

FLAMENCO Y 3

EL BAILE

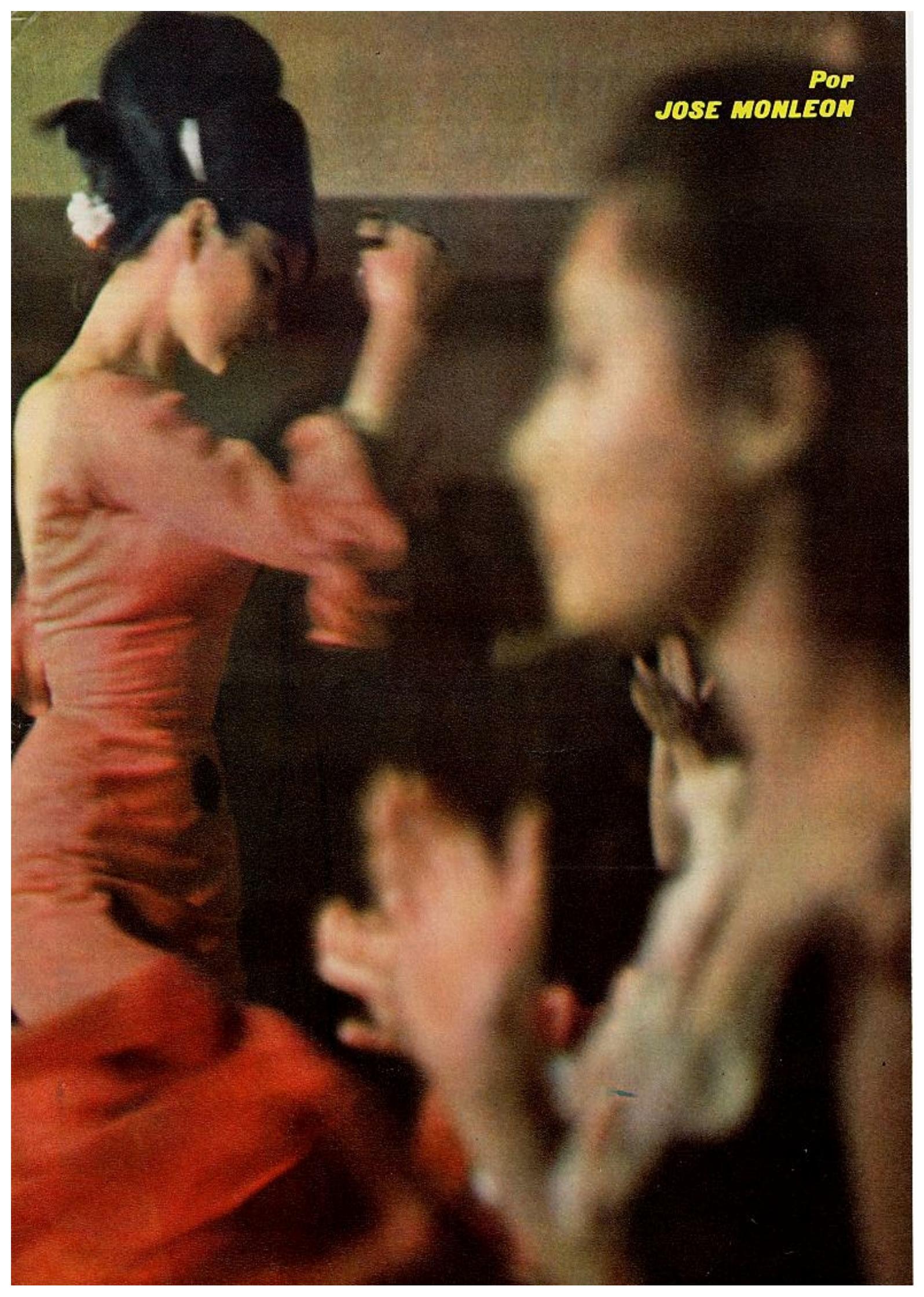
MADRID. El Rastro. Plaza Vara del Rey. Rectángulo con el reloj parado. El soldado de la cartera negra se mete por una puerta que queda entre dos comercios de reventa. Ante uno de ellos, se exhiben carcomidos cuadros de un principiante o de un loco, con sus Cristos bizcos y sus figuras deformes. El soldado, con el aire seguro de quien va todos los días, baja hacia uno de los sótanos de la casa. En uno de los recodos de la escalera, sobre el yeso mugriento, un cartel hecho a mano —con su bien dibujada flecha— indica el destino del recién llegado: "Academia de la Quica".

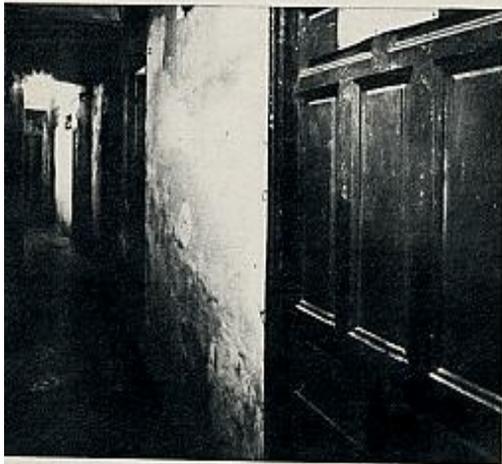
El soldado sale ahora de una habitación contigua a la sala donde se dan las clases. En su **SIGUE**



Academia de Enrique el Cojo. Convivencia circunstancial de lo gitano y lo andaluz bajo la experta mirada del maestro.

**Por
JOSE MONLEON**





Sótanos de un inmueble en la madrileña plaza de Vara del Rey. Aquí se cobijan hasta tres escuelas de baile flamenco: las de Marín, Cruz y la Quica.

cartera debía de llevar la correctísima indumentaria de bailarín con que ahora nos sorprende. Primero, hace ejercicios de barra. Luego, tacaña incansablemente, mientras la Quica marca los compases con la guitarra. Media hora. El soldado de la cartera negra se marcha escaleras arriba. Ahora la Quica da clases a dos muchachos australianos. Su historia es prácticamente la misma. Vieron bailar a Luisillo en Sidney y pensaron que aquél era un buen oficio. Aquí están los dos, con su aire atento, y su gravedad desanglada de buenos alumnos, rematando con las castañuelas el primer gran paso de su aventura. Sigue la rueda de alumnos. Algunos parece que tienen posibilidades. Otros —como una muchachita mejicana de trece o catorce años— se limitan a cultivar lo exótico. Baila ahora Maribel Ayuso, la que hizo hablar a toda la crítica teatral madrileña cuando interpretó la sordomuda de «El milagro de Ana Sullivan». Ya ha hecho alguna película y es, a la vez, alumna de la Quica y de la Escuela Oficial de Arte Dramático. La Quica, incansable, acompaña con la guitarra, marca los pasos con sus zapatillas caseras, toca los palillos, levanta los brazos... Tres, cuatro horas, sin interrupción. Y, al fin, la última alumna: quince años interna en un centro benéfico y, apenas en la calle, la decisión de vivir del baile. Aquí está, aprendiendo con más prisa que fortuna, repitiendo tenazmente un baile por soleares.

La tarde ha concluido. En el rincón del estudio —piano cerrado, la guitarra, media docena de fotografías dominadas por una portada de «ABC» con la estampa de la Quica— escucho a la antigua bailaora.

—Mi marido, Frasquillo, fue el maestro de muchos bailaores. Por su academia de Sevilla pasaron casi todos los buenos. Me acuerdo, por ejemplo, de Enrique el Cojo, que ganó su primer concurso cuando aún era un alumno de Frasquillo. Yo también fui su alumna. Luego, muy jovencita, me casé con él y nos fuimos de turné. He bailado en todos los cafés cantantes de la época, con las bailaoras más famosas. Primero lo hice vestida de muchacho; luego, ya con bata de cola. He andado por los tablaos desde pequeña, y puede decirse que en mi vida no he hecho otra cosa que bailar o enseñar a bailar. Dos días antes de nacer mi hija, estaba yo arriba de un tablao... Poco antes de nuestra guerra, nos vinimos a Madrid y pusimos la academia. Todo iba bien, pero la guerra nos destruyó. Frasquillo estuvo en la cárcel y murió poco después de que acabase. Yo me contraté y me fui a los Esta-

dos Unidos, como maestra y como bailaora. A la vuelta, abrí esta academia y me defendí bien. Tengo alumnos de todas clases y de muchos países. A veces, vienen también maestros de «ballet», como Masine o Magriñá, que quieren aprender flamenco... No me gustan, en general, los cuadros de ahora. Yo soy de otra época del baile, cuando había que saber pararse y subir los brazos...

La Quica me trae viejos recortes en donde aparece su nombre o su figura. Trae también el pintoresco libro de Fernando el de Triana, «Arte y artistas flamencos», a cuya interesantísima colección de fotografías va poniendo pequeñas apostillas biográficas. «En este cuadro...», «Cuando bailaba la Macarrona por alegrías...», «La Sordita bailaba sin oír la guitarra; el compás lo llevaba dentro...», «Este es el Estampío; fue muy bueno, pero se murió sin una peseta...».

Otra época. Tiempos de duras turnés por los pueblecitos andaluces; primeras salidas del flamenco, metido en el «ballet español», a los teatros de París, de Londres y de los Estados Unidos. Orquestas y arreglos en lugar de guitarras y cantes. Un ciclo que empieza en las clases sevillanas de Frasquillo y acaba, por ahora, aquí, en esta academia, abierta —como un centro de artes y oficios— a los alumnos de la más diversa procedencia.

el baile «jondo»

¿Puede hablarse de «baile jondo» en el mismo sentido que lo hacíamos del cante? Esta pregunta, a mi juicio fundamental, nos descubre de inmediato los dudosos y particulares procesos sufridos por el baile flamenco. Cabe, incluso, sostener que constituye hoy una materia prácticamente desgajada de lo que un día fue base dramática y humana del cante. Las mixtificaciones sufridas por este último a lo largo de los años,

habrían tenido en el baile la equivalencia de una revolución radical, al imponerle una razón de ser de tipo esencialmente estético.

Quizá esto no se dé de un modo total. Y subsistan casos en los que el baile olvida esta concepción técnico-estética para rebuscar su primitiva condición de drama plástico, de drama expresado a través del movimiento, la línea y el ritmo. Aun así, y admitida la excepción, no cabe ninguna duda sobre el profundo proceso de «espectacularización» del un día baile «jondo». Juegan en ello todos los factores examinados en los reportajes anteriores, más otros que son propios y peculiares del baile. A ellos voy a referirme, a partir de mi pregunta inicial.

Porque no hay duda de que un auténtico baile «jondo» es posible. Es decir, un baile que cumpla, con relación al bailar o la bailaora, la misma función que cumplía el cante respecto al cantor. Si el cantor expresaba en el cante su relación con la realidad, su «situación» total, también el bailar puede encontrar en el baile un modo de afirmarse y definirse frente a esa realidad. Son dos modos paralelos de expresar, a través de medios distintos, un mismo mundo social, síquico e ideológico.

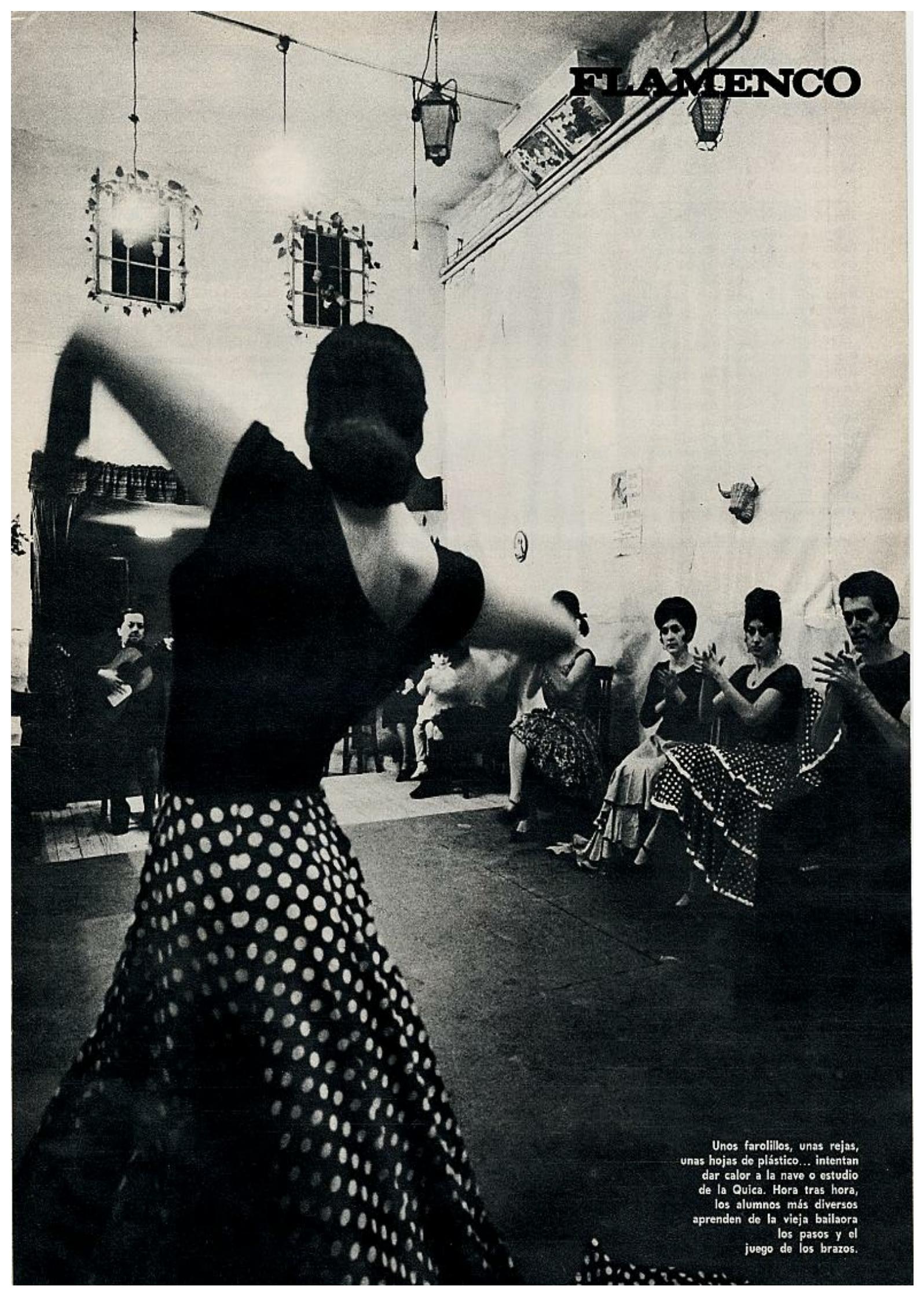
El primer problema serio surge al plantearnos el tema de la técnica. Al examinar a los bailaores y bailaoras más allá de su momentánea autenticidad y valorar la riqueza de sus medios de expresión. Al querer diferenciar las formas y la verdad o falsedad de la situación dramática a que nos remiten.

Se trata, en la práctica, de un callejón de difícil salida. A las academias llegan innumerables gitanos que han aprendido en sus barrios los pasos rudimentarios para meterse en unas bulerías. Inmediatamente, uno advierte la verdad humana de su baile unida a la pobreza expresiva de su técnica. Entramos, entonces, en una etapa de aprendizaje, que, a menudo, aparea la definitiva destrucción de aquella inicial espontaneidad. El bailar pasa a ser un insoportable autómatas. Un simulador **SIGUE**



La Quica, un día excelente bailaora. En su academia sobreviven las lecciones de Frasquillo, su marido.

FLAMENCO



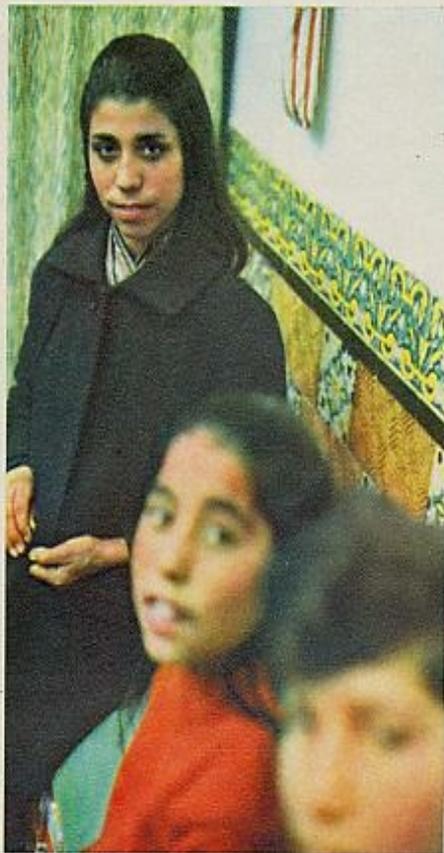
Unos farolillos, unas rejas,
unas hojas de plástico... intentan
dar calor a la nave o estudio
de la Quica. Hora tras hora,
los alumnos más diversos
aprenden de la vieja bailaora
los pasos y el
juego de los brazos.

permanente, en la medida que la razón de ser de sus pasos no está —como en el ballet clásico— en la armonía o la gracia, sino, antes que nada, en la supuesta expresión de una realidad interior. El bailar se pierde en la repetición de unos pasos aprendidos —con algunas variantes, que ni quitan ni ponen nada fundamental— a través de los cuales no se realiza la «afirmación» propia de lo que llamamos «jondo».

Sobre el papel, tal y como ocurre en todas las artes, la solución es sencilla. La técnica acrecentaría, simplemente, los medios de expresión. Aumentaría el vocabulario, enriquecería el lenguaje, para que el bailar pudiera optar libremente entre los nuevos medios dominados. La técnica no definiría jamás por sí sola la verdad o mentira de un bailar, quien, simplemente, se serviría de ella.

Aquí volvemos a encontrarnos con el obstáculo de la exigencia «interior» y protagonista que es propia de lo «jondo». A una estrella del «ballet clásico» le exigimos que sea intérprete, vehículo estético, elemento determinante de una belleza creada a partir de una técnica y de la comprensión emotiva de su papel. A una buena «bailaora», en cambio, le pedimos, sobre todo, que se sincere bailando, que sea ella misma, y que, ella misma, como realidad personal, nos importe. De ahí el carácter demoledor que alcanza en lo «jondo» una servidumbre técnica.

Como ocurre en el cante, la cuestión nos remite al problema de los ámbitos de lo «jondo». En



una pequeña reunión, a la hora de expresar, quizá sobre unos palmos cuadrados, lo que la bailaora lleva dentro, sin preocuparse de quién le mira y quién no, las cosas tienen una medida muy distinta a la que es propia de la bailaora puesta en el centro de un tablao o de un escenario. Querer encontrar en estos dos últimos supuestos las dimensiones humanas de aquella verdad es, sin duda, imposible. Automáticamente, la «creadora» pasa a ser intérprete; a la radicez libertad y distensión del ámbito doméstico, sucede el signo previsto, la medida predeterminada, que es propia del espectáculo. A la improvisación, la previsión.

Dado que esto es inevitable, habrá que decidir que lo «jondo» no es propio del teatro y del tablao. Y que a lo más que en ellos puede llegarse, salvo ocasiones y casos excepcionales, es a que las bailaoras y bailaores consigan momentáneos paréntesis de verdad a caballo de una línea preestablecida. A que en tal o cual baile, esta o aquella noche, en determinados movimientos, surja el «pellizco», el «duende» de las infancias hambrientas y las soterradas revanchas. Ese brazo de la bailaora o ese zapateado del bailar que dejan de ser un movimiento automático o armónico para ser, como corresponde a lo «jondo», una tragedia en primera persona.

Conviene aún hacer una precisión: el posible baile «jondo» no corresponde necesariamente a los cantes así considerados. La bailaora tiene su

La espera, en el banco de una academia. La compensación, si se sale hacia adelante: un tablao, con trabajo y buenos sueldos. Y, también, el riesgo de la rutina.





FLAMENCO

Esta es una de las «pruebas» que han hecho famoso a Enrique el Cojo. Frente a la juventud y la línea de la muchacha, levanta él su «ángel» transfigurador...

propia autonomía, y se agranda o achica con cierta independencia de lo grande o lo chico del cante. Las «alegrías» son el ejemplo de un baile a menudo más jondo que el mismo cante. Pero hay, todavía, un ejemplo más claro, que yo me permito citar a sabiendas de los peligros de la cita: me refiero a la «rumba flamenca», un subproducto del cante, que, sin embargo, permite, en bastante casos, la sincerísima expresión de la bailaora. Estamos ante un canto de origen exótico, en el que, en cambio, algunas bailaoras —aburrísimas e inaguantables en el ma-

chaconeo de las soleares o las seguiriyas— encuentran los supuestos rítmicos necesarios para hacer de su baile una afirmación.

Hoy, gracias a unos pocos nombres, la rumba es un capítulo vivo. Por supuesto, y desde las perspectivas del cante, es un baile siempre despreciado... que nunca falta, no ya en los cuadros flamencos, sino en las fiestas más íntimas y familiares de los ámbitos bajoandaluces.

Sin duda, cumple funciones expresivas que en otro tiempo estuvieron reservadas a bulerías y derivaciones de los tangos. La rigidez e insin-

alidad de muchas bailaoras se rompe cuando, al fin, se encuentran ante un baile cuya simplicidad técnica les permite improvisar, volcarse, mostrarse como son, jugar, sin la preocupación de «hacer arte». En las «rumbas» —donde sobra, por igual, el hieratismo y la desvergüenza— renacen muchas bailaoras, generalmente obligadas al suplicio de unos pasos en los que no creen ni les ayudan a expresarse.

Si la verdad se da, con más abundancia, en el más liviano de los bailes, no aceptado como cante ni por los más tolerantes, **SIGUE**

FLAMENCO

bien podemos deducir que, en términos generales, el baile flamenco está llegando al límite de sus hipocresías y contradicciones.

la difícil continuidad

En el complicado campo de las interferencias entre el cante y el folklore andaluz, en la pluralidad de teorías e intuiciones que lo abordan, existe un importante elemento de información, siquiera referido al último período. Me refiero al testimonio de cómo fue un cante; a la huella

En el baile, el problema es distinto. Cierta que el crítico viejo ha visto bailar a varias generaciones de figuras. Pero, a fin de cuentas, su experiencia de espectador sirve de bien poco al que comienza. Es una experiencia muy limitadamente transmisible, por lo que tiene de subjetiva y por las especiales características del lenguaje literario. El crítico no puede más que tender un puente de palabras, de significaciones cambiantes con el tiempo y ceñidas a impresiones personales y a consideraciones obligadamente vagas y generales. La «anotación coreográfica» es imposible apenas concedamos al baile «jondo» sus más elementales prerrogativas de improvisación y de duende. Dos soleares, bailadas con los mismos pasos, y enseñadas por un mismo maestro, pueden ser, en el caso de dos alumnas bien

dotadas, dos cosas completamente distintas. El baile vive, pues, en un régimen de amplia intransmisibilidad.

Para el que empieza no hay más salida que la academia, donde el maestro tiene el valor del único testimonio posible del pasado. Lo que el maestro sabe no está en ninguna parte. Hay que ir allí, a su clase, y aprenderlo. Con lo cual, a menudo, el posible bailar se destruye, porque acaba olvidándose de sí mismo para sujetarse a los complicados pasos que le enseñan.

Sólo más tarde, cuando su técnica está hecha, el bailar o la bailaora verán tal vez a las figuras que hubieran podido influir positivamente. Tomarán de ellos, todavía, este paso o el otro, este o aquel detalle. Pero, por lo común, será ya tarde. La bailaora se sentirá a solas con lo que ha aprendido en las horas de academia. Metida en los golpes bajos de la competencia profesional y la lucha por el éxito, su baile estará falto de esa renovación de lo antiguo que es propia de los grandes cantaores. Habrá llegado la hora de los contratos tácitos con los aduladores. De los equívocos constantes, a falta de una referencia clara e inmediata que ponga al descubierto la simulación.

Las buenas bailaoras serán pocas. Muy pocas. Las «estrellas» dudosas se preocuparán, en la duda, de ser, más que bailaoras, «estrellas». Las del tercer escalón, las malas, aburrirán a centenares de personas desde tablaos y salas de fiestas.

Quizá el desarrollo de los medios «audiovisuales» hubiera podido —como el disco— ayudar a salvar el magisterio. Hoy —ahí están los programas de TV— es, probablemente, demasiado tarde.

sevilla: academia de enrique el cojo

Habitación única al nivel de la calle. Puertas abiertas a la luz y el aire. Tropol de niños y mujeres que sigue el curso de las clases. En su mesa camilla, Enrique marca el compás con la mano, o acompaña con la guitarra, o levanta y mueve los brazos como nadie lo hace hoy...

Sus alumnos podrían dividirse en tres grupos:

fijada por la letra (tanto en lo que se refiere a su sentido como a su métrica), por la transmisión en cadena que sigue a cada creador, y, cada vez en mayor número, por la grabación.

Estos elementos han contribuido, a la hora de examinar la época iniciada en los cafés cantantes, a deslindar terrenos, a formular precisiones, a mantener, con carácter de gravitación clarificadora, el cuadro del tiempo que nos precede. Sabemos lo que hay inmediatamente antes de un Aurelio Sellés, de Cádiz, o un Juan Talega, de Dos Hermanas. Por el primero se llega hasta el Mellizo, y, a través del segundo, hasta Joaquín el de la Paula. Seguirá en la penumbra cuanto se refiera a un pasado más remoto, pero el «cantaores» de hoy sabe dónde encontrar su magisterio, y de dónde sacar las estructuras básicas sobre las que después proyectarse. Tiene una idea clara detrás de quién va, y qué cuadra o no cuadra de ese pasado a su condición actual. Puede, incluso, decidir que el cante encierra una dureza de la que él ya ha conseguido liberarse, y, por tanto, reducir su papel al de simple intérprete de una realidad que ya no es exactamente la suya.



Lluvia insólita en la calle de las Serpes. Enrique frente al lugar donde estuvo el café cantante del Burrero.

el de los aspirantes a profesionales, el de las señoritas sevillanas, y el de figuras ya hechas que acuden a su academia para montar nuevos pasos o practicar los que ya saben. Por debajo de estos grupos, hay aún una cuarta categoría formada por gitanitos y vecinos sin un real que acuden a la academia con la esperanza de que Enrique les regale unos minutos.

Cojo, calvo, grueso, con su sonotone en la oreja, doblados los cincuenta, Enrique es un bailar extraordinario. Quienes le hayan visto en un tablao apenas han visto nada, pues allí su personalidad se solemniza y enfria, a falta de ese ejercicio de la imaginación que le caracteriza y define. Enrique, en su academia, enseñando a los alumnos, gastándoles bromas, reaccionando según el interés que siente por cada uno, es un bailar colosal. El gesto, el movimiento de brazos, la guasa, todo se integra en una expresión armónica y fluida. En el arte de Enrique el Cojo hay dos principios fundamentales: uno, que se baila con todo el cuerpo, con la mirada, con el gesto, con cuantos factores ayuden a expresar lo que siente el bailar; otro, que, en su caso, sólo el baile puede transformarle y poner en primer plano una realidad interior.

Lo impresionante de Enrique es que esta realidad interior no tiene nada de patética; es, por el contrario, una realidad delicada, armónica, casi femenina, y que él la pone a flote, más allá y por encima de su condición y contextura física, cuando baila. Para Enrique bailar equivale a cambiar, a ser lo que se quiere ser.

El fenómeno, en el caso de Enrique, es muy interesante. Porque viene a dar una dimensión nueva a la hondura. Enrique se define, se afirma, se sincera, se recrea, cuando baila; es, pues, el suyo, un baile hondo y una pugna dramática. Sin embargo, al mismo tiempo, es un baile claro, feliz, sin paralelo alguno con los «sonidos negros» del cante «jondo». Probablemente porque es un baile de problemática personal y no sociológica; porque Enrique resuelve con él un drama que no tiene significación representativa en los ámbitos flamencos. Es «su» caso. Aunque no deba olvidarse que ilustra a la perfección uno de los principios básicos de lo «jondo»: su exigencia de autenticidad humana, de expresión de «uno mismo», antes que la de vehículo estético e interpretativo de «otro».

Enrique, junto a su mesa camilla, me dice:
—Desde luego, enseñar a bailar a un gitano es



Sevilla. Calle del Espíritu Santo. Clases de Enrique el Cojo, ante la mirada de chavales y mayores. Desde su mesa camilla, el maestro pone en marcha todo ese movido mundo de líneas, ritmos, gritos y guasas.



muy difícil. Llevan lo suyo. Nadie como ellos para las bulerías, que sujetan a un ritmo y una fuerza especial. Lo malo es moverlos de ahí...

—Yo creo que hoy falta, en general, paciencia, inteligencia y calma para ir «sacando el ritmo interior». La mayor parte de las bailaoras son terriblemente monótonas. Todo lo hacen igual. Todo lo reducen a un problema mecánico de pasos, de ruido, de taconazos. Olvidan una cosa fundamental: el aire de un baile. Por ejemplo, las alegrías, el mirabrás y las romeras tienen el mismo ritmo, pero su aire es muy distinto...

—El flamenco no es una máquina. Es un rito, una cosa sagrada. Hay que bailar con los pies tranquilos, buscándose, entregándose de un modo total...

—Todos los flamencos tenemos fama de avaros. Dicen que siempre andamos a vueltas con el dinero. Yo creo que es un problema de carácter. Somos así por naturaleza, sin hacernos mala sangre. Yo quiero el dinero para mi gente. Mi padre vivió al final como un rey. Agonizando, le llevé el mejor pescado y el mejor vino. Y no le faltaron los mejores médicos ni las mejores medicinas.

(Sigue en la página 71)

(Viene de la página 41)

—A los siete años, tuve unas calenturas que me dejaron tullido para siempre. Me desahucieron los médicos y mi madre me curó con una pomada de los hebreos. Casi en seguida, me entró la afición al baile. Aunque, al principio, mis padres se opusieron. Les parecía una barbaridad. Estudié con Frasquillo y gané un premio. Dejé la casa de fotografías donde me habían empleado y me compré un fonógrafo: iba con él a dar clases a domicilio... Luego, empecé a bailar en los cafés cantantes. Las cosas se encarrilaron y ahora tengo mucho y bueno donde elegir.

(Enrique, a quien conozco bien, y con quien he compartido dos jiras europeas, acaba hablándome de sus clases a Nuria Espert y de aquella noche sevillana, en la que, al concluir la representación de «Medea», la actriz y él bailaron por alegrías.)

un esquema histórico

En un librito titulado «El baile andaluz», de Caballero Bonald, quedan establecidas, en líneas generales, las siguientes clasificaciones:

1) Bailes clásicos españoles. Estarían formados por la escuela antigua campestre y doméstica y por la escuela moderna de palillos. Entre otros muchos, figurarían aquí los bailes de Málaga y la escuela de boleros.

2) Bailes «jondos» y flamencos. Es una concepción que va un poco a remolque de las ideas comentadas en nuestro reportaje anterior, aunque para Caballero Bonald —y según la ya señalada divergencia entre la categoría de los cantes y los bailes—, las alegrías o las serranas sean bailes tan «jondos» como las soleares y las seguriyas, mientras los tangos y bulerías son relegados a la condición de «flamencos». No acabo de ver clara esta última decisión. La «jondura» de unas bulerías de Rafael el Negro es, por ejemplo, indiscutible. El dramatismo de su zapateado, su dimensión de protesta vital, está fuera de dudas.

3) Bailes mixtos teatrales. Constituyen el telón de fondo de los bailes propiamente teatrales. Andan por aquí las peteneras, tarantas, granadinas y zorongos.

A esta división corresponde un árbol genealógico que, en síntesis, y dejando a un lado las interferencias e influencias secundarias, podría concretarse en los siguientes eslabones:

1) Danzas sagradas orientales. Danzas domésticas y religiosas antiguas. Bailes domésticos españoles. Danzas árabes. Bailes gitanos españoles. Bailes jondos y flamencos.

2) Bailes espectaculares primitivos. Danzas moriscas. Bailes escénicos. Bailes mixtos teatrales.

3) Danzas campestres y profanas antiguas. Bailes campestres españoles. Bailes clásicos españoles. Bailes populares andaluces. Baile de palillos.

Sin entrar en tan complicada materia, si quiero señalar al lector que me haya seguido hasta aquí el interés de esta investigación de Caballero Bonald y las profundas sincronías que guarda con la realizada, a partir de supuestos y objetivos distintos, por Ricardo Molina y Antonio Mairena en su «Mundo y formas del flamenco». La decisiva intervención del gitano en la configuración del cante y el baile «jondos»; la separación inicial del baile y canto popular andaluz del baile y cante «jondo»; los palillos como derivación del baile popular y campestre, frente a la severidad de los bailes domésticos y gitanos; el origen re-

FLAMENCO

Otra academia famosa: la de Realito, a unos pasos de la Alameda de Hércules. De allí salieron muchos de los que han triunfado: el más célebre, Antonio.



ligioso —el rito— de la rama «jonda» frente al origen profano de la rama «popular andaluza»; la presencia de la danza árabe que, según un principio coránico, había de evitar o limitar el movimiento de las piernas —que se considera lascivo— para apoyarse en los hombros, los brazos y el vientre...

Toda una tentadora red de sugerencias se traza con este esquema. Va desde las un día famosas bailarinas de Gadex a la última gran bailaora. Su interés disminuye cuando los bailes mixtos teatrales y los bailes de palillos anegan el mundo de los bailes jondos y flamencos.

última consideración

El cante ha sufrido la dura peripecia de servir a un público que es ajeno a las razones de su existencia. Ha saltado a los cafés cantantes y a los teatros, replegándose, con profundas heridas, a los dudosos tablaos de hoy. Ha tenido, sin embargo, la ventaja de contar a menudo con gentes que tenían una idea de lo que estaba pasando y que procuraban señalar los extráneos.

Con el baile la cosa ha sido infinitamente más dramática. El extranjero se ha desentendido, por lo general, del cante y se ha lanzado como una catapulta sobre el baile. Los críticos de «ballet» de Londres, París o Nueva York, han aplicado sus cánones a nuestras bailaoras. Han formulado reservas o alabanzas que nacían de juicios puramente técnicos o, lo que es todavía peor, pintorescos. Se ha triunfado por una buena técnica o una buena estampa. Pero la verdad, esa pobre y magnífica verdad de lo «jondo», el salir a un sitio para concretar un oscuro pasado en un grito o un paso, eso no ha podido ser entendido y vivido por la gran audiencia del pueblerinismo internacional.

El «ballet español» ha creado la más terrible de las confusiones, en la medida que son híbridas y mixtas sus raíces. Ha «aristocratizado» lo popular, de tal forma que lo ha desmedulado, lo

ha caricaturizado con líneas exquisitas. El viejo drama de donde surge lo «jondo» ha sido sustituido por una especie de eco, endomingado y vestido con armonías que proceden de un mundo feliz y distinto. El arte como drama personal se ha unido al arte como equilibrio de formas. Con resultados mortales, porque de allí salía algo que era mentira como drama e insuficiente como armonía.

A esta falsificación «por arriba», ha correspondido la falsificación populachera de las malas canzonetistas vestidas de andaluzas, de las guapas y torpes bailarinas que andan, con sus trajes de volantes, y sus aprendidos pasos de Albéniz o de Falla, aburriendo por teatros y salas de fiestas. Al «arte» hecho por los exquisitos, ha correspondido el «arte» hecho por los más zafios embaucadores. Al traje de flamenca, entendido como un delicado figurín, ha correspondido el traje corto o abierto que permite mostrar las piernas a la más ligera vuelta. Al coreógrafo flamenco (?), el habitual desmán de los tablaos.

Son dos degradaciones, a las que me refería ya en mi primer reportaje. El flamenco —el cante y el baile— se nos ha ido a los grandes teatros o a las salas de fiestas. A las cimas y a las simas, perdiendo, por lo común, lo que hizo del cante una expresión fundamental: su humanismo, su nivel de verdad.

Hoy se habla de «ponerse flamenco». Yo creo, en cambio, que estas cosas serias se son o no se son. Si la historia del cante y el baile ha de escribirse sin esta constante referencia a su carácter de representación de realidades y verdades personales, habrá, entonces, que escribir otra historia. Habrá que hablar de técnicas y estampas, como los críticos ingleses, en lugar de citar o recordar las hambres y los soles de aquel pedazo de la Baja Andalucía...

J. M.

(Reportaje gráfico de SANCHEZ MARTINEZ)