sin retorno de indagación y profundización en su forma de baile y de concebir un espectáculo, consolidándose dentro de los creadores/as transgresores y vanguardistas del baile flamenco, junto a Israel Galván, Rocío Molina o Andrés Marín.

Pero Pericet no es la única bailaora/bailarina que toma el cuerpo, imagen y ritmo de una figura del baile flamenco. También encontramos en Israel Galván a Vicente Escudero en *Solo* (2007) y *La Curva* (2010), inspirado en el espectáculo *La Courbe* (1924); así como otros toman los movimientos y aires de otros cuerpos, como Eva Yerbabuena de Mario Maya, los giros de Antonio “el bailarín” en Jesús Carmona, aunque los ha evolucionado todavía más, si cabe.

Por tanto, el hecho de recurrir a otras figuras para la creación de un baile o espectáculo, como el que hemos tratado, no resulta algo nuevo, aunque sí su concepción, su acercamiento y diálogo con dicho arquetipo. Se abre, así, un debate a las diferentes formas de afrontar una puesta en escena donde convivir la ‘tradición’, la fuente, con la ‘innovación’ o simplemente evolución dentro del contexto de la teatralización. Hecho que contribuye al desarrollo de un arte que bebe de las fuentes, hecho fundamental para su conservación, teniendo

en cuenta siempre que el Arte, y por ende el Flamenco, no solo están vivos, sino que son fruto e “hijo de su tiempo”, como diría Wassily Kandinsky.

#### Referencias bibliográficas

- Brozas-Polo, María Paz & Miguel Vicente-Pedraz. 2017. “La diversidad corporal en la danza contemporánea: Una mirada retrospectiva al siglo XX”. *Arte, Individuo y Sociedad* 29(1): 71-87. <https://doi.org/10.5209/ARIS.51727>
- Cabrera Fructuoso, María. 2019a. “Baile flamenco: Hibridación hasta la actualidad; Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas”. Tesis Univ. Rey Juan Carlos de Madrid. <http://hdl.handle.net/10115/17511>
- Cabrera Fructuoso, María. 2019b. “Lo femenino y 'lo masculino' del baile flamenco y su actual hibridación: Manuel Liñán”. *Comunicación y Género* 2(1): 87-103. <https://doi.org/10.5209/cgen.64530>
- Cabrera Fructuoso, María. 2021. “Israel Galván en ‘La fiesta’: Su baile flamenco contemporáneo y transgresor de la teatralización”. *AusArt* 9 (1): 211-22. <https://doi.org/10.1387/ausart.22603>
- Cardona Lang, Patricia. 2000. *Dramaturgia del bailarín: Cazador de mariposas*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes. <http://hdl.handle.net/11271/221>
- Cruces Roldán, Cristina. 2003. “De cintura para arriba: Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco”. En *Entretejiendo saberes: Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM), Sevilla 17 al 19 de octubre de 2002*. Sevilla: Universidad de Sevilla
- Escudero Urive, Vicente. 2017. *Mi baile y otros escritos (Flamenco y cultura popular)*. Edición y prólogo de Pedro G. Romero. Sevilla: Athenaica
- Franko, Mark. 2015. *Dance as text: Ideologies of the baroque body*. Oxford: Oxford University
- Gamboa Rodríguez, José Manuel. 2011. *Una historia del flamenco*. Epílogo de Pedro G. Romero. Barcelona: Espasa
- Giguère, Héléne. 2005. “El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad: Un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera”. Actas del Coloquio Internacional ‘*Antropología y Música Diálogos 4*’: Pensar el flamenco desde las ciencias sociales, número monográfico *Música Oral del Sur* 6: 311-9. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/flamenco-patrimonio-inmaterial.pdf>
- Navarro García, José Luis. 2008. *Historia del baile flamenco*. Sevilla: Signatura
- Pérez Galí, Aimar. 2015. “La comunidad sudorosa”. En *Ejercicios de ocupación: Afectos, vida y trabajo*, Ixiar Rozas & Quim Pujol, eds.; Mary Zournaki, et al., 217-36. Barcelona: Mercat de les Flors
- Polo Pujadas, Magda. 2015. “Pensar la danza, pensar el cuerpo”. En *Filosofía de la danza*, Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Serafide & Bàrbara Raubert Nonell. Barcelona: Universitat de Barcelona
- Salah, Fethi. 2008. “La bi-musicalidad, el ‘musicar’ y la significación de la música para el etnomusicólogo”. En *Música, ciudades, redes: Creación musical e interacción social; del*

6 al 9 de marzo de 2008; Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Salamanca: Sociedad Ibérica de Etnomusicología

Sheets-Johnstone, Maxine. 1966. *The phenomenology of dance*. Madison WI: University of Wisconsin

Steingress, Gerhard. 2002. "El flamenco como patrimonio cultural o Una construcción artificial más de la identidad andaluza". *Anduli* 1: 43-64. <https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3732>

### Notas

<sup>1</sup> Texto del investigador y coreógrafo Fernando López, recogidas en varios medios. Por ejemplo, en: "Olga Pericet explora el mito de Carmen Amaya en 'Un cuerpo infinito'". *Masescena*, 29 oct. 2019. <https://www.masescena.es/index.php/noticias/danza/2547-olga-pericet-explora-el-mito-de-carmen-amaya-en-un-cuerpo-infinito>

<sup>2</sup> Capturas de imágenes del espectáculo 'Un cuerpo infinito', de Olga Pericel. Vídeo de Youtube, 1:48, 21 oct. 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=HocWwQqQ9m4>

<sup>3</sup> Se trata de un extracto de la película 'El embrujo del fandango' que se estrenó el 26 de enero de 1940 en La Habana, dirigida por Jean Angelo, en la que aparece vestida con el traje que inmortalizará Ruano Llopis, acompañada de sus palillos y la orquesta. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=nd4gg0caVUU>. No obstante, ya en el octubre del 1939 aparecería 'El embrujo del fandango' en su repertorio, con música de José María Palomo.

---

(Artículo recibido: 27-09-21; aceptado: 15-11-21)