



Elementos de cambio en el baile flamenco desde 1965

Estela Zatanía
Investigadora
Redactora de la revista DeFlamenco.com

Enviado: 06-01-2018
Aceptado: 10-09-2018

Resumen

El tipo de flamenco que ahora consideramos actual, se estaba forjando en los primeros años de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando un poderoso movimiento neo-clásico estaba en ciernes, y una intensa reelaboración estaba a punto de sacudir el género hasta las raíces. En ningún momento anterior, desde los albores del arte jondo, había habido tal grado de renovación en tan poco tiempo. El baile flamenco se ha convertido en un importante producto cultural, y ya no se limita a un círculo de la élite, sino que ha sido designado Patrimonio Mundial por la UNESCO. En este ensayo, destacamos los elementos principales de cambio que nos han llevado a una nueva identidad del baile flamenco, siendo esta especialidad la que más simboliza “flamenco” para el mundo entero.

Palabras clave: flamenco, baile flamenco.

Abstract

The kind of flamenco we now consider current, was coming together in the early years of the nineteen-sixties when a strong neo-classical movement was gathering momentum, and an intense reworking of the genre was about to shake flamenco to its very roots. At no previous time, since the dawn of early flamenco, had there been such a degree of renovation in such a short space of time. Flamenco dance has become an important cultural product, and is no longer limited to an elite circle of followers, but rather it has become a “World Cultural Heritage” as proclaimed by the UNESCO. In this essay, we summarize the principal elements of change that have given flamenco dance a new identity, this specialty being that which most symbolizes “flamenco” for the entire world.

1. Introducción

La estética de cualquier género artístico está siempre en estado de evolución. Algunas variables hacen que el paso del cambio sea más lento o más acelerado. Pretendo examinar los factores que han afectado al baile flamenco desde 1965. Además de marcar más de medio siglo, elijo esta fecha porque mi objetivo es de desglosar mis observaciones personales, sin acudir, dentro de lo posible, a descripciones de terceros. Es a partir de aquel año que mi actividad en el flamenco se intensifica, por lo que expongo mis ideas al respecto de la citada evolución, habiéndola vivido directamente y en situ en el ámbito profesional.

En estas décadas hemos visto un tipo de flamenco aperturista, de evolución acelerada en todas las vertientes del género. El individuo que entra en afición en la época de José Monge Cruz “Camarón de la Isla” (San Fernando, 1950-Badalona, 1992), y Francisco Sánchez Gómez “Paco de Lucía” (Algeciras, 1947-Playa del Carmen, 2014), siempre va a tener una perspectiva condicionada, incluso hacia el baile; el oído se habitúa a armonías contemporáneas, y una manera ampliada de trabajar el compás. Cualquier flamenco anterior, cante, baile o guitarra, le parece demodé, mientras que los que ya se movían en el flamenco antes de la aparición del famoso dúo, no dejan de añorar lo que consideran el flamenco puro o verdadero, siempre algunas personas más intransigentes que otras. Es un conflicto que no deja de manifestarse regularmente en foros y tertulias. La frontera del cambio en cuestión se ubica en el final de los años sesenta, y comienzos de los setenta.

2. Evolución acelerada

Si la guitarra y el cante actuales siguen siendo relativamente reconocibles para el aficionado veterano - soleá, siguiriyas, alegrías, tientos, bulerías, etc., todo está en su sitio, y se ajusta a las formas conocidas - el baile de hoy en día, está tan cambiado, que uno se pregunta si no ha nacido un género nuevo,



merecedor de otro nombre, o varios nombres. El gran aficionado y amigo, José Luis Jiménez, me comentó un día que “Deberían indicar el porcentaje de flamenco en los espectáculos de baile, como el cacao en el chocolate”. Entre un clásico bailaor como Antonio Manzano Bermúdez “Toni el Pelao” (Madrid, 1939), e Israel Galván (Sevilla, 1973), figuras representativas de sendas épocas, hay tres décadas de separación, pero años luz de innovación y evolución en cada aspecto de la forma de bailar de uno y del otro. También los conceptos más básicos de cómo se representa el género en un escenario han sido radicalmente remozados.

En mujer, basta con comparar a Pilar López Júlvez “Pilar López” (San Sebastián, 1912-Madrid, 2008), la que en su día revolucionó el baile y la danza, con Rocío Molina (Vélez-Málaga, 1984), actual figura del flamenco más vanguardista. Destellos de semejanza hay entre el baile de ambas mujeres, sin lugar a dudas, pero son dos planteamientos bien distintos. A menudo el conocedor más experimentado es incapaz de comprender qué se está bailando. El “nuevo” baile flamenco ahora es presentado en festivales internacionales de danza, como el prestigioso International Dance Festival de Birmingham, donde siempre había reinado el baile contemporáneo, y no había sitio para el flamenco convencional o clásico.

2.1. La necesidad de definir el flamenco

La tarea de precisar y definir las fuerzas o influencias que hicieron cambiar el baile flamenco tan dramáticamente, pueden ser tan escurridizas como una gota de mercurio. Más abajo, hablaremos de los grandes intérpretes que han aportado innovaciones, pero es más complicado describir la naturaleza de los elementos cambiados, y comprender cómo cada uno modificó el “rostro” del baile, alterándolo hasta en el sentir. Porque si el baile tradicional de una Manuela Carrasco (Sevilla, 1954), es todo temperamento e intensidad, en las nuevas propuestas predomina cierta distancia emocional, una actitud que a

veces puede rozar la frialdad cuando la ausencia de expresión pasa por sofisticación.

El tema tiene suma relevancia. Desde hace décadas, el flamenco representa la cultura española de forma absoluta, a tal extremo que vemos en las películas extranjeras un baile flamenco sucedáneo en cualquier ambiente hispano, sea mexicano, tejano o de otro lugar de habla hispana. Cuando el público internacional piensa en el flamenco, le vienen imágenes de Rita Hayworth y sus provocativos bailes fantasiosos y seductores a la luz de la luna. ¿Cómo se puede hacer que aquella imagen cuadre con otras recientes, como la del bailar Andrés Marín (Sevilla, 1969) envuelto en film de plástico, Eva María Garrido “Yerbabuena” (Frankfurt, 1970) cubierta de barro de alfarero o Israel Galván bailando dentro de un ataúd, todos en nombre del flamenco? Es un salto considerable que ha de realizar y asimilar el espectador que acude al teatro en busca del arte jondo. No todos han sido capaces de lograrlo, y ha habido algunas protestas sonadas, como en el estreno de Israel Galván de su obra “Lo Real-Le Rêel-The Real” basada en el Holocausto. He aquí el fragmento de una reseña:

El Teatro Real ha acogido este miércoles el estreno mundial absoluto de Lo Real-Le Rêel-The Real, el nuevo espectáculo de danza concebido por el coreógrafo y bailar flamenco Israel Galván, que una parte del público ha recibido con abucheos o abandonando la sala antes de que finalizara (Lo Real, de Israel Galván, no convence en el Real. *El Imparcial*, 13 de diciembre de 2012¹).

En todo el mundo entero hay ansias de ver “el flamenco”, incluso cuando una parte importante del gran público no sabe qué esperar de la experiencia. Por este motivo, los retoques al género deben de realizarse desde el respeto y los conocimientos.

¹ Cf. <http://www.elimparcial.es/noticia/115623/cultura/Lo-Real-de-Israel-Galvan-no-convence-en-el-Real.html> [consultado 30-01-2016].



3. Los tablaos

La aparición de los primeros tablaos flamencos en la década de los años cincuenta, y especialmente los sesenta del pasado siglo, y cuyo formato se basó en el de los cafés cantantes del siglo anterior, fue la respuesta a un incipiente boom turístico que ayudó a sacar a España de su largo período posguerra. Para satisfacer esta demanda, se diseñó un producto entretenido, más o menos ajustado a la imagen estereotipada del flamenco, presentado en lugares decorados a la antigua, con carteles de corridas de toros, mantones de Manila y cabezas de toro. En un momento dado, por los años setenta, había alrededor de catorce o quince tablaos sólo en Madrid capital, que cada noche se llenaban de extranjeros que pensaban que el flamenco era sólo baile y guitarra, y pagaban muchas pesetas de las antiguas por conocerlo, por tener esa vivencia y poder volver a Tokio, París, Manchester o Berlín y contar a los vecinos, familiares y amigos que habían bebido sangría y visto el flamenco.

3.1. Una estética austera es la reacción

Para muchas personas, aquella imagen ha quedado irremediabilmente cutre, es la España “de la pandereta” que tanta vergüenza ajena produce a estas alturas, especialmente entre los artistas jóvenes. Una imagen que sólo pudo ser borrada mediante la más absoluta austeridad. A partir de los años ochenta, y durante quince o veinte años, se produce una fuerte reacción: las bailaoras casi dejan de pintarse, no llevan flores ni bisutería, las batas de cola son guardadas en el cuarto trastero, los volantes de colores dan paso a camiones negros como los que se llevan para el baile contemporáneo y hasta los palillos dejan de tocarse. Afortunadamente se están recuperando las batas de cola y los mantones, bellos complementos del baile de mujer, y vuelven a sonar las castañuelas discretamente.

La forma de bailar también cambia radicalmente, y se incorpora la estética del baile “moderno” desarrollado por la legendaria Martha Graham y otros, es

decir, de hace siete u ocho décadas, dando lugar a una curiosa mezcla que ha dejado a algunos extranjeros entendidos en danza, como Alistair Macaulay, crítico de danza del *New York Times*, preguntándose (en comunicación privada, 2015) ¿por qué los españoles querían reciclar ese baile que dejó de ser actual antes de que nacieran, y dan la espalda a su propio flamenco que tanto éxito ha tenido por el mundo entero?

La pregunta sigue en el aire, pero cada vez más tenue. Los bailarines jóvenes ahora dan por sentado que las contracciones y posturas geométricas de la nueva escuela, forman parte del baile flamenco. Y tienen razón, porque la realidad actual es esa: ya no se trata de pasos ni movimientos ni ideas “nuevas”, sino que lo que durante décadas representaba la estética del flamenco, ha cambiado en su raíz, un movimiento de las placas tectónicas del género que llamamos el baile flamenco.

3.2. La dinámica del tablao

En los tablaos había, sin duda alguna, aquello de los autocares de extranjeros que venían en plan de “copa, cuadro y pa’ casa”. Lo que ignoran muchos es el trasfondo. Los artistas de los tablaos no eran, ni muchísimo menos, principiantes ni fracasados, y menos todavía, chicas de alterne como se murmura por ahí. Eran los mejores, la flor y nata de los artistas de entonces. No había dinero público para financiar las obras extravagantes que hoy en día se montan, pero tú ibas a un tablao y veías a bailarines como Mario Maya, el Güito, Manuela Carrasco, Matilde Coral, Carmen Mora, Manolete o Merche Esmeralda, y el surtido de cantaores y tocaores era igualmente impresionante. Y cuando los turistas se hubieran marchado y la última pataíta se hubiera bailado, los artistas se relajaban visitando otros tablaos para tomar la penúltima con los compañeros o buscar la fiesta. Era un ambiente privilegiado, y un crisol de creatividad para los artistas emergentes y consagrados en una época



irrepetible, cuando se formaron muchos grandes maestros que llegamos a admirar.

Hace unos años, el bailar jerezano Antonio Ríos Fernández “Antonio el Pipa” (Jerez de la Frontera, 1970), de cuarenta y cinco años, comentó que nunca había bailado en tablao. Hizo que me diera cuenta de la gran separación generacional, porque nació en 1970, vivió su niñez en el auge de los tablaos, sin alcanzarlos con edad suficiente para trabajar en ellos. Su baile se puede calificar como clásico o tradicional, aprendido en familia y sin haber pasado por el tamiz del tablao. De hecho, su espectáculo “De tablao” es un intento de recrear el ambiente de aquella movida que nunca conoció, y que hoy en día es poco comprendida por aquellos que no la han vivido.

Aunque la época gloriosa de los tablaos llegó a su fin hace años, sigue habiendo este tipo de establecimiento, no sólo en Madrid, sino en muchas capitales de la península, y en el extranjero. El formato ha quedado simplificado: si antes eran 6 a 8 bailarines en un cuadro con dos cantaores y uno o dos guitarristas, todos apoyándose mutuamente con sus palmas y jaleo, y cantando juntos entre baile y baile, ahora hay un aire más seco y formal, parecido al de un teatro. Hoy en día el decano de los tablaos, que en el año 2016 celebró su sesenta aniversario, es el madrileño Corral de la Morería, visita obligada de políticos, actores y otras personas influyentes. También han sobrevivido Los Gallos en Sevilla, Los Tarantos en Barcelona, y en Madrid, Torres Bermejas o Café de Chinitas, pero muchos locales legendarios, como Los Canasteros de Manolo Caracol, Las Brujas, Corral de la Pacheca o Caripén que regentaban Lola Flores y Antonio González, ya no funcionan como tablao, o han cerrado sus puertas definitivamente.

4. Festivales y concursos

A la vez que en las grandes ciudades los tablaos ofrecían flamenco para un público, en su mayor parte neófito, en numerosas localidades españolas, dentro

y fuera de Andalucía, empezaban a brotar los festivales de verano y los concursos. Treinta y cuatro años después del Concurso de 1922 en Granada, impulsado por Manuel de Falla y Federico García Lorca, e inspirándose en aquel evento, la ciudad de Córdoba inauguró en 1956 su ahora legendario Concurso Nacional de Cante Jondo, más tarde llamado Concurso Nacional de Arte Flamenco. El poeta Ricardo Molina, con la complicidad y asesoramiento del experto en flamenco, Anselmo González Climent, y el apoyo del Ayuntamiento de Córdoba, puso en marcha este ahora mítico certamen, así inaugurando la época moderna de los concursos flamencos. En 1965, se incorpora la sección de baile, con premios en aquella primera edición para Matilde Corrales González “Matilde Coral” (Sevilla, 1935) y Francisco Ruiz Gómez “Paco Laberinto” (Jerez de la Frontera, 1910-1974). En 1961, se celebró el primer Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión, que incluye un concurso de baile a partir de 1994 cuando fue ganador del trofeo “El Desplante”, Javier Antonio García “Javier Latorre” (Valencia, 1963).

El mayor logro de los concursos fue que pusieron en valor una actitud de conservación y respeto por el flamenco clásico, un objetivo que ahora está mal visto por algunos, ya que se considera que sofoca la creatividad. Otro sector de la afición aplaude el ánimo clasicista, que inspira a la nueva generación a indagar en las raíces antes de buscar camino propio. Probablemente cada perspectiva tiene su parte de la verdad.

La Bienal de Flamenco de Sevilla, durante varias ediciones, incluía su certamen del Giraldillo, con premios en baile, además de guitarra y cante. Pero el concurso fue eliminado, quedándose en premios honoríficos por nombramiento. También desapareció el concurso asociado al Festival de Nimes en Francia, aunque el Festival perdura y se ha convertido en uno de los más importantes fuera de España.



Hoy en día docenas de peñas flamencas montan sus concursos de cante, baile y guitarra con discretos premios en metálico, y un proceso de pre-selección que puede durar semanas, o incluso meses, una manera económica de garantizar la presencia de flamenco en la peña o asociación. Algunos critican la costumbre como abusiva, pero los artistas siguen apuntándose con la mayor ilusión para tener la oportunidad de exponer su capacidad delante de un público entendido, y posiblemente llevarse algún premio.

Los festivales clásicos que durante décadas fueron celebrados en un solo día, como el Potaje Gitano de Utrera, el Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera o la Caracolá Lebrijana, entre muchos otros, en años recientes han ampliado su programación para incluir interesantes jornadas previas con conferencias de destacados expertos, exhibiciones, proyecciones y otras actividades relevantes diseñadas para atraer a un público nuevo, y el interés de los jóvenes. Admirablemente, estos programas se han mantenido a pesar de los actuales problemas económicos que están afectando Andalucía con marcada dureza.

5. Antonio Mairena y el “Mairenismo”

Uno de los cantaores históricos que mayor polémica suscita en este nuevo milenio, es Antonio Cruz García “Antonio Mairena” (Mairena del Alcor, 1909-Sevilla, 1983), Llave de Oro del Cante en 1962. No es posible pasar por alto la influencia en el flamenco, incluido el baile flamenco, que ha tenido este hombre, a pesar de haber sido cantaor. En su afán de “dignificar” el flamenco y sacarlo de los barrios bajos y de la obediencia al capricho de algunos “señoritos” de la época que, según se cuenta, se aprovechaban de los artistas pagándoles sueldos ínfimos o ninguno, en función del antojo del señorito en ese momento, Antonio Mairena defendió la seriedad y la dignidad del artista, rechazando toda ramplonería.

El papel de Antonio Mairena en el movimiento de los festivales arriba mencionados, fue fundamental. Con la colaboración del influyente representante Jesús Antonio Pulpón, fundaron y organizaron festivales de cante, y asentaron el formato de los mismos. En estos dilatados eventos, el baile solía desempeñar una función de relleno, un descanso que muchos aprovechaban para pasar por la barra o el cuarto de baño. El aficionado de a pie aún no se había interesado por el baile, a pesar de la presencia de figuras como Matilde Coral, Antonio Fernández Montoya "Farruco" (Sevilla, 1936-1997) o una jovencísima Manuela Carrasco.

5.1. El neojondismo

El nombre de Mairena también ha quedado para siempre relacionado con el gitanismo militante del cantaor. El conjunto de verdades y fantasías, tergiversaciones y obsesiones en torno a su filosofía, ha generado una mala prensa en torno a lo que hoy en día se conoce como el "mairenismo". Antonio Mairena aportó mucho al flamenco en el estudio y clasificación de estilos o escuelas, cantes rescatados de intérpretes mayores no profesionales y cómo no, la indiscutible calidad de su extensa obra discográfica. Circula actualmente, con cierto tono peyorativo, el término "neojondismo" para referirse al rigor inflexible de Antonio Mairena. La austeridad e intolerancia que veían muchos en el mairenismo, que fue apoyado por libros escritos por él mismo, o en conjunto con Ricardo Molina, más notablemente, *Mundo y formas del cante flamenco* (Madrid, 1963), provocó una fuerte reacción en contra del flamenco clásico promocionado por el cantaor, y el experimentalismo y vanguardismo no sólo llegaron a ser tolerados, sino buscados y exigidos por la nueva generación.

5.2. Apertura

Este movimiento aperturista con ánimo renovador arrancó con la aparición, a primeros de los años setenta, de Camarón de la Isla y Paco de Lucía, inmersos en el flamenco más tradicional, a la vez que anhelaban insuflar



su energía joven a un género que les parecía estancado. Tan dramática fue su influencia que, siendo cantaor y guitarrista, su música tuvo un impacto también en el baile. Su sonido fresco y “cool”, canastero, con un fuerte deje del jazz gracias a las armonías aportadas por Paco, parecía invitar a formas nuevas. Esta histórica colaboración, dio la vuelta al flamenco de forma dramática.

6. Evolución de los escenarios

Fiestas populares, salas de fiestas y tablaos, teatros y festivales. Son los escenarios del flamenco del último medio siglo, y hay elementos específicos que dan lugar a la relevancia y características de cada uno.

Dentro de “fiestas populares”, podemos incluir no sólo las típicas celebraciones de feria local o fiestas mayores, sino también el entorno semiprivado de los patios de vecinos, o las casas particulares. Son manifestaciones espontáneas, a menudo sin ánimo alguno de lucro, con el solo objetivo de pasarlo bien con personas que conocen y comparten el código del flamenco. Las fiestas populares han existido desde que las personas cantan y bailan, y los intérpretes que se destacaban en su especialidad, podrían tener la suerte de trabajar independientemente como solista, así dando lugar al concepto moderno del artista figura, y en tiempos más recientes, el de las “salas de fiestas”, espacios relativamente íntimos donde se sirven copas y quizás comida durante las actuaciones. Es un ambiente especialmente apto para el flamenco, que es un arte que gana mucho en los espacios reducidos. No se puede bailar de la misma manera en un teatro que en una sala. Las interpretaciones teatrales son más expansivas y exteriorizadas, no hay lugar para las sutilezas porque se pierden, y se suele depender de un sistema de megafonía, lo cual establece una barrera artificial entre intérprete y observador.

7. Fuerzas sociopolíticas

7.1. Las cotizaciones de la Seguridad Social cambian el panorama

Las salas de fiestas con actuaciones en directo prácticamente han desaparecido, y el flamenco ha perdido uno de sus ambientes más relevantes. He sido observadora y víctima del proceso que nos privó de estos lugares tan propicios para el desarrollo y disfrute del flamenco.

Durante muchos años en España, la seguridad social, los contratos, la cotización de las actuaciones para financiar el desempleo y la jubilación entre otros beneficios, a pesar de ser obligatorios, eran lujos reservados para los artistas importantes. Dimos por sentado que estos servicios no estaban al alcance del artista humilde que ganaba poco menos que un oficinista o un taxista. Recuerdo haber cobrado en 1972 en el tablao madrileño Cueva de Nemesio, 250 pesetas diarias, un euro y medio. Había historias de artistas veteranos que terminaban sus días en la miseria, pero a los jóvenes, luchando para ganar un sueldo diario, les parecía más importante trabajar y cobrar sin mayores complicaciones de papeleo, y las empresas estaban más que encantadas de esquivar sus responsabilidades legales.

Pero a mediados de los años 80, se intensificó la campaña de la legalización de los artistas, y su debida participación en el sistema social. Es posible que los problemas fiscales de la artista Lola Flores, que parecían ocupar el telediario sin respiro durante una larga temporada, ayudaran a llamar la atención al problema de la irregular participación de los intérpretes que no estaban dentro del sistema, y la poca legalidad de su actividad.

Empezaron a darse inspecciones de trabajo por la noche, cuando se pillaba en el acto a los artistas sin papeles, y hubo sanciones elevadas para las empresas que no los tenían contratados legalmente; recuerdo en esta época en Cataluña la cifra de medio millón de pesetas, unos tres mil euros, por trabajador no



asegurado, la ruina total para un humilde local con cuadro flamenco de 5 o 6 artistas.

La primera reacción fue la de reducir la plantilla de los grupos. No sólo quitando a un bailar o dos, sino eliminando, a menudo, al cantaor que, en los programas de la época –que solían incluir danza española o folklórica en la primera parte– pasaba medio espectáculo en los camerinos, lo cual solía provocar las quejas de las empresas que empezaban a especificar en los contratos “sin vocalista”.

También había unos años en los que los grupos pedían a sus cantaores y guitarristas que grabaran el acompañamiento vocal e instrumental de los bailes del repertorio. Pagaban relativamente bien por estas grabaciones, y te decían que sólo eran para poder ensayar, pero era un caso clarísimo de “pan para hoy, hambre para mañana”, porque después, las grabaciones fueron empleadas directamente en las actuaciones.

Por otro lado, se presentó el dilema de quién se hacía cargo de pagar las cuotas y retenciones. Si pedías equis cantidad por una actuación, la empresa solía destacar que el importe que por ley había que pagar, sería restado del sueldo. Alternativamente, la empresa manifestaba directamente que su local era demasiado pequeño para soportar un aumento tan elevado del caché con cotización, y no habría contrato.

7.2. El formato grande se hace indispensable

La única salida viable se encontraría en los locales de gran aforo como teatros, auditorios o plazas de toros. Y las salas de fiestas con actuaciones en directo, pasaron a la historia por su insostenibilidad, convirtiéndose a menudo en salas de alterne, discotecas, o simplemente cerrando sus puertas definitivamente.

Se hizo necesario crear obras grandes para los espacios grandes. Si durante años el gran formato estaba reservado al Ballet de Antonio, el de Pilar

López y más tarde, la Compañía de Antonio Gades o la del Greco y pocos más que regularmente giraban por el mundo con elencos numerosos, empezaban a proliferar los grupos de artistas poco conocidos que montaban obras muy elaboradas, con escenografía, dramaturgia, director escénico, diseño de iluminación y demás elementos necesarios para presentar una obra completa, pulida y profesional en el sentido más elevado. Obras costosas de gran formato por las que había que buscar financiación, a menudo pública. Esto a su vez habilitó la globalización del flamenco, en particular del baile, el elemento mejor comprendido por los no iniciados. Ya no era un bailar con un cantaor y un guitarrista, un formato poco apto para la exportación, sino un reparto numeroso y espectáculos vistosos que atraían al público extranjero.

A todo esto, artistas clásicos, veteranos de larga trayectoria en muchos casos, lucharon por conservar un tipo de flamenco que parecía destinado a desaparecer, y que hoy en día se puede definir como minoritario. El gran público internacional ha aprendido a esperar un hilo argumental o conceptual, y una forma de bailar impecablemente coordinada con la música e iluminación. Es un camino que deja poco sitio para la improvisación, a la vez que evita los posibles fracasos generados por ella. Pero la falta de improvisación también nos priva de los momentos de descubrimiento o genialidad que pueden brotar cuando un intérprete se mueve fuera de su zona habitual de lo ensayado.

De esta manera, unos bien intencionados objetivos sociales, destinados a proteger a los artistas de la precariedad de la vejez o la invalidez, dejaron a muchos fuera del sistema, y con dificultades para ejercer su arte. La faz del género quedó modificada desde la raíz, y para siempre.

Uno de los guitarristas de acompañamiento más grandes del siglo XX, Juan Santiago Maya “Marote” (Granada, 1936-2002) se quejó en una entrevista poco antes de su muerte, de la falta de espontaneidad en la relación entre



bailaor y guitarrista que venía manifestándose en años recientes, debido a las obras que él consideraba recargadas:

Primero hay que estudiar los contratiempos y las paradas de cada uno. Te dicen *para aquí... ahora me haces tirilín... ahora me paras otra vez....* Todo ensayado, ¡y tienes que tener una memoria privilegiá! (Zatania, 2015).

A modo de contraste, veamos lo que contaba el jerezano cantaor Domingo Alvarado (Jerez de la Frontera, 1930-Nueva York, 2015) acerca de su recuerdo de haberle cantado por primera vez a la legendaria bailaora Carmen Amaya:

Un día cuando estábamos ensayando la compañía y yo para debutar en Carnegie Hall, me acerqué a ella y le pregunté, Carmen, ¿y nosotros cuándo vamos a ensayar? Me dijo: pues mira, tú me cantas a mí por soleá, luego por seguiriya y luego al final por alegrías, y yo te bailaré al son de lo que tú cantes (Zatania, 2013)

Tanto el guitarrista Marote como el cantaor Alvarado habían aprendido el oficio en ambientes flamencos donde existía un gran porcentaje de improvisación, incluso en las representaciones de mayor responsabilidad. Pero a partir de la década de los ochenta aproximadamente, se intensificó el detallismo y el montaje, y pocos músicos de acompañamiento se libraban de los guiones, y las largas horas de ensayo.

Este proceso de “globalización”, una palabra que antes no entraba en conversaciones flamencas, dio lugar a otro término que ahora circula: “la industria del flamenco”. El arte jondo se ha hecho demasiado importante para dejarlo a los intérpretes. Hay que administrar esta fuente de riqueza y su financiación, cada vez más escasa, debido a estos tiempos económicamente inestables, y dejarlo al control de políticos y sus asesores culturales.

Otra cita al respecto vi hace poco de la mano del admirado compañero, crítico y escritor, Manuel Bohórquez, hablando de un espectáculo al que asistió en Sevilla. Describe muy bien el conflicto entre la espontaneidad y la precisión teatral:

En general, el espectáculo me resultó frío, que es lo que tiene eso de llevar a rajatabla unas mínimas normas teatrales, de puesta en escena, algo que choca frontalmente con la conocida anarquía de los flamencos, que suelen hacer un arte de la libertad cuando interpretan y a veces no tienen en cuenta si tienen que permanecer o no dentro de un cenital de luz para ser vistos en todo momento por el público (Bohórquez, 2016).

8. Artistas clave

Inevitablemente, la personalidad de determinados intérpretes ha ejercido una imparable fuerza de cambio en la apariencia y formas del baile flamenco. Ciertos nombres se hacen imprescindibles, aunque no son necesariamente los más grandes o más famosos, sino los que aportaron nuevos conceptos que, con el tiempo, han sido aceptados por la afición, y asimilados por el género como parte integral de una nueva realidad.

8.1. Carmen Amaya

Carmen Amaya (Barcelona, c. 1918-Bagur, 1963) nace pronto para ser incluida en esta nómina de honor, pero su impacto fue tal, que se hace imposible no reconocer su influencia en todo lo que vendría después, hasta el día de hoy. Carmen definió una forma de bailar, le dio el temperamento que faltaba, impuso una rigurosa verticalidad en el baile de mujer que se había caracterizado por dulzura, cabezas inclinadas y cierto ánimo de sumisión o debilidad. La bailaora dio suma importancia a la velocidad y el poder de los pies, y demostró que el toque de palillos era compatible con bailes que no eran folklóricos, como soleá o siguiriya, esto, en una época en que no era habitual que los gitanos los tocaran. Aunque la atribución sigue generando polémica, se considera que Carmen Amaya fue la primera persona en bailar el taranto, que ha permanecido como pieza fundamental del repertorio del baile. Indiscutiblemente fue la primera figura cuya fama se hizo más grande que el mismo flamenco: si antes, la gente había querido ver “el flamenco”, aquella meta quedó reemplazada por querer ver a la gran Carmen Amaya.



8.2. Antonio

Antonio Ruiz Soler “Antonio el Bailarín”, “Antonio el Chavalillo” o simplemente “Antonio” (Sevilla, 1921-Madrid, 1996) fue un bailar y bailarín legendario cuya influencia ayudó a dar forma al baile flamenco actual. Conceptos coreográficos y representativos innovadores, repertorio lorquiano, creador de numerosas obras, incluidas coreografías flamencas como el zapateado, la caña, los tanguillos o el legendario martinete que creó por encargo de Edgar Neville para la película *Duende y Misterio del Flamenco* (1952), así aportando al género una nueva e importante pieza del repertorio, y el primer baile flamenco sin acompañamiento de guitarra.

8.3. Pilar López

Igual que Antonio, Pilar López (San Sebastián, 1907-Madrid, 2008), la gran dama de la danza y del baile, ya estaba consagrada en los años 40 y 50, anterior al medio siglo de evolución que pretendo perfilar. Sin embargo, fue fundamental en la formación de un nutrido grupo de bailaores que aportaron un nuevo aspecto al baile masculino, y que incluía a Alejandro Vega (Huelva, 1910-Madrid, 1980), Manolo Vargas (México, 1914-2011), José Greco (Italia, 1919-USA, 2000), Eduardo Serrano “El Güito” (Madrid, 1942), Mario Maya (Córdoba 1937-Sevilla 2008) y más notablemente, Antonio Gades (Alicante, 1936-Madrid, 2004). Éstos dos últimos ampliaron la estética del baile de forma exponencial.

8.4. Antonio Gades

Antonio Gades, intelectual y creativo, puso en marcha unas ideas escenográficas y coreográficas absolutamente innovadoras y modernas, y creó brillantes obras narrativas que siguen presentándose a través de la actual Compañía Antonio Gades, residente en Getafe desde 2006. Tres piezas maestras suyas que han hecho época –*Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *Amor Brujo* (1986)– fueron llevadas al cine por el director Carlos Saura, y se han

convertido en clásicos imprescindibles en la historia del baile. En 1963 Gades interviene en la película de Rovira Beleta *Los Tarantos*, indiscutible obra maestra del baile en cine. La farruca que interpreta en las calles mojadas y oscuras de Barcelona es inolvidable, y contribuyó a la estilización y modernización de dicha forma.

8.5. Mario Maya

Mario Maya siguió el sendero marcado por Gades, llevándolo más lejos y personalizándolo. La esencialidad de movimiento, sequedad, equilibrio, minimalismo, poderío controlado y una línea limpia y geométrica son los elementos que marcan el estilo de este bailar. También se atrevió a montar obras abiertamente contestatarias en tiempos de transición política, como *Camelamos Naquerar* (1976) o *¡Ay! Jondo* (1977). Su hija, Belén Maya (Nueva York, 1966) amplió sus conceptos, influyendo a toda una generación de jóvenes bailaoras que incorporaron movimientos de baile contemporáneo en el flamenco.

8.6. Manuela Vargas

Probablemente pocas personas pensarían en Manuela Vargas (Sevilla, 1941-2007) como renovadora o evolucionaria del baile. No obstante, recuerdo el impacto que causó esta bailaora a mediados de los años sesenta. Carmen Amaya nos había dejado prematuramente, y con ella se llevó la furia de su baile. Manuela logró expresar los “soníos negros” bailados de otra manera: mediante una intensidad controlada y contenida, la fuerza de los silencios y los movimientos apenas articulados. Jamás ningún bailar o bailaora fue mejor embajador del concepto de que “menos es más”. Llevó en su compañía a los mejores cantaores y guitarristas de la época, entre otros, Fosforito, Beni de Cádiz, Naranjito de Triana, Fernanda y Bernarda de Utrera, el Chocolate o Chano Lobato en el cante, Juan Habichuela y El Poeta a la guitarra, y gracias a rodearse de ese nivel de talento, pudo dejar sus versiones de la petenera, el



mirabrás, la caña, el taranto o los tientos, que todavía son referencias para estas formas.

8.7. Israel Galván

El enfant terrible del baile flamenco actual se llama Israel Galván (Sevilla, 1973). Hace veinte años, conquistó los premios de Córdoba, La Unión y la Bienal de Sevilla, uno tras otro, en menos de dos años. Habiendo dominado el baile flamenco más clásico, entonces, quiso investigar y desmontar lo existente para descubrir nuevas formas, sin ataduras de ningún tipo, e inventar un lenguaje propio. Incorpora elementos poco convencionales, como ataúdes, placas metálicas, sillas apiladas, etc., músicos de otros géneros y un formato fragmentado que sorprende a los aficionados. Para algunos, es excesivamente vanguardista, pero la mayoría aceptan su necesidad de libertad y admiran su forma de expresarla. En cierto sentido, no se puede hablar de “seguidores” de Galván, porque, como ocurre con los que rompen con lo establecido, se trata de una personalidad tan marcadamente única, que cualquier intento de emulación, corre el peligro de caer en la mera imitación. Sin embargo, el ánimo de buscar nuevas formas, y el rechazo sistemático de lo establecido, son vientos que han soplado fuerte por el mundillo del baile desde la presencia de este genial artista. El vanguardismo está a la orden del día, expresado por cada individuo a su manera.

9. Otros factores de cambio

9.1. Importancia de las bulerías

Uno de los cambios más importantes en el flamenco del último medio siglo, ha sido el papel ampliado de las bulerías. El flamenco festero de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo fue dominado por la rumba, fuese la catalana, o la de Miguel Vargas Jiménez “Bambino” (Utrera, 1940-1999), o cualquier otro de los muchos especialistas “rumberos”, y todo espectáculo o

fiesta terminaba por rumba. Pero hacia finales de los años setenta, el compás de bulerías empezó a desplazar el de la rumba. Seguramente fue la popularidad del joven Camarón, genial intérprete de las bulerías, que provocó este cambio. A partir de entonces, la despedida de casi cualquier espectáculo flamenco sería por bulerías, toda grabación de cante incluye al menos un cante por bulerías y la pobre rumba quedó olvidada y demodé. Los bailaores que sólo habían empleado la bulería para rematar brevemente un baile por soleá o por alegrías, tuvieron que ponerse las pilas y aprender alguna “pataíta” para el fin de fiesta que cerraba cualquier actuación.

9.2. Cantes libres bailados

Hasta los años sesenta, “canteailable” se entendía como cualquier cante de compás, desde las formas más sobrias, como la soleá o la siguiriya, hasta las más folklóricas, como los verdiales o los fandangos de Huelva. Pero fue Manuela Vargas, que adaptó y popularizó un cante libre, sin compás fijo, al baile. No es posible afirmar que fuera la primera en hacerlo, pero habiendo comentado el tema con otros veteranos, más notablemente, la bailaora Luisa Triana (Sevilla, 1933), ninguno recuerda un cante libre bailado, antes de la petenera libre de Manuela Vargas. Hoy en día todo se baila: la malagueña, granaínas, cante minero, fandangos naturales... Es otra manera de sentir el baile, otro planteamiento, más fantasioso e interiorizado quizás, porque la ausencia de un tiempo fijo deja al artista flotando por su propio espacio mental, buscando formas bellas sin el corsé del compás que normalmente da forma y coherencia.

9.3. Papel del cante

En este medio siglo, también hemos visto un papel disminuido del cante. Si antes, el bailar decía “cántame por soleá”, y bailaba a lo que le cantaba el cantaor, ahora el cante está supeditado a las exigencias teatrales de la obra y la



coreografía. El baile protagoniza mientras que el cante adorna, o es incluso eliminado. Ha habido importantes obras de baile flamenco sin cantaor alguno.

9.4. Grabaciones

La fácil disponibilidad de la música y la danza grabadas en diversos soportes audiovisuales, ha significado un adelanto grande para la transmisión y aprendizaje del baile flamenco. Por un lado, los aspirantes a bailaor o bailaora de otros países, que antes tenían que hacer el peregrinaje a España para cultivar su afición, con todo el coste y sacrificio asociados, ahora disponen de un amplísimo surtido de estupendas grabaciones, tanto didácticas como de actuaciones en vivo, de las más grandes figuras, sin salir de casa. Y no sólo los extranjeros, sino también los aficionados nacionales tienen la posibilidad de estudiar, aprender coreografías y técnicas y recibir los consejos de sus ídolos. La transmisión o aprendizaje mediante medios mecánicos permite reproducir movimientos, técnicas y compás con absoluta precisión. No obstante, hay los que defienden la transmisión oral, de mayores a jóvenes y en directo, como preferible, debido a que habilita la creatividad, la individualidad y la improvisación. Pero ya no hay camino de regreso.

9.5. Suelos amplificados

Otro invento externo ha sido importante en la evolución del baile. Hacía tiempo que se había intentado colocar amplificación para los pies en los escenarios, normalmente con resultados de sonido artificial, desigual o poco eficaz. Pero en los últimos quince o veinte años, la tecnología ha avanzado de tal manera que los bailaores actuales están acostumbrados a una perfecta amplificación de los suelos, significando a su vez, otro tipo de taconeo más complejo, con mayor sutileza o filigrana, y casi siempre, de mayor duración.

9.6. Percusión

La incorporación de instrumentos exóticos, especialmente de percusión, y por encima de todo, el cajón peruano introducido por Paco de Lucía al comienzo de los años ochenta, ha aportado una dimensión rítmica añadida al baile.

10. El futuro

El flamenco se ha convertido en un arte internacional, “Patrimonio de la Humanidad”. Ni todos los cantantes de ópera son italianos, ni los bailarines clásicos son todos rusos, ni los flamencos son, necesariamente, españoles. Sin duda alguna, veremos figuras internacionales del baile flamenco.

Las mezclas o fusiones con géneros ajenos ya nos asustan menos, y el experimentalismo no pierde fuerza, aunque sigue habiendo un importante mercado para el baile flamenco más clásico.

La buena noticia es que no tenemos que sacrificar el gusto personal en el altar de lo popular. En un mismo festival podemos asistir, por ejemplo, al recital de una Carrasco o de otra, la Manuela o la Rafaela, dos polos opuestos. Manuela, faraónica, orgullosamente racial, intensa y poderosa. Rafaela, geométrica, inteligentemente contemporánea y cerebral. No existen mejores exponentes de sendas escuelas para que las contrastemos, sin necesidad de elegir una u otra, porque ambas perspectivas existen simultáneamente con absoluta validez bajo el gran manto protector del flamenco.

11. Bibliografía

BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988/1990). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.

BOHÓRQUEZ, Manuel (2016). El triángulo del frío. *El Correo*. <http://elcorreoweb.es/cultura/el-triangulo-del-frio-EY1346071>.

GAMBOA, J. M. (2001). *Guía libre del flamenco*. Madrid: Fundación Autor.



RUIZ FUENTES, José María (s/f). Biografías. *El arte de vivir el flamenco*.
<http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaores.html>.

ZATANIA, Estela (2013). Especial Centenario Carmen Amaya, entrevista a Domingo Alvarado. Revista digital *Deflamenco*.
<https://www.deflamenco.com/revista/especiales/especial-centenario-carmen-amaya-1.html#parte1>.

ZATANIA, Estela (2015). Recordando a Juan Maya Marote. *Revista Calle Elvira: Decir flamenco*. Granada. 2015, pp. 120-121.

