

88  
2e1



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**


Escuela Nacional  
de Estudios Profesionales  
**Aragón**

*El flamenco en México*

**Reportaje**  
que para obtener el título de  
Licenciada en Comunicación y Periodismo  
presenta:

**Lilia Magali Rivera Ferreiro**

Asesor: Lic. Edgar Ernesto Liñán Ávila

Diciembre, 1998 



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN'**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PAGINACION VARIA**

**COMPLETA LA INFORMACION**

### ***Agradecimientos***

Este reportaje existe gracias a la valiosísima ayuda de: Edgar, Lucía, Gerardo, Mina, Magali (mi mamá), mi tío Chavo y Mauricio. Sin ellos, no hubiera sido posible.

A los que "me cubren cuando voy a llorar" (Fabulosos Cadillacs): Jorge, Juan y Rosa. La parte que falta de "Los Cuatro Fantásticos".

A Manolo Vargas, con todo el cariño y agradecimiento que le tengo.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>11</b>
<b>El flamenco en México</b>	
¿Qué es el flamenco?	<b>13</b>
¿Qué significa la palabra flamenco?	<b>14</b>
¿Por qué el flamenco gusta en todo el mundo?	<b>15</b>
Lo que se aprende de España	<b>16</b>
¿Por qué el flamenco nos gusta a los mexicanos?	<b>16</b>
<b>Figuras del flamenco que forjaron un gusto por este arte en México</b>	<b>17</b>
Antonia Mercé <i>La Argentina</i>	<b>17</b>
Encarnación López <i>La Argentinita</i>	<b>19</b>
Miguel Peña	<b>19</b>
<b>Los primeros bailarines de flamenco de origen mexicano</b>	
José Fernández	<b>20</b>
Oscar Tarriba	<b>20</b>
Luisillo (Luis Pérez Dávila)	<b>22</b>
Roberto Ximénez	<b>22</b>
Manolo Vargas	<b>24</b>
<b>¿Quién es quién en el flamenco mexicano?</b>	
Pilar Rioja	<b>28</b>
María Elena Anaya	<b>32</b>
María Antonia <i>La Morris</i>	<b>35</b>
Gabriel Blanco	<b>37</b>
Mercedes Amaya	<b>39</b>
Patricia Linares	<b>40</b>
<b>¿De qué se nutre el flamenco?</b>	<b>46</b>
<b>Tablaos vs. teatros</b>	<b>48</b>
<b>Una revisión a la situación actual del flamenco en México</b>	
La aportación de las compañías de baile español al flamenco mexicano	<b>51</b>
¿Existe apoyo para el flamenco en México?	<b>54</b>
La excepción, la Escuela Nacional de Danza	
<i>Nellie y Gloria Campobello</i>	<b>55</b>
El flamenco en los estados	<b>55</b>
¡Tenemos que sacar el barco a flote!	<b>56</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>59</b>
<b>Glosario</b>	<b>60</b>
<b>Fuentes consultadas</b>	
Bibliografía	<b>61</b>
Documentos	<b>61</b>
Fuentes vivas	<b>61</b>
Hemerografía	<b>62</b>
Videografía	<b>63</b>

## INTRODUCCIÓN

**P**ensar en flamenco es evocar voces desgarradas, gestos provocados por el esfuerzo visible al querer sacar todo lo que se trae dentro, rasgueos casi ininterrumpidos y acompasados de guitarras, y movimientos marcados por el ritmo técnicamente, pero más que eso, llevados a cabo por el puro sentimiento. El flamenco es un grito compuesto por cante, baile y música, que reclama ser sentido, más que ser escuchado o visto.

El baile flamenco contiene una carga de pasión y emoción a la que difícilmente se podría ser ajeno. Es un grito del ser humano. Uno de los géneros dancísticos que más muestra el sentir de quien lo baila (o lo canta, o lo toca) no tanto en forma colectiva, sino en lo más profundo del individuo. Esa es su esencia.

Aventurarse en este tema puede resultar fácilmente interesante para cualquier persona, porque es hablar de un arte maravilloso. Y en el encuentro con el flamenco, sabremos que quienes se dedican a él deberán tenerle un gusto infinito para vivirlo y sentirlo todos los días.

México ha sido susceptible a esta historia, y a través de este siglo, ha abierto sus brazos para que algunos españoles dedicados al flamenco vinieran a mostrarnos su arte. Los primeros intentos bastaron para enamorarnos de él y, sin muchos esfuerzos, pronto surgieron grandes figuras que dieron origen a "*El flamenco en México*". Estos artistas ayudaron, algunos sin proponérselo, otros sí, a que surgiera más gente que dedicara su vida a la danza española y, entre ésta, al flamenco, y que dejara asentado este conocimiento como parte de las manifestaciones artísticas en nuestro país.

Ahora tenemos una generación de bailarines que han dejado huella, y que la siguen dejando; que han hecho un trabajo sólido y digno de reconocimiento, con una respuesta inmediata del público. Esta es la historia de este reportaje.

## EL FLAMENCO EN MÉXICO

**U**n escenario casi oscuro, tres o cuatro sillas. Entran los guitarristas, el cantaor. Se sientan. Los guitarristas comienzan discretamente a afinar las guitarras, el cantaor frota sus palmas, les da un ligero calentamiento, todos mueven la cabeza levemente; es la señal de que todo debe comenzar. Y empiezan. Compases de doce tiempos, una voz que sale de lo más profundo de la tierra: *todo termina en la vida y hoy nuestro amor se acabó*. La guitarra irrumpe. *Fuiste el viento de otoño que arrasa de madrugada*. Y las entrañas parecen desgarrarse. El bailar entra y hasta el mínimo movimiento de una uña comunica algo. Los zapateados se fusionan con guitarra y cante. Cada golpe del pie, siempre a tiempo con la guitarra, se comunica con el centro de la tierra, como si buscara en ella su alimento, las ganas de seguir haciendo suyo ese sentimiento que domina toda la escena. Y las palmas, o a veces el cajón, van guiando, van reivindicando el arte que se produce sobre la tarima o la duela. Las manos se mueven todo el tiempo, muñeca, falange, falangina y falangeta, sin que por ello se reste esa fuerza que parece decir "ven hacia mí". Las miradas obligan a ir hacia el escenario, donde está ocurriendo todo, nos hacen partícipes y vulnerables de todo lo que ahí se interpreta: dolor, pasión, amor, traición, odio. Este es el sentimiento que encierra el arte del flamenco.

### ¿Qué es el flamenco?

Dan su opinión siete bailaores mexicanos que han hecho suyo este arte.

"Para mí es un motivo de vida, el motor de todo lo que yo he deseado, de todo lo que he caminado, de lo que he podido esmerarme en esta existencia": **Patricia Linares**.

"Mi vida. Yo siempre he dicho que si volviese a nacer, volvería a hacer lo mismo; si hubiera tenido otra profesión, no hubiera podido ser yo. Mi vida cambió realmente cuando me acerqué a él": **Manolo Vargas**.

"Una de las danzas más importantes porque tiene todo; te da la oportunidad de ser tú, de decir todo lo que quieres. El flamenco es muy individual": **Pilar Rioja**.

"Es una fuerza que traes dentro, son sentimientos, son emociones, es algo que se apodera de ti y no te suelta": **María Elena Anaya**.

"Un modo de vida. He crecido dentro del flamenco y es parte de mi vida, está lleno de vivencias": **Mercedes Amaya**.

"Algo muy fuerte, muy de carácter, es algo de nuestras raíces": **María Antonia La Morris.**

"Es un lenguaje de la danza en el que te ubicas en una serie de movimientos y aportas otros. Un baile que maneja una fuerza pasional muy interna, contiene una expresión interior a un nivel muy fuerte": **Gabriel Blanco.**

14

### **¿Qué significa la palabra flamenco?**

Acerca de la palabra flamenco como término, sus teorías son tantas como inciertas. Puede ser un vocablo de origen árabe, cuyo significado sea hombre errante, campesino o cancionero. O tal vez el nombre se deba a la creencia errónea de que los gitanos asentados en la península ibérica eran procedentes de Flandes. Pero el significado más conocido es el de la *vax populi*, que es el de ser un fanfarrón.

En cuanto al flamenco como arte, éste forma parte de los tres aspectos que conforman la danza española: regional o folclor, clásico y flamenco. El primero se refiere a los bailes específicos de cada región de España: jotas aragonesas, bailes gallegos, asturianos, etc. El segundo utiliza música de concierto, castañuelas, y respecto a su preparación, es estrictamente profesional; su espacio es el teatro, es un estilo de baile totalmente escénico a diferencia del primero, que puede ser representado en fiestas o celebraciones populares. El último es el arte que los gitanos originalmente andaluces han difundido por toda España y sinfín de países.

Hablar del flamenco es hablar inherentemente de baile, cante y música, transmitida esta última en la guitarra, el instrumento principal del flamenco. La teoría más aceptada de cómo se fue conformando el grupo que originó este arte, es la de la llegada de gitanos de la India a la región de Andalucía, en España, aproximadamente en 1425, quienes se mezclaron con otros grupos como judíos, árabes (los que quedaron después del dominio sobre España) y los propios andaluces, que en cierta forma compartían su condición de comunidades relegadas, lo que propició que crearan una cultura rica en música, cantos y baile, poniendo cada uno aspectos de su arte propio.

Las características más notorias en el baile flamenco, son según Pilar Rioja, "que abarca todos los movimientos de las distintas partes del cuerpo: trabajo de pies, como en las danzas europeas; de brazos como en las danzas hindúes y orientales; y también movimientos de cadera, muñecas y cabeza".

Lo cierto es que cualesquiera que sean los grupos que realmente formaron a los flamencos en su origen, las manifestaciones artísticas de éstos tenían y aún conservan, una notable influencia oriental.

Según Ángel Álvarez Caballero, quien escribió un reportaje acerca del flamenco en España para la revista semanal del diario *El País*, "de las tres facetas básicas del flamenco (cante, baile y guitarra), el baile es el que cuenta con mayor poder de seducción para públicos mayoritarios", y no cabe la menor duda de que así es. En México por ejemplo, el único guitarrista flamenco conocido por un público importante es el incomparable Paco de Lucía, mientras que cuando nos visita cualquier compañía de danza española o de baile flamenco exclusivamente, las localidades, si no llegan a agotarse, sí se venden en su mayoría.



Una parte esencial en el flamenco es el **ritmo**, ligado completamente al baile y transmitido a través de las palmas principalmente, las cuales son "el instrumento fundamental de percusión" (José Manuel Gamboa, periodista que colabora en la revista antes mencionada). Las castañuelas, aunque pertenecen al género del clásico español o escuela bolera, algunas veces son usadas en el flamenco, pero esto es cuestión del artista. Actualmente, con la evolución inevitable de todas las cosas, se ha agregado el cajón, un instrumento más que ha tenido amplia aceptación. Esto fue gracias a Paco de Lucía, quien de Perú, lo llevó con Rubén Dantas, un percusionista de Brasil, para que lo adaptara a los ritmos del flamenco.

### ¿Por qué el flamenco gusta en todo el mundo?

"Porque es un rito universal, un grito de dolor, es el quejarse del ser humano": **La Morris**.

"Es muy fuerte y profundo; bailar lo es como sentir toda esa cosa que dice Lope de Vega: `estar alegre, estar triste, estar acongojado, estar agresivo, estar tranquilo`. Es tratar de expresar de dentro todo lo que tú sientes sin artefactos, sólo con los rayos que dice Stanivlasky que hay entre el actor y el espectador": **Pilar Rioja**.

"En él te encuentras realmente. Creo que todos los que se han dedicado al flamenco han encontrado en este baile la puerta para poder expresarse. Es más de adentro, para la gente que es muy introvertida, que tiene cosas y no sabe cómo sacarlas": **Manolo Vargas**.

"Te involucra sentimentalmente": **Gabriel Blanco**.

"Es un arte universal": **María Elena Anaya**.

Esta "universalidad" del flamenco debido principalmente a su carga sentimental, es reconocida no sólo por los que nacieron fuera de España, sino también por los que nacieron dentro de ella. Enrique Morente, uno de los cantaores más famosos después de que muriera Camarón de la Isla, parte de la sencilla premisa de que "el arte para que sea arte tiene que ser universal" (revista semanal de *El País*, 7 de julio de 1996). Y para demostrar el sentimiento que hay que poner en él, agrega: "el flamenco sólo llega cuando tienes puestos los cinco sentidos (...) mantiene su vida interior y eso le da una fuerza especial que lo hace más perdurable".

Un ejemplo curioso de la afición por el flamenco es Japón, país que por las características de su cultura, podría pensarse que no se interesaría por este arte, lo cual es completamente al revés. Patricia Linares cuenta que vio en Vancouver a "una japonesa cantando y bailando por bulerías (baile de fiesta, que puede hacerse tan largo o corto como el baillao o la bailaora quiera) como si fuera una gitana, ni más ni menos de bien, con pellizcos (el pellizco según *La Morris*, es "el detener el tiempo"), con todo el arte que te puedas imaginar y la japonesa casi no habla español y nunca ha ido a España, ¿cómo puedes concebir eso?". La bailarina afirma que en ese país hay aproximadamente 500,000 estudiantes de flamenco solamente en Tokio y las academias de baile mantienen un excelente nivel de enseñanza, "los japoneses tocan la guitarra y cantan flamenco y muchos de ellos no conocen

la lengua castellana”.

Según la revista semanal de El País, que dedicó su número del 7 de julio de 1996 al flamenco, Suzuko Kawakami es la pionera de éste en Japón y los guitarristas profesionales de flamenco más destacados son: Katsuhirō Misawa, Hideo Itho, Makoto Mitani e Hideo Suzuki.

16

### **Lo que se aprende de España**

Para los expertos, no toda esa esencia que tiene el flamenco se adquiere por naturaleza. Hay una parte, “ese andar, ese no se qué de los españoles”, que se tiene que ir a aprender y percibir de la madre patria (en el caso de los mexicanos). Respecto a la pregunta de que si es necesario ir a España para aprender “lo que no se aprende en otro lado” a figuras de la danza española en México, las respuestas fueron las siguientes:

“Se necesita aprender el aire, el acento, el pellizco. Indiscutiblemente la gente de allá nace con esto. Nosotros tenemos que pasarlo a la interpretación del mexicano, porque no se baila igual. Tenemos un clima diferente, comemos diferente, nuestro mestizaje nos hace ser diferentes, hablamos el español diferente; entonces, somos diferentes, pero son nuestras raíces”: **La Morris**.

“Te empapas no nada más de ir a aprender a bailar, también de sus costumbres, su modo de hablar, de caminar, de su modo de vivir. Nosotros le ponemos al flamenco esa ‘dulzura’ que tiene el mexicano; éste es un estilo propio sin perder la esencia”: **Pilar Rioja**.

“Es muy importante ir a España. Ya no es que vayas a aprender ahí pasos o la técnica, sino que debes identificarte con ellos para poder sentirlos, oír su manera de hablar y ver su manera de ser”. **Manolo Vargas**.

“Ir a España y ver y sentir cómo interpretan ellos su propia danza, es algo que te va dejando algo, es otro sentir. Aunque tú te apoderes del flamenco como una danza personal, estés en México, China o Timbuctú, te deja una enseñanza al ir a España”. **Gabriel Blanco**.

“Es muy importante ir a España, definitivamente. Tienes que enterarte de cómo son las cosas allá, estar al día de quiénes son los artistas, qué hacen, si han grabado cosas nuevas, si hay bailaores nuevos. Tienes que ver el trabajo que se está haciendo”. **Patricia Linares**.

“Tienes que vivirlo y sentirlo de donde es originario”. **María Elena Anaya**.

### **¿Por qué el flamenco nos gusta a los mexicanos?**

“Quieras que no, lo traes en la sangre, más cerca o más lejos, no pasó en la historia y se acabó; el mestizaje vino y lo trae uno, no somos ni 100% indio ni 100% español; a veces te llama una cosa y a veces te llama la otra, los mexicanos tenemos un imán con la música y el baile españoles”: **María Elena Anaya**.

“Estamos tan unidos y mezclados, hablamos el mismo idioma, tenemos la misma religión, nos gustan los toros, tenemos mucha cosa del español:

costumbres, edificios; nos identificamos así como ellos se identifican con las canciones mexicanas”: **Pilar Rioja.**

“La identificación es normal porque tenemos la misma religión, ya con eso para qué quieres más”: **Manolo Vargas.**

“Todo lo traemos por la sangre (recorre los dedos de la mano izquierda por su brazo derecho). Muchos no lo quieren reconocer, pero todos los mexicanos somos producto de una mezcla de culturas. No es nuestra culpa, ninguno de nosotros fuimos ni primos de Cuauhtémoc ni de Hernán Cortés. Hubo un proceso histórico del cual desgraciadamente lo que menos nos queda es lo indígena. Predominó lo español y no es nuestra culpa. Algo nos queda en la sangre de la remembranza de que pertenecemos a la mezcla de dos culturas, porque nos sigue llamando la atención ir a ver una pirámide, ir a un mercado de indígenas donde hay artesanías, escuchar un paso doble, flamenco o cualquier cosa que provenga de España. Tenemos esto en la sangre y aunque muchos no lo reconozcan, cuando oyen la música española, algo se les mueve por dentro”: **Patricia Linares.**

“Es muy normal que nos guste, porque es parte de nosotros. Vamos a un espectáculo de zarzuela, danza española o toros, porque son parte nuestra. La gente que aquí en México debiera dar apoyo a su difusión, considera que no nos corresponde porque esto es de España, y yo creo que nos corresponde por mestizaje, porque no estamos hechos de una sola raíz, sino de varias”: **La Morris.**

“No sé cómo, pero la gente de México tiene mucha sensibilidad para el flamenco”: **Mercedes Amaya.**

**Figuras del flamenco que forjaron un gusto por este arte en México**

El mestizaje que resultó de la unión de españoles e indígenas que habitaban los territorios que los primeros conquistaron, es la razón principal por la cual nos gusta, o al menos nos llama la atención, el flamenco y en general la danza española, razón que no se puede ocultar, como lo muestra la coincidencia en las opiniones manifestadas anteriormente. Debido a esto, en México ha habido personalidades importantes que impulsaron el gusto por el flamenco e incluso hicieron escuela dentro y fuera de nuestro país, cuando este baile, ya establecido como espectáculo teatral a principios de este siglo, comenzó a difundirse por Europa y América.

**Antonia Mercé La argentina**

La primera presentación en el Teatro de Bellas Artes de una compañía de baile español según el libro 50 años de danza, Palacio de Bellas Artes, ocurrió en noviembre de 1934, Antonia Mercé *La Argentina* (cuyo mote se debe a que nació en Buenos Aires), quien revolucionó el flamenco llevándolo a los escenarios más importantes de todo el mundo y creando bailes con música de Albéniz, Granados y Manuel de Falla, visitó nuestro país como parte de una gira por Latinoamérica, para la cual tenía incluidos 72 bailes y el mismo número de trajes para su cuerpo de bailarines.

Anteriormente había venido a México en 1917, para realizar un método de "gimnasia rítmica", con música de Manuel M. Ponce, que se aplicaría en las escuelas de enseñanza pública. No se sabe a ciencia cierta si en esta ocasión realizó alguna presentación, pero al parecer por la información que se muestra enseguida, sí lo hizo.

En ese mismo año, según dice Alberto Dallal en su libro La danza en México, el 21 de junio en la revista semanal Pegaso se publicó un poema que le hiciera Ramón López Velarde, llamado "La estrofa que danza":

*Ya brotas de la escena cual guarismo  
tornasol, y desfloras el mutismo  
con los toques undívagos de tu planta certera  
que fiera se amanaera al marcar hechicera  
los multánimes giros de una sola quimera.*

*Ya tus ojos entraron al combate  
como dos uvas de un goloso uvate;  
bajo tus castañuelas se rinden los destinos,  
y se cuelgan de ti los sueños masculinos,  
cual de la cuerda endeble de una lira, los trinos.*

*Ya te adula la orquesta con servil  
dejo libidinoso de reptil,  
y danzando lacónica, tu reojo me plagia,  
y pisas mi entusiasmo con una cruel magia  
como estrofa danzante que pisa una hemorragia.*

*Ya vuelas como un rito por los planos  
límitrofes de todos los arcanos;  
las almas que tu arrullo va limpiando de escoria  
quisieran renunciar su futuro y su historia,  
por dormirse en la tersa amnistía de tu gloria.*

*Guarismo, cuerda, y ejemplar figura:  
tu rítmica y aurítmica cintura  
nos roba a todos nuestra flama pura;  
y tus talones tráfugas, que se salen del mundo  
por la tangente dócil de un celaje profundo,  
se llevan mis holgorios al azul pudibundo.*

La crítica de ese entonces, al parecer resultó positiva. Roberto *El Diablo* escribió en Revista de Revistas, el 30 de diciembre de 1934: "Una reseña del arte coreográfico extranjero apreciado en México afirma (...) Cerró el capítulo del bello arte de la danza, la insigne Antonia Mercé, que en la plenitud de su carrera **nos volvió a ofender** sus quintaesenciadas creaciones rítmicas, consiguiendo **como en sus dos anteriores visitas**, electrizar a los entusiastas espectadores con el sortilegio de sus bailes".

**Encarnación López La Argentinita**

En 1936 aparece en México Encarnación López *La Argentinita* (nombrada así porque también nació en Buenos Aires), una figura esencial para bailarines de origen mexicano como Manolo Vargas. Esta bailarina también fue una de las principales figuras que llevaron el flamenco a los teatros, dándole en su programa mayor importancia a éste que como lo hiciera *La Argentina*, -quien se dedicó más al baile de concierto y a la renovación del toque de las castañuelas, experimentando hacerlas con materiales que le dieran diferentes tonos-, así como Pilar López su hermana, y Carmen Amaya lo hicieran posteriormente.

El hecho de que surgiera el flamenco teatral, fue decisivo para América y Europa, ya que se conoció a éste como una manifestación artística, capaz de poder ser llevada a los escenarios donde se presentaban las bellas artes más exclusivas de la música y la danza principalmente. Esto hizo que el flamenco, fundamentalmente el baile porque era lo que más se promovía, despertara interés en todos los lugares donde se presentaba.

*La Argentinita* mantenía una estrecha amistad con Federico García Lorca, con quien se escribió en su estancia en México y otros países donde se estaba presentando en ese tiempo. Sus cartas al poeta decían:

“Querido compadre:

*¿Qué es de su vida? Para que vea usted que yo lo quiero lo envío un artículo que salió en El Universal de México y que está francamente bien (...). En México ha gustado mucho y ha tenido una crítica estupenda(...) estamos haciendo una turré por provincias después de haber hecho en México 33 recitales(...) el 2 de junio volvemos a México para hacer unos días como despedida(...) en México no se canta más que el Café de Chinitas(...). Póngame usted las letras por avión a México Capital, Hotel Ontario(...)*

2 mayo 1936\*

**Miguel Peña**

Miguel Peña fue otra figura importante para que el gusto por el flamenco y la danza española en general, se establecieran de manera definitiva en México. Su estancia en nuestro país dejó frutos para el desarrollo de la danza española en México. Según la biografía que de él realizara Patricia Díaz para la colección *Una vida en la danza*, del *Cuaderno del CID Danza no. 16*, nació en Sevilla en 1899 y llegó a México en 1920, cuando aún no terminaba la revolución. En este texto, Peña relata: “Durante el penoso viaje de 5 días en tren desde el puerto de Tampico a la ciudad de México, no nos pasó nada, al contrario, los revolucionarios nos ayudaron trayéndonos agua y comida”. Junto con su compañía debuta en el teatro Arceu y posteriormente realizan una gira por todo el país. A partir de ese tiempo, Peña se establece en

\* Federico García Lorca, Encarnación López *La Argentinita*, Cartas, Álbum fotográfico y la presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de estudiantes de Madrid. Fuente Vaqueros España, 1993.



Arriba, izquierda: José Fernández  
Arriba, derecha: Miguel Peña  
Izquierda: Luisillo y Teresa

Fotografías tomadas de *Cuadernos del CID Danza*, número 16

México y se desarrolla como bailarín y coreógrafo de muchas compañías, trabajando además en numerosos teatros en donde participa con danzas españolas y populares mexicanas. En 1928 parte junto con su segunda esposa, la bailarina Gloria Marcué a España y se queda cerca de tres años, después de los cuales decide regresar a América, pasando por Cuba, donde se queda alrededor de cuatro años. Regresa a México después de este tiempo para debutar con el grupo de la bailarina Lupe Rivas Cacho. En 1941 se presenta junto con Encarnación López *La Argentinita*, en el Teatro de Bellas Artes, como bailarín y coreógrafo de la ópera *Carmen*. Cerca de los 50's establece su academia de danza, y posteriormente trabaja con la comunidad española en México. Su trabajo llegó a alcanzar pleno desarrollo en un tiempo en que la danza española se encontraba en buen momento para ser aceptada en los foros de todo el mundo.

### **Los primeros bailarines de flamenco de origen mexicano**

Los primeros acercamientos entre bailarines mexicanos y la danza española en general, se dieron en casi todos los casos como un enamoramiento, cuando las compañías de baile de España comenzaron a visitar nuestro país.

#### **José Fernández**

Antonia Torres y Fernández Burke escribe sobre José Fernández, bailarín nacido en Irapuato, en 1900, en el *Cuaderno del CID Danza no. 16* de la colección *Una vida dedicada a la danza*: "Ve bailar a Antonia Mercé *La Argentina* y en ese momento se decide su vida, su vocación, su pasión, la **danza española**".

José Fernández inició sus estudios de baile en Estados Unidos; Dolores del Río y José Mojica lo introdujeron a Hollywood, donde se encontró con lo que sería su vocación después. En 1939 regresa a México para conjuntar una compañía, lo cual no llegó a realizarse. De 1943 en adelante se dedica a la danza española y a la hechura de castañuelas. Posteriormente realiza una gira a México y otros países latinoamericanos; se queda en Buenos Aires cuatro años y finalmente se realiza su sueño dorado: ir a España, donde encontró a *La Kika*, bailaora que le dio lo que necesitaba saber del flamenco.

#### **Oscar Tarriba**

Oscar Tarriba tuvo un importantísimo papel en la formación de varios bailarines mexicanos de flamenco y de danza española en general, como Manolo Vargas, Luisillo, Roberto Ximénez y Roberto Iglesias, que llegaban a tocar a su camerino para pedirle que les diera clases; además de Pilar Rioja, *La Morris* e incluso María Elena Anaya, a quienes llegó a dar clases en los estudios de Insurgentes y Tacubaya. De su encuentro con la danza española llegó a decir, como se asienta en el *Cuaderno del CID Danza No. 16*: "Yo estaba muy metido en el tap y en el ballet, porque eran las formas de baile que más conocía, pero no me llenaban, lo que yo andaba buscando era una forma de baile que fuera más conmigo". Su encuentro con la danza española ocurrió en 1932, cuando



Oscar Tarriba  
Fotografía tomada de *Cuadernos del CID Danza*, número 16



tenía 24 años; José Fernández necesitaba seis bailarines para el *Bolero*, de M. Ravel y lo invitó a participar. Sólo que Tarriba "no sabía nada de baile español, entré como principiante y no fue fácil. La técnica es muy difícil y tiene complicaciones rítmicas tremendas, como pocos bailes las tienen. Pero me gustó tanto, que me dediqué a ello". Así comenzó, logrando escalar gracias a su incansante trabajo como alumno.

Tarriba nació en Culiacán, Sinaloa, en 1908. En 1910, año del estallido de la Revolución Mexicana, su padre se lleva a la familia a San Francisco California, donde Oscar inicia su carrera dancística en el Ballet Clásico de Los Ángeles. Sus pininos como maestro los hace cuando José Fernández le deja encargada una y otra clase mientras sale de gira. En 1934 hace su debut profesional en el Casino de Agua Caliente de Tijuana y dos años más tarde firma un contrato para bailar en la ciudad de México con Raquel Rojas en el Grillón, club nocturno. La ciudad le gustó tanto, que no quiso irse nunca. Bailó largas temporadas en *El Patio*, el *Tap Room* del Hotel Reforma, el *Folies*, el *Retiro*, en el Teatro Insurgentes con una compañía producida por *Cantinflas*. En 1943, Anna Sokolow, una bailarina estadounidense que impulsó de manera importante el nacimiento de la danza contemporánea en México, lo invita a bailar el papel principal en su coreografía *Carmen*. Vinieron giras por América Latina y Estados Unidos y en 1952 crea el **Ballet Español Tarriba**, que funcionaría por ocho años, con el que realiza su última gira al extranjero en el mismo año en que lo creó, visitando San Francisco California. Al siguiente año se presenta en el Teatro de Bellas Artes.

En cuanto a su trabajo como maestro, Tarriba afirmaba que "el baile español es un baile que no se puede encasillar. Para bailarlo se requiere una cosa muy interior, otro espíritu, otro estado de ánimo, otro ataque al movimiento. Por eso yo estoy muy orgulloso de toda la gente que ha estudiado conmigo, he tenido la suerte de tener mucha gente con talento". Y el trabajo que han hecho y que siguen haciendo muchos que fueron sus alumnos, es la prueba fehaciente de que no precisamente tuvo suerte, sino talento y experiencia que pudo heredar a los que fueron sus discípulos. En entrevista, Manolo Vargas se expresa de él: "a ese hombre hay que tenerle un gran respeto, porque fue él quien realmente inició el gusto y la enseñanza del flamenco en México, de ahí salimos todos: Roberto Ximénez, Pilar Rioja, yo, Roberto Iglesias, Luisillo. Era un hombre muy inteligente y aparte de eso, captaba la esencia del baile español. Lo maravilloso de él era que nunca había estado en España, lo que captaba era de la gente que veía bailar".

Oscar Tarriba no sólo hizo un importante papel como bailarín y maestro, sino también como coreógrafo. Fue creador de todas las coreografías que ejecutaba, a excepción de algunas que había aprendido con José Fernández y Antonio de Triana. Para su compañía creó *La Malquerida* y *Suite de danzas del Amor Brujo*.

### **Luisillo (Luis Pérez Dávila)**

Nacido en la ciudad de México, *Luisillo* era "alto, moreno, delgado, de tipo mexicano que puede parecer gitano" (Felipe Segura). Su auge lo tuvo a principios de los 50, cuando "triunfaban en el mundo bailarines mexicanos como estrellas de la danza española: Manolo Vargas, Roberto Ximénez, Roberto Iglesias" (*Cuadernos del CID Danza No. 16*), y él mismo. La superación como bailarín la logró con Oscar Tarriba y en 1948 ingresó a la compañía de Carmen Amaya (española), mujer extraordinaria que vestida como hombre lograba magnetizar donde quiera que se presentaba, con quien "recorrió el mundo y se dio cuenta de la gran aceptación que tenía el baile español".

En la compañía de Carmen Amaya, *Luisillo* conoció a la que sería su compañera de baile, Teresa, con la que habría de formar el **Ballet Español de Teresa y Luisillo**. Al paso del tiempo en el ballet, "fue imponiendo sus ideas particulares, no siempre aceptadas por los bailarines españoles". Realizó giras por Europa y Estados Unidos, su camino "fueron años y años recorriendo el mundo". Posteriormente formó la compañía **Teatro y Danza Española**, que visitara nuestro país en 1968, presentándose en el Palacio de Bellas Artes.

### **Roberto Ximénez**

De padre español y madre mexicana, Roberto Ximénez nació en la ciudad de México. Inició sus estudios de danza en la Escuela Nacional de Danza, en 1940. Posteriormente tomó clases con Oscar Tarriba y viajó a España. Rápidamente, al siguiente año forma parte del **Ballet Español de Ana María**, con quien realiza giras por Estados Unidos, Canadá, Europa, Asia y América Latina, convirtiéndose en 1943 en primera figura de la compañía y presentándose en el teatro de Bellas Artes con un repertorio ya clásico de la danza española: *El Bolero* de Ravel, *El sombrero de tres picos* y *Amor brujo* entre otros. Permaneció con Ana María hasta 1944, año en que por un corto periodo de tiempo, organiza su propia compañía y realiza giras por Latinoamérica. En 1945 es invitado del **Ballet de Waldeen**, otra pionera de la danza contemporánea mexicana, para bailar en las *Sonatas Españolas*. A la muerte de *La Argentinita*, Pilar López su hermana, forma su propia compañía y a la salida de José Greco de ésta, en 1948, Pilar invita a Ximénez a que se integre con ella, donde se encuentra con Manolo Vargas. En 1950 se presenta el **Ballet Español Pilar López** en el Teatro de Bellas Artes y recibe una gran ovación por parte del público, provocada principalmente por el trabajo de Ximénez y Vargas, que son bien recibidos por sus "paisanos". Posteriormente, Ximénez se casa con María del Carmen Carreras, española, que le aporta ideas en la tarea del diseño del vestuario.

En 1955, ambos bailarines deciden que su estancia en la compañía de Pilar López ha acabado y acuerdan formar la suya, nombrándola **Ballet Español Ximénez-Vargas**, que debuta en Madrid. En ese mismo año, viajan a México y se presentan en el Teatro de Bellas Artes. De ahí vienen giras por casi todo el mundo: España, Italia y Japón en 1955.



**Roberto Jiménez**  
Fotografía tomada de Cuadernos del CID Danza, número 16

Al año siguiente actúan en Dublín, Londres, Estocolmo, París, Italia nuevamente, Finlandia, Noruega y Dinamarca. En 1958 debutan en Estados Unidos en el **Kautman Auditorium** de Nueva York. También hicieron funciones para el emperador Hirohito, la Reina Isabel II y el duque de Edimburgo, además de participar en festivales internacionales como el de Berlín, Holanda, Dublín y el de la Danza Española en Granada. Además de estas presentaciones, el **Ballet Español Ximénez-Vargas** asistió en cuatro ocasiones al **Jacob's Pillow Dance Festival** (1956, 57, 59 y 63). La última actuación en este festival funcionó como la despedida de los dos artistas, ya que la compañía ya estaba desintegrada y a petición de Ted Shaw, bailarín y director del **Jacob's Pillow**, se presentaron ambos junto con dos bailarinas, un guitarrista y un cantaor. Las críticas durante sus presentaciones en este festival fueron bastante favorables, el mismo Ted Shaw escribió: "en los 17 años de este teatro, nunca hemos visto una compañía que haya tenido tan apoteótico recibimiento de nuestro público".

En 1963, el último año que tuvieron de actividades, se presentaron en el **Lincoln Center**, acompañados de la orquesta de Nueva York y por última vez en el Teatro de Bellas Artes de la ciudad de México. Después de eso, Ximénez se quedó en Madrid y fundó la **Academia de Baile Español Roberto Ximénez**.

Acerca de la convivencia de Manolo Vargas con Roberto Ximénez mientras permanecieron en el ballet que dirigían los dos, Manolo cuenta: "Yo le admiraba mucho porque él era un bailarín muy bueno, "técnico". Yo creo, no es que Roberto no tuviese temperamento, pero hasta la fecha es un individuo que siempre está sentado muy propio, "muy así" ¿me entiendes? (endereza el cuerpo y se queda así por un momento), y con todo lo que lo conozco casi desde niño, aquí en México desde que tenía unos 14 años, no te puedo decir cómo es Roberto, lo que quiere decir que siempre tenía una máscara". Manolo y Roberto se conocieron en la Escuela de Danza y cuando el segundo se unió a la compañía de Pilar López, se encontraron nuevamente.

"Nunca tuvimos rivalidades en el baile -continúa- ...mmhhh... bueno, sí había una rivalidad, pero una rivalidad cómo te diría, cuando yo salía a bailar con él, no pensaba que era Roberto Ximénez, para mí era otra persona; ya al salir del escenario se acababa la rivalidad.

"Pero me acuerdo, creo que fue en París. Cuando tú realmente amas tanto lo que haces o para ti es muy importante, no toleras que una gente juegue con lo que quieres, entonces Roberto quizá por su mismo carácter, por su forma que era "muy fría", pues había veces que no salía con ganas de bailar sino de pasearse, y una vez que bailábamos los dos en un cuadro flamenco donde había una mesa y estábamos todos alrededor, las chicas y los chicos bebiendo y fumando y el cante y toda esa cosa, entonces Roberto entró arrogante, como lo que era, y cuando lo vi que entraba con aquella indolencia, me puse tan furioso que agarré una botella de vino de las que había ahí y contra la mesa le hice así (hace el movimiento con fuerza) irrraaapl, y con la botella rota me fui contra él, y cuando me vio, pues se asustó. Entonces

sí empezó a bailar. Y recuerdo que el empresario gritaba '¡qué maravilla, que se repita, que se repita!', pero él no sabía la razón por la que había sucedido esto, y quería que todas las noches sucediera lo mismo.

"Roberto ya después de eso me tenía miedo, decía éste es capaz de que con la botella se viene contra mí".

### **Manolo Vargas**

La historia de Manolo Vargas ha sido como de película; al principio estuvo llena de obstáculos y después alcanzó la felicidad.

Manolo nació en Tala, Jalisco. El gusto por el baile se lo transmitió su madre, "cuando la veía bailando *La jota jalisciense* y *Las calabazas*" (*La nueva cara del bailarín mexicano*, Patricia Carmona), aunque su trayectoria artística hace pensar que realmente que estaba escrito en el destino que él no podía ser más que bailar.

Aprovechando cualquier fiesta del pueblo, Manolo salía a bailar con la cara tapada por la camisa, porque "era muy tímido" y porque si su padre se enteraba, lo molía a golpes. Pero un día la gente del pueblo le fue a decir: "oye, qué bien baila tu hijo". La reprimenda no se hizo esperar y el padre corrió tras del chico para darle una tunda. Esto no hizo que a Manolo se le quitara el enamoramiento por el baile, al contrario, a escondidas recortaba fotos de bailarines y las guardaba abajo de su cama.

El padre de Manolo murió y éste tuvo que mantener a la familia, posponiendo todavía más su deseo de dedicarse a la danza. Se trasladó a la Ciudad de México y comenzó a trabajar en un Banco de Comercio, ubicado en la calle de Venustiano Carranza, época en la que conocería a una persona que le impulsaría a tomar la decisión de su vida: "en el banco conocí a una persona; no era exactamente un amigo, sino alguien que conoces es un bar, en un coctel, en una fiesta. Empezamos a hablar de qué te gusta, qué no te gusta. Cuando el muchacho se acercó a mí, me di cuenta de que era muy inteligente. Me preguntó si me gustaba lo que hacía y le contesté que no, que lo que yo deseaba era dedicarme al teatro, porque me daba vergüenza decirle que lo que me gustaba era el baile, ya que en ese tiempo era muy mal visto que un hombre bailase, y también en una mujer, pues decían que si le gustaba el baile, quería ser prostituta. Este muchacho me empujó a que empezase en el baile, porque fue él quien me dio toda la información para ir a la Escuela de Danza, que en aquel tiempo (años 40) dirigía Nellie Campobello".

Manolo llegó a la Escuela de Danza diciendo primero que quería informes para su hermanita, pero corrió con tanta suerte que le dijeron que lo que hacía falta eran hombres. Después de una fatal audición, en la que todos se rieron de él porque no sabía ni siquiera las posiciones del ballet, se quedó. Tenía 27 años cuando comenzó a bailar.

Su carrera empezó "bailando la cosa folclórica (mexicana)" en un grupo que daba funciones a turistas. Una vez "fui con mi grupo a bailar al Hotel Reforma y ahí fue la primera vez que vi bailar a Tarriba, y fue entonces cuando me entusiasmé y me di cuenta que eso era lo que a mí me gustaba".



Manolo Vargas  
Fotografía tomada de *Cuadernos del CID Danza*, número 16

Inmediatamente Manolo se presentó ante Tarriba para pedirle que le diera clases, pero tuvo que esperar a que éste regresara de San Francisco para que lo recibiera en el mismo estudio por donde pasaron los grandes bailarines del baile español en México.

Gracias a su porte impresionante e imponente, Manolo llamó rápidamente la atención de los demás, y pronto se vio adornando a una bailarina, pasándole el mantón o el abanico cuando ella lo necesitara. Inmediatamente después de esto, Dolores *La Gitanilla* lo mandó llamar para lo mismo, e incluso le enseñó algunos pasos sencillos para que saliera al escenario como algo más que una percha. Debutó con ella en *El Patio*, *El Corinto* y *Les Grillon* y posteriormente viajaron a Nueva York, donde se presentaron en el teatro *La Martinique*. La crítica lo aclamó; en el *New York Times* se escribió que “era un diamante en bruto”.

En Nueva York, Manolo conoció a *La Argentinita*, que le enseñaría todo lo que sabe, como él después reconoció. Supuestamente Encarnación López necesitaba a dos bailarines y ya tenía a José Greco, pero finalmente no se decidió a contratar a Manolo, porque “no era partidaria de quitarle a otros sus artistas”. Mientras esto sucedía, Manolo sin saberlo ya había sido despedido por *La Gitanilla*, así que se encontraba con absolutamente nada, en una ciudad que no conocía y de la que no sabía ni pizca de su idioma.

Orillado por la desesperación, Manolo se encontraba llorando en las escaleras del edificio que habitaba Dolores, cuando ésta ya le había anunciado: “¿serás tan tonto que no te das cuenta que ya no quiero bailar contigo?”. Para su buena suerte, en ese momento se le apareció *La Argentinita* y le pidió que le contara todo. Entonces Encarnación decidió darle una oportunidad a Manolo y le pidió que le diera una demostración de lo que sabía hacer. “Pero yo no se nada”, contestó Manolo, “yo solo adornaba a Dolores”. “Pues adórname”, dijo *La Argentinita*. La desilusión por parte de ella no tardó en llegar y Manolo nuevamente se encontraba lamentándose de sí mismo.

José Greco fue quien entonces ayudó a Manolo, lo llevó a su casa y al día siguiente se puso a trabajar con él en su estudio. Todos los bailes que se sabía se los enseñó en diez días, y sin decirle nada a *La Argentinita*, le llevó su obra maestra. Manolo finalmente se quedó en la compañía de Encarnación López y debutó en el *Carnegie Hall* en 1942, lo que le valió críticas favorables como la de John Martin: “es un animal de temperamento”; la felicidad de *La Argentinita* y la enemistad de José Greco, que incluso lo insultaba en inglés para que no entendiera, por lo que Manolo decidió entender el idioma, aprendiéndose 20 palabras diarias.

Con *La Argentinita*, Manolo recorrió América y Europa, e hizo varias giras por Estados Unidos. Ella lo bautizó con ese nombre, el original es José Aranda. En 1945 Manolo regresó a México para hacer todos los preparativos, ya que la compañía vendría a nuestro país para presentarse en el Teatro de Bellas Artes, pero esto no llegó a realizarse, pues *La Argentinita* murió repentinamente de cáncer el 24 de sep-

tiembre de ese año. Con esto, la carrera de Manolo se venía abajo.

Al año siguiente de la muerte de *La Argentinita*, Pilar López, su hermana, decidió formar su propia compañía e inmediatamente llamó a Manolo para que fuera parte de ella. Al parecer, con su cabello rizado y su figura esbelta, Manolo había roto con la clásica imagen del bailarín, así que se podía decir que con esas dotes, aunadas a su carácter, era casi insustituible.

El éxito que tuvo Pilar López con esta compañía, se debió a todas las innovaciones que ella presentó en España, las cuales rompieron con todo lo ya conocido y que Pilar había conocido en Nueva York, mientras se encontraba en la compañía de su hermana. Por primera vez se presentó un escenario limpio, con cámara y piso negros, vestuario estilizado, sin complicaciones, y maquillaje liso. Esto significó una revolución para el flamenco. Roberto Ximénez había entrado ya a la compañía y José Greco seguía ahí, haciéndole la vida imposible a Manolo, por lo que éste decidió tomar clases con *La Kika* y *Estampío*, dos grandes del flamenco, para saber todavía más de lo que ya sabía, y no parecer inferior que el otro por ningún motivo.

En 1955 Manolo decide retirarse de la compañía de Pilar López, junto con Roberto Ximénez, para formar la suya propia. La dificultad de iniciar solos, era la de crear un repertorio que no se pareciera en nada a lo que habían hecho con Pilar y que tuviera características independientes a lo que habían hecho anteriormente, que fuera parte del ballet que estos dos bailarines recién habían formado.

Acerca de la manera en que trabajaban Vargas y Ximénez, ellos explican en una entrevista realizada por Marcia Marks y publicada en la revista *Dance Magazine*, en Junio de 1962: "Como codirectores, hemos establecido una relación que funciona como `matrimonio artístico`. Al principio cada uno deseaba imponer lo suyo y decíamos `yo soy el que está bien`; pero después aprendimos a trabajar juntos, y nunca tratamos de tomar ventaja el uno del otro, sabemos que los dos trabajamos por una sola cosa". Tenemos una cosa en común, agrega Roberto, "los dos queremos trabajar con gente que sienta que lo que está aprendiendo es una experiencia total. Hemos tenido que encontrar nuestra propia manera de trabajar y en eso `nos hemos roto el coco`. Pilar era en cierta forma tradicional y nunca quiso salir de la línea española. Creábamos algo bueno o malo, no lo sé, pero siempre español. Ser comerciales, sabíamos que eso era fácil, pero ello implicaba el perder la integridad, y nosotros no podemos vivir sin ella". Manolo añade su comentario a la plática: "la esencia de la danza española es el orgullo, y si tú haces algo comercial, esto pierde el orgullo y además la dignidad". Continúa Roberto: "los movimientos y la técnica son las palabras del mensaje, éstos pueden ser utilizados de distintas maneras. Nosotros tratamos de ser flexibles con esto y tratamos de dar al público algo que no parezca una idea personal, tratamos de hablar de mucha gente al bailar, de no dar una sola voz. Tratamos de mostrar a España en su rica y extensa variedad".



La reportera describe a los dos artistas como dramáticos y glamorosos en escena, tranquilos y amables fuera de ella, pero siempre intensos en su manera de sentir y ricos en ideas en su manera de pensar.

En su trabajo como codirectores, Ximénez y Vargas aplicaron una teoría que les dio excelentes resultados (la que hasta la fecha, Manolo sigue llevando a cabo en sus clases): "Lo más importante en el flamenco es el sentir, transmitir un significado, no solamente decir palabras. Descubrieron que era mucho más fácil y satisfactorio, trabajar cada coreografía de acuerdo a la personalidad y al talento de cada artista. Los pasos podían cambiar tanto como el artista quisiera, siempre y cuando el significado del baile permaneciera. Se les hacía entender a los bailarines que no eran empleados de oficina que debían cubrir cierto número de horas, sino artistas que debían crear algo".

Manolo explica hoy en día: "No creo que en el flamenco todo tenga que ser dramático, el flamenco es algo que tenemos que sacar en el momento. Muchas veces ves un baile y la gente se preocupa más de llenarlo de pasos, pasos, pero no te dice nada, es como decir palabras y palabras, sin decir nada. En cambio hay gente que cuando habla, te interesas en lo que dice. Pues en el baile es lo mismo, uno tiene que usar los pasos como palabras para expresarse".

Acerca de su trabajo mientras permanecieron con Pilar López, opinan: "Pilar pensó no sólo en la danza, sino en lo que implicaba todo el trabajo en teatro. Nos dio oportunidad de hacer algunas coreografías, trabajando con nuestras propias ideas".

Manolo cuenta una anécdota del tiempo en el que trabajó con Roberto Ximénez: "Cuando vivía en España, teníamos cinco o seis chicas que eran guapísimas, además de que bailaban muy bien; y yo tengo una amiga que aprecio muchísimo. La chica (en ese entonces) no era bonita, más bien fea; se ha hecho cirujías y creo que le ha ido peor. Entonces un día la invité a una reunión con los bailarines y cuando ella vio a todas esas mujeres tan preciosas, entró con un garbo "una cosa así" (Manolo estira la espalda y pone su mano derecha en el pecho) y las vio de arriba a abajo y por todos lados. Las otras se preguntaban "oye, ¿quién es ésta?". Esta es una característica de ellos. El español no es que sea arrogante, sino que es más seguro de sí mismo. Nosotros tenemos el mestizaje, un poquito entre el indio y ellos, y estamos luchando con esa cosa, lo cual no debemos hacer".

Después de la separación del **Ballet Español Ximénez Vargas**, Roberto y Manolo se van a España. El primero se queda allá y el segundo se ve en la necesidad de regresar a México cuando su hermana enferma. Manolo pone su estudio en la colonia Narvarte en 1975, donde hasta la fecha sigue dando clases a cualquiera que toque a su puerta y le pague una cantidad irrisoria; su conocimiento y bondad las reparte sin escatimar ni menospreciar a nadie. También crea coreografías y asesora a Pilar Rioja y María Elena Anaya. En cuanto a su trabajo como coreógrafo, comenta: "procuro tener una idea para la coreografía y luego busco la música. Todo, hasta el más mínimo movimiento tiene que decir algo". Respecto a su trabajo como maes-

tro, señala: "me gusta mucho enseñar, ahí me desahogo, ver crecer a un discípulo es como ver crecer a una planta". (Manolo Vargas. Video, TV UNAM). Esta comparación no es vana, ya que Manolo adora las plantas, y esto se refleja en el jardín tan cuidado que tiene en su casa.

La gente que ha trabajado con Manolo, habla de lo que él les ha enseñado. Víctor Montoya, quien fuera bailarín de la compañía de María Elena Anaya, comenta: "la danza española es un conocimiento bailado, y Manolo es el depositario de este conocimiento". En cuanto a su labor como maestro, Víctor agrega: "el amor a los animales, a las plantas, al hombre. El amor universal es a lo que invita Manolo en sus clases". (Video de TV UNAM, dedicado a Manolo Vargas). Por su parte, María Elena Anaya comenta en este mismo video: "el encuentro con Manolo fue mágico, sus clases eran muy distintas a todo lo que yo había hecho, lo que me enseñaba era otra cosa; trataba de que aprendiéramos que el movimiento parte de las entrañas, de que la energía es la que hace el movimiento. Manolo me hizo consciente y me enseñó a bailar". En entrevista, la Anaya habla de su maestro: "Definitivamente, de Manolo Vargas es de quien he recibido más influencia. Maravilloso maestro y amigo, mi casi padre, él es quien me ha ayudado no sólo a sentir el baile de una manera diferente, sino a ver la vida también de una manera diferente".

Y a pesar de toda la experiencia que lo ennoblece, Manolo Vargas advierte: "Entre más estudias, menos sabes; el campo es tan grande, que cuando sales de aquí y ves que todavía te falta allá, no terminas, sobre todo con el flamenco, que nunca tiene final".

### **¿Quién es quién en el flamenco mexicano?**

Hablar de los bailarines que se han dedicado a la danza española y específicamente al flamenco en México, es hablar de gente que tiene años de trabajo y una formación profesional seria que los respalda, habiendo adquirido una parte esencial de ésta en España.

La gente que se dedica a este género dancístico en nuestro país no es poca, y aunque se padece el problema de la centralización (como en las demás disciplinas artísticas), también hay una fértil actividad en distintos estados de la República. Desafortunadamente no tuvimos la oportunidad de entrevistar a gente como Sabás Santos, que vive y trabaja en Monterrey, o a Raúl Salcedo en Cancún. Pero aún así, se pretende dar una visión de los artistas cuyo trabajo ha sido el más representativo de este arte en nuestro país.

### **Pilar Rioja**

*El triunfo del metal  
 (color que brilla)  
 plata que se ha salido del objeto  
 rayo en el cielo  
 que permanece inmóvil  
 para que el cielo se mida y se renueve.  
 Pilar nace otra vez en cada danza.*

*El universo se ha rasgado  
ya muchas veces  
como un cuerpo  
con un cuerpo.  
Su cuerpo lucha  
cuerpo a cuerpo con el cielo.  
(No sabe sino su cuerpo)*

"A Pilar, ya lo he dicho, sólo le importa bailar. No sabe sino su cuerpo. Y ese ánimo que le llega de adentro, se traduce en una sonrisa que perturba por imperturbable. Pilar no finge, mira y mide. (...) Esa obsesión que se le sale por los poros, las axilas, las ingles, las venas, las caderas, el garbo, y la distancia entre un ojo y otro. (...) Ya está por terminar las alegrías y nosotros pensamos que se satisface en el diálogo que sostiene con la tela del vestido blanco, largo como una cabellera que se arrastra por el suelo. (...) Y decimos en silencio, para dentro: está por terminar, al fin se cansa. Pero no es cierto. Pilar juega con su vida. Cree terminarla allí mismo y dice: muerta he de salir airosa.\*

Sin duda alguna, Pilar Rioja es la bailarina mexicana de la danza española más conocida en México y en todo el mundo. Su danza ha recorrido los escenarios más importantes del globo terráqueo, buscando innovar constantemente.

La Rioja es criolla, nació en Torreón, Coahuila, y sus padres eran españoles. Su primer acercamiento con la danza fue a los ocho años, en su ciudad natal, tomando clases con Rosa A. Vargas. Además de esto, participaba regularmente en las fiestas que hacía la comunidad española a la cual pertenecía; su padre le enseñó a bailar algunas jotas.

A los 15 años, Pilar se traslada a la Ciudad de México para tomar clases con Oscar Tarriba. En una ocasión en que ella salía de su clase y Manolo Vargas entraba, Tarriba le dijo: "esa mexicanita es más lista que el hambre".

En 1951 Pilar viaja a España junto con su padre, para continuar con sus estudios de danza. Su maestro de flamenco fue Juan Sánchez *El Estampío*, y de la escuela bolera, Ángel Pericet, quien dejó una gran influencia en ella, notoria hasta hoy en día. Tomó clases también con Elvira Real, quien fue bailarina del Ballet de Pilar López. Llegó a bailar también en tablao.

La Rioja también ha realizado estudios de coreografía en la Escuela de Danza Carnegie Hall, de Nueva York. Una parte muy importante de su formación, es el estudio que hizo durante dos años, de "Nuevo Arte de Danzado a la Española, con Castañuelas de Concierto", el cual le ha dado la categoría de la mejor crotalista mexicana; este es un trabajo que la caracteriza, por la pulcritud con que lo ejecuta. La idea de crear música barroca con toque de castañuelas, como instrumento de creación musical, fue del musicólogo y arquitecto José Domingo Samperio.

\*Fragmentos del texto que escribiera Alberto Dallal con motivo de la función que dio Pilar Rioja en el Teatro Helénico, en agosto de 1985.



Pilar Rioja  
Fotografía de Jack Mitchell

De 1957 a 1964, Pilar baila en **Gitanerías** y al final de este período decide dedicarse más a lo que es el flamenco escénico, el que se baila en los teatros, con todos los recursos que éste proporciona. Ofrece su primera función, con motivo de los 80 años de León Felipe, en la embajada de España. Al siguiente año, en 1965, se presenta por primera vez en el Teatro de Bellas Artes, con el programa *El retablo del mirlo blanco*, acompañada por la Orquesta de Cámara. La Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, le otorga el premio de danza 1965, y posteriormente vuelve a hacer lo mismo, en 1984. Su ciudad natal le otorga el título de "Hija Predilecta". Su primer gira al extranjero la realiza a Guatemala, Costa Rica y Panamá.

En 1965 también, se presenta en los festivales de música y danza de Seattle Washington, acompañada de la Orquesta Sinfónica. Dos años más tarde, actúa en París, Bruselas, Viena, Londres, Madrid. En 1968 contrae matrimonio con el poeta Luis Rius, con quien trabaja de manera conjunta. En 1972 se presenta en el Teatro de Bellas Artes, con el programa *Teoría y juego del duende*, basado en textos de Federico García Lorca, seleccionados por su marido. Anteriormente se había presentado en este mismo escenario, en 1970, y después, en 1973, presentando "danzas barrocas y populares españolas". Así convive con Rius, hasta 1984, fecha en que él fallece.

En 1975 Pilar Rioja realiza el primero de varios viajes, con destino a la extinta Unión Soviética, lo que le hace ganarse la fama de "destacada bailarina y excelente coreógrafa" (Algunas bailarinas mexicanas de la danza española en el siglo XX, Cruz Juárez e Iglesias Barrenechea). Posteriormente vuelve en trece ocasiones y presencia el concurso de ballet en 1985 y 1989. Dio clases en las escuelas de ballet soviéticas y bailó en la sala Chaikowsky en Moscú, y en el teatro Pushkin. Su arte ha provocado que incluso en lo que fuera esta gran nación, haya una escultura de ella, hecha por David Noravisky.

En marzo de 1976, Pilar se vuelve a presentar en el Teatro de Bellas Artes, dejando a un lado el flamenco y bailando folclor español y piezas de la escuela bolera, ya que hasta la fecha, domina estas tres categorías de baile. Durante estos años, visitaron nuestro país importantes compañías de danza española, como Manuela Vargas y su conjunto de baile flamenco, Antonio Gades y su Ballet Español, El Ballet Nacional Festivales de España -que en opinión de Patricia Linares "traía de todo, flamenco, clásico español, folclor, zarzuela"-, lo que ofrecía una mayor visión acerca de lo que es esta categoría dancística.

El Teatro Helénico también ha sido escenario de la danza de Pilar Rioja, donde presentó Aires y Donaires. Además ha tenido participación en diversas óperas presentadas en México, como la *Traviata* y *La vida breve*; ésta última, presentada también en Nueva York.

Desde 1986, ha bailado en diversos festivales y ciudades: Tanz 86 (Austria), Jacob's Pillow (Massachusetts), Spoleto USA (Carolina del Sur), Lincoln Center (Nueva York), Festival Caravan (Denver, Colorado), Pittsburgh Dance (Pittsburgh), San Antonio Festival (San Antonio Texas), Performing Arts Center (Miami Florida), Paper Mill Play House, Universidad de Nueva York, Le Magne College, Emilin Theatre y Lehman Collage (Nueva York). De hecho, en esta última ciudad "casi siempre estoy tres meses, es como mi segunda casa; llego al teatro de Repertorio Español, que era una iglesia. La

danza española es tan íntima, que este teatrillo se presta a mucho. también voy a otro en Broadway, pero en particular prefiero éste" (Pilar Rioja en entrevista con Marco Antonio Villasana, para la revista **Casa del Tiempo**, de la UAM, agosto-septiembre de 1995). La bailarina realiza una temporada al año en la ciudad de los rascacielos y "es considerada como la reina de la danza española" (Cruz Juárez e Iglesias Barrenechea).

En septiembre de 1981, La Rioja presenta el programa Bailes de cuenta y cascabel en el Teatro Bellas Artes, bajo la dirección artística de Manolo Vargas. Semanas más tarde, nos visita el **Teatro Gitano Andaluz de España** (en el mismo escenario), un espectáculo completamente flamenco, dirigido por Mario Maya, importantísimo bailarín, que se encuentra dentro de lo que los españoles llaman el "renacimiento" del flamenco, de 1955 a 1985, etapa a la que también pertenece Antonio Gades (Revista semanal de **El País**, 7 de julio de 1996). El espectáculo Bailes de cuenta y cascabel se presenta nuevamente en 1982 y en 1984, año en que el Palacio de Bellas Artes cumple 50 años. En esta última fecha, Pilar presenta además, otra obra dirigida también por Manolo, llamada "La monja gitana", cuya historia está basada en textos de Federico García Lorca.

Otra de las obras creadas por Manolo Vargas para Pilar, es Rosita la soltera, basada también en textos de García Lorca. Al respecto, la bailarina habla de lo que le inspira cuando la ejecuta: "en esta danza yo trato de expresar todos los sentimientos, todas las angustias, tristezas, alegrías, que sentía la Rosita al darse cuenta que pasaban los años y que el novio la plantó; todo eso se siente cuando estás enamorado de alguien y luego te traiciona".

Pilar Rioja se ha caracterizado por buscar siempre nuevos terrenos para la danza española; ha bailado obras de diversos compositores y buscado nuevas formas de expresión a través del movimiento en cuanto a flamenco se refiere, además del diseño de vestuarios que le permitan moverse más libremente; desde 1974, Guillermo Barclay ha sido atinadamente el creador de las ropas que presenta en sus funciones, y al respecto comenta: "a mí me gusta la danza desnuda, y entre más sencillos tus vestidos también; para mí es muy importante el vestuario, porque lo hago como si fuera parte mía, como mi segunda piel." (**Casa del Tiempo**, agosto-septiembre de 1995, Marco Antonio Villasana).

Acusada también de que en su expresión dancística tiene mucha influencia de Martha Graham, la madre de la danza moderna, Pilar Rioja aclara: "todo mundo me ha preguntado que si yo tomaba clases de moderno, y que si Martha Graham y no se qué, pero todas esas cosas que yo hago, ya desde hace tiempo que Manolo Vargas me lo enseña, lo aprendí de él aunque tampoco estuvo nunca con Graham. Él me enseñó que tenemos que sentir cada parte de nuestro cuerpo, la uña, el pelo, la oreja, el ojo, todo eso lo proyectas. Yo uso mucho el cuerpo, a mí me gusta bailar no nada más a base de zapateados. Respeto mucho lo tradicional, me gusta la danza flamenca, pero trato de llevarla con otra dinámica, con una expresión más contemporánea, más personal, crear mi propio lenguaje y decir las cosas a mi estilo."

Pilar Rioja también le confiere una importancia vital a su público, y acerca de esto, comenta: "Cuando yo bailo, no pienso, siento, y el público

te da la misma respuesta si tú eres `verdá´ y te entregas. Yo no creo en los diferentes públicos, si ellos captan lo que sientes, te lo agradecen y se comunican contigo”.

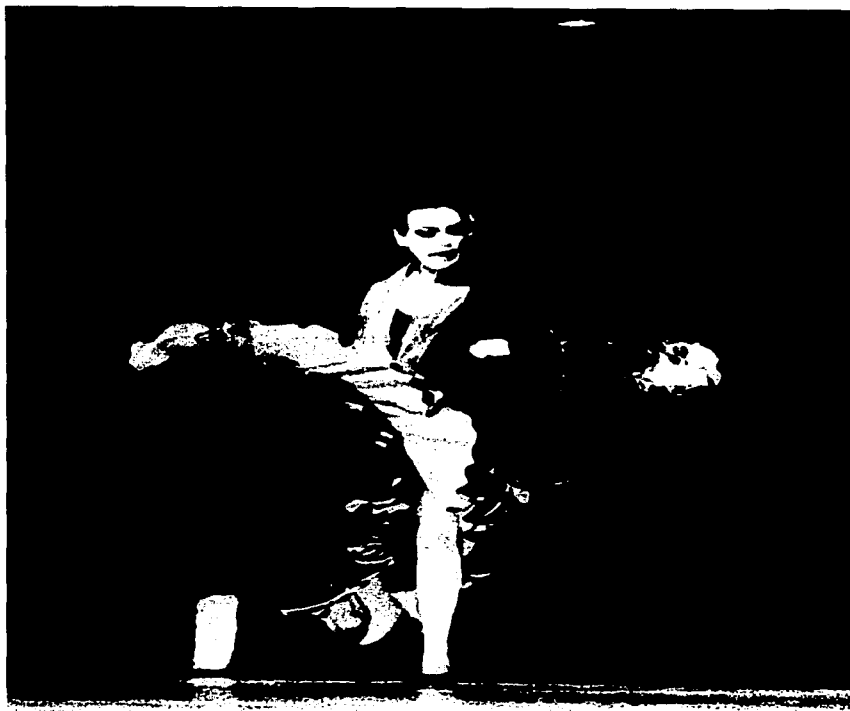
Compañeros de profesión en México, de esta bailarina, le confieren la importancia que su danza ha tenido en el país e incluso a nivel internacional, y algunos hasta le agradecen el apoyo que ella ha dado a la formación de más bailarines en la danza española y el flamenco. “Pilar Rioja por sobre todas las cosas, es alguien que ha revolucionado no sólo el flamenco, sino el baile español en México y a partir de México, en otros lados, que se le reconoce podría decir, que casi mundialmente”: **María Elena Anaya**.

“Me he encontrado con una maravillosa persona, que me ha apoyado muchísimo y que me ha asesorado en mi trabajo, que es Pilar Rioja. Es una artista que me transmite una gran fuerza que me ha impactado. Es muy entregada y tiene una danza tan especial, que me alimenta muchísimo”:  
**Gabriel Blanco**.

### **María Elena Anaya**

María Elena Anaya se caracteriza por ser alegre y amable con todo aquel que se comunique, tiene una risa casi escandalosa, que surge por los motivos más simples o solemnes que sean, por lo que es inevitable que la provoquen en los que la oigan. Así como esta característica que la envuelve, es su danza. Sus movimientos al bailar son completamente libres, acarician al público y transmiten al instante lo que ella siente, ya sea en flamenco o algún baile de la escuela bolera que ejecute.

La Anaya nació en la Ciudad de México, el 30 de marzo de 1949. Sus estudios de danza comenzaron a los tres años de edad, en la escuela de baile de Lupita Bueno, y su primer contacto con la madre patria fue cuando su abuela paterna que era española, le cantaba canciones de la provincia de Asturias. Dos años más tarde ingresó a la Academia de Oscar Tarriba, con quien tomaría clases hasta 1972. De los 9 a los 13 años estudió danza clásica con Olga Escalona. Posteriormente, al terminar el bachillerato, se encuentra en la disyuntiva de realizar una carrera profesional o dedicarse por completo a la danza, por lo que ingresa a la Universidad Nacional Autónoma de México, y cursa la carrera de Odontología, donde conoce al que posteriormente será su esposo. Cuando ya tienen a la segunda hija, su cónyuge decide irse con la familia a especializarse a Chicago, por lo que ella pierde todo contacto con la danza durante dos años, pero al regresar a México decide reincorporarse y regresa con Oscar Tarriba. Esta situación, de tener que “repartirse” entre su tarea de madre, ama de casa, esposa y bailarina, le creaba situaciones difíciles, de las que habla: “en una época me costó trabajo compaginar con mi vida artística y privada, porque a mi marido no le gustaba que anduviera yo en la farándula (ríe antes de continuar), porque es un ambiente muy difícil, y el hecho de tener a las hijas chicas y todo eso, andaba yo cargando con ellas para todas las funciones, pero después de un tiempo, la madurez te va dando seguridad y tranquilidad. Yo creo que mi marido pensaba que lo iba yo a dejar o qué sé yo, le daban muchos celos, pero ahora ya no, por fin lo aceptó” (concluye riendo).



María Elena Anaya  
Fotografía de Lilia Rivera



En 1976 conoce a Manolo Vargas, con quien ha mantenido una estrecha relación profesional y de amistad y que actualmente funge como su director artístico. Al año siguiente realiza su primera función como solista, en el foro *El Agora*, que se encuentra en la Avenida Insurgentes Sur y después ofrece un recital a beneficio de la Asociación del Pro-paralítico Cerebral (APAC), en la Universidad La Salle, gesto que repite cinco años después. Dentro de su formación artística, también se encuentran los estudios que ha hecho de piano y solfeo en la Academia de Piano, de danza contemporánea con Luis Fandiño, y de actuación, pantomima y coreografía.

En mayo de 1983, comienza a ofrecer funciones promovidas por la Dirección de Difusión Cultural UNAM, y cuatro meses más tarde es invitada a bailar para el doctor Octavio Rivero Serrano, rector en ese entonces de la máxima casa de estudios. En ese mismo año, da una función como parte de las celebraciones de los 50 años de la generación (1929-1933) de ingenieros de la UNAM, la cual se llevó a cabo en el Palacio de Minería. Un año después, ofrece un ciclo de recitales, llegando a 51, en los diferentes teatros, escuelas y facultades de la UNAM, siendo el estreno de esta temporada en la sala Miguel Covarrubias, el 1º de junio de 1984.

En septiembre de 1985, María Elena visita España con la firme idea de actualizarse, y toma clases con *La Titi*, Patricia Romero y José Antonio, quien visitó nuestro país hace un año. En 1988 es invitada a participar en el Festival Internacional Cervantino y posteriormente ofrece una función para el Instituto Cultural Mexicano, en San Antonio Texas.

Con algunas dificultades, por la situación de que no sobran bailarines profesionales de danza española en México, María Elena formó una compañía, con ayuda del inseparable Manolo, que en principio estuvo integrada por dos hombres y dos mujeres, contándola a ella, y entre los que estuvo Gabriel Blanco. Posteriormente estuvo compuesta por once bailarines, cuatro hombres y las demás mujeres, además de ella, entre las cuales estaba su hija menor. Dicha compañía debutó formalmente en el Castillo de Chapultepec, en septiembre de 1990, pero ésta sólo pudo estar consolidada tres años. Acerca de el por qué este rompimiento, la Anaya comenta: "la ruptura fue por falta de recursos financieros. Era un trabajo muy bonito, muy enriquecedor, pero yo les tenía que comprar vestuario, de las funciones salía una miseria que no alcanzaba ni para pagarles sueldos y de pronto sentí como una montaña encima de mí. Si hubiera tenido en primer lugar, un espacio dónde estar; en segundo, que me hubieran dado apoyo para vestuario, ya no digamos un sueldo -era soñar mucho-, o apoyo para cierto montaje, otra cosa hubiera sido. Para todo era un dineral, y con guitarristas y cantaores que les tienes que pagar los ensayos, se volvió un sueño imposible de seguirse realizando y pues ni modo.

"Después de haber trabajado con la compañía, me costó muchísimo trabajo volver a ganar la confianza en mí para poder hacer un espectáculo, porque decía 'es que ya no tengo el apoyo de la demás gente, se van a aburrir de estarme viendo nomás a mí sola'. De hecho trato lo menos posible de salir como solista, porque creo que en la variedad también está el gusto. Claro, el problema económico es el principal obstáculo para poder hacer algo como tener una compañía".

Aún así, en el tiempo que duró trabajando con su grupo, María Elena se mantuvo activa. "Entre lo que me acuerdo, fuimos tres veces a Querétaro y a la Casa del Lago, una a la Ciudadela y a El Chopo, dos a San Juan del Río y hasta a Ixtapa Zihuatanejo, en avión y todo. Haciendo un cálculo muy vago, tuvimos como 40 ó 50 funciones, y a lo mejor me quedo corta". Además de estas presentaciones, en marzo de 1992 ofrecieron dos funciones en el Club España; al año siguiente, el 29 de abril, bailaron en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, con motivo del Día Internacional de la Danza, además de tres presentaciones que ofrecieron en la Sala Miguel Covarrubias, del Centro Cultural de la UNAM.

En enero de 1995, María Elena Anaya, junto con los bailaoras Sabás Santos, Raúl Salcedo y la norteamericana Sara de Luis, ofrecieron en el Teatro de la Danza un espectáculo llamado *Homenaje*, y era efectivamente, un homenaje a Manolo Vargas y a otros bailarines de su época. En el escenario había una pantalla en cada lado y otra en el fondo, que pasaban fotografías de Manolo entre un baile y otro, además de que se escuchaba la historia de cómo había sido el encuentro con él. Esta experiencia fue para María Elena "una oportunidad maravillosa, al poder compartir el escenario con otros tres artistas".

María Elena se ha aventurado también a trabajar en otros terrenos, y junto con Jorge Chanona, bailarín del Ballet Teatro del Espacio, ejecutó una coreografía de Manolo Vargas, en la que se conjuntaban los géneros de la danza contemporánea y la flamenca, lo que provocó críticas de diversos tonos. La artista nos cuenta: "hay gente que entiende este trabajo y lo acepta muy bien, y hay gente que se revuelca e inclusive me ha criticado diciendo 'no te metas en eso, tú, zapatero a tus zapatos, el bailarín contemporáneo es una cosa y tú no debes meterte en esos rollos'. Una mala crítica, nunca le puedes dar gusto a todo mundo. Yo creo que si quieres intentar un nuevo tipo de trabajo, pues muy válido; si gusta bien, y si no, pues ya lo intentaste" (y rompe en risas). Dicha coreografía fue presentada en la Sala Miguel Covarrubias en marzo de 1993, y un año después, en Nueva York.

María Elena ha participado también en temporadas de flamenco promovidas por la UNAM, junto con *La Morris* y Patricia Linares. En el Teatro de la Danza, perteneciente al INBA, hicieron una temporada en febrero y marzo de 1996, llamada *Candela y duende flamenco*, contando además con la participación de Miguel Cañas, en la que las tres primeras coinciden con el "inusual" apoyo que les dieron. María Elena explica: "el INBA nos dio mucho apoyo en la elaboración de esta temporada; nos dieron milagrosamente más porcentaje de taquilla y una retribución por cada función, cosa nunca antes vista". Actualmente, se está llevando a cabo una temporada (parece ser que la más larga) en la Sala Miguel Covarrubias, llamada "Tablao Covarrubias", que abarca de septiembre a diciembre todos los miércoles, en la que La Anaya ofrece tres funciones.

A través de su trabajo, María Elena ha impulsado también el género clásico de la danza española, pero afirma que el flamenco gusta más, quizá porque "es más espectacular; en otro sentido, más comercial. Hay poca gente que le gusta ver una danza clásica 'pinpinpin' con las castañuelas (simula que las toca), como que les aburre tal vez porque es más exquisito ese trabajo,

y eso no a toda la gente le gusta, ellos quieren...¡la acción!" (ríe).

El crotalismo (toque de castañuelas) también es algo que María Elena sabe hacer. En febrero de 1996 fue lanzada a la venta en nuestro país la producción discográfica *Embrujo flamenco*, del Ensemble de guitarras Manuel de Falla -que contra contra cualquier especulación, es mexicano, -conformado por Jorge Miller, Raúl y Ricardo Luna. En este disco, que tuvo todo el éxito que en cuanto al género musical que abarca se puede tener en nuestro país (estuvo en el quinto lugar en ventas, en la cadena de tiendas de discos más grande de México), el sonido de las castañuelas estuvo a cargo de La Anaya.

### **María Antonia La Morris**

*La Morris* nació en Puebla. Sus primeros estudios de danza, fueron de clásica y española (esta última, con una alumna de Oscar Tarriba, llamada Amelda de Velasco). Formó parte del *Ballet Concierto* en la ciudad de México. Cuando se inició "lo que ahora es la Compañía Nacional de Danza, fui a las audiciones, pero estaba pasada de peso y no me aceptaron" (sonríe). "Me vino esta situación en la que dices `Dios ¿qué hago?, yo no sé hacer nada más que bailar` y eso era lo que me gustaba más en la vida, nunca me ha gustado otra cosa". Ante esa situación, *La Morris* decidió enfocarse completamente a la danza española y comenzó a tomar clases con Tarriba, y es en el estudio de él, a donde llega Roberto Iglesias y la escoge para su compañía.

Cuando Manolo Vargas decide vivir definitivamente en México, *La Morris* toma clases por varios años con él y forma pareja de baile con José Antonio Morales, que después se convirtiera en su esposo y con quien se va a España, donde trabajan en el tablao *Zambra* durante dos años, junto con *El Gallina*, Juan Varea, *Perico del Lunar*, Enrique Morente (cantaores) "que para mí era un cantaor maravilloso" y de quien los españoles se expresan así: "el gran creador de este tiempo. Tomando como base su perfecto conocimiento del cante ortodoxo, comenzó a introducir novedades de mayor o menor calibre en sus interpretaciones, que van desde la adopción de versos hasta la implicación de formaciones incluso sinfónicas o tomadas del rock (acaba de sacar a la venta un álbum doble, basado en canciones de Leonard Cohen y versos de García Lorca)". (Revista Semanal de *El País*, 7 de julio de 1996). En *Zambra* también bailaba Rosa Durán, que según *La Morris*, "era una bailaora maravillosa".

*La Morris* y José Antonio Morales regresan a México a colaborar en el tablao *Matapecao*, que era de Juan Ibáñez, y ahí nuevamente trabajan con Enrique Morente, además de *Parrilla de Jerez*, Ana de Jerez y Patricia Linares. De este viaje a México, Morente habla en entrevista para la revista del diario más conocido de España: "Juan Ibáñez, un discípulo de Buñuel, vino a Madrid, nos vio a *Chocolate* (otro cantaor) y a mí, y como no tenía presupuesto, se equivocó y me llevó a mí al tablao *Matapecao*. Allí cante para mucha gente que hasta hoy tengo más conciencia de quién era, como Juan Rulfo. Pude cantar para Octavio Paz, pero llegó borracho, se medio cayó, y ya no canté. Hoy sí lo haría".

Después de esta experiencia, *La Morris* regresó a España, sin la compañía de José Antonio, e ingresó al ballet de Pilar López, con el que



*María Antonia La Morris*  
Fotografía de Roberto Aguilar, tomada del calendario  
*Danzaria'92*

hizo una gira por España, Argentina, y Brasil. "De hecho, creo que fue la última gira que Pilar hizo con su compañía, porque lo que hizo después, ya fue sola. Yo le tenía mucha admiración a Pilar, porque Tarriba y Manolo Vargas me hablaban mucho de ella y de *La Argentinita*, así que para mí fue verdaderamente un honor estar ahí y ver a esa personalidad que influyó tanto en la danza española, como para llevarla a un teatro y darle otra dimensión".

Posteriormente, *La Morris* retornó a México y se casó con José Antonio, con quien tiene dos hijos. A partir de ahí se dedicó más al flamenco teatral, junto con su esposo, trabajando muy poco en tablaos. "Ya era pura cosa de teatros, de espectáculos. Hicimos uno con Ofelia Guilmain que se llamó *Lorca que te quiero Lorca*, y otro que era *Federico García Lorca presente*, y siempre tocando como más el flamenco. Luego vino otro que se llamó *Reencuentro*. A finales del 87, José Antonio dejó de bailar, se dejó engordar y a partir de ahí se ha dedicado a la dirección. Entonces yo comencé a bailar sola. Monté espectáculos como *Mi soleá*, posteriormente vino *Soledad en llamas* y ahora hago uno que se llama *Herencia de mis herencias*, en el que baila mi hija (se le escapa una sonrisa de orgullo que no puede ocultar). Esto para mí fue muy grato. Imagínate, el poder bailar con tu hija, a la que le has dado clases desde que tenía cinco años y que de repente te anuncia que quiere ser bailarina profesional. Es una emoción muy especial, entre que eres su maestra y su mamá. Es algo muy emotivo".

*Herencia de mis herencias* fue presentado en el Teatro de la Danza, en la temporada *Candela y Duende flamenco*, con la participación de Amaranta Morales, la hija de *La Morris* y José Antonio Morales, además de la dirección escénica e iluminación de este último. De lo bien organizada que estuvo dicha temporada, también habla *La Morris*: "ha sido de lo mejor, donde sí ha habido un apoyo, una planeación, y tan es así, que se llenaron todas las funciones; la promoción ocupó todos los medios: carteles, televisión, revistas". Pero esto no sucede siempre, "una vez que hice una temporada en la Covarrubias, me encontré los carteles de promoción arrumbados, nunca los usaron".

En cuanto a la experiencia que significa trabajar con otras bailarinas tan profesionales como ella, *La Morris* comenta: "ese 'estar' con la gente y ver que cada quien tiene su proyecto, que cada quien se expone de diferente forma de ser y de sentir, yo creo que es muy bueno, que trabajemos cada quien con su personalidad y su creatividad".

En el programa de mano de esta temporada, *La Morris* escribe acerca de *Herencia de mis herencias*: "Herencia es el acto cíclico, repetitivo, congénito, de dar y recibir. Dar y recibir durante el tiempo y en el espacio que marcan las dos fronteras límites de la existencia: la concepción y la muerte; legando, transmitiendo y alimentando el conocimiento del hombre, que como en el caso de la danza, hereda instintos, atavismos, tradiciones y ritos (...) que buscan acercarnos a los misterios del origen, del amor y de la muerte. (...) Danza heredada que a su vez hereda, asomándose al pozo profundo e infinito del baile flamenco, (...) llena de heridas y de bálsamos, que sangran y cicatrizan en el momento mismo de su creación, igual en un quejido que en un desplante, ahí, en el escenario, donde se dan cita la luz y la sombra, la palabra y la música, el gesto y el movimiento; movimiento que se genera por una energía incontrolable, salida de las entrañas; energía que se convierte en

sentimiento, sentimiento que desencadena la emoción, emoción que es *Herencia de mis herencias*".

La idea de este texto, es afianzada por sus propias palabras: "cuando yo bailo, pienso en muchas cosas, desde la vida misma hasta la muerte. Pasas por una serie de sentimientos.

*La Morris* ha impartido clases de baile en el Club España desde hace 17 años, y cada año presentan una función junto con los otros clubes españoles -leonés, montañés, asturiano y gallego- llamada *Ecos y danzas del club de España*; este año se presentaron en julio, dentro del marco de la CXXXIX Feria de las Flores de San Ángel. En estas funciones, *La Morris* generalmente monta bailes flamencos, porque "los demás ponen el folclor de la región que representan, y para equilibrar la función, prefieroirme más hacia lo andaluz". Respecto al trabajo que *La Morris* ha hecho durante tantos años en el Club España, Patricia Linares nos da su opinión: "*La Morris* ha forjado escuela a base de muchos años con sus alumnas; yo he visto sus coreografías y son verdaderamente maravillosas".

En cuanto a la convivencia que *La Morris* ha tenido con José Antonio Morales en el plano privado y artístico, ella cuenta: "todo mundo decía que éramos la pareja perfecta y no es cierto. De hecho nuestro criterio no es tan igual, pero finalmente esto es lo interesante, que aunque hagamos lo mismo, pensemos diferente, lo que logra un equilibrio. Siempre hemos trabajado juntos y lo hemos hecho bien; en ocasiones hasta hacíamos negociaciones, donde a él le gustaba lo que a mí no me gustaba, pero bien".

### **Gabriel Blanco**

Gabriel Blanco es rubio, de estatura baja, joven y uno de los pocos hombres que se dedican a la danza española en nuestro país, género dancístico que es menos recurrido todavía que otros, como el contemporáneo o regional (mexicano), donde no escasean tanto los varones.

Blanco comenzó a bailar en el Centro Asturiano de México la danza folclórica de Asturias con la maestra Hilda Castro, a quien le debe "el gusto por la danza". Su encuentro con la danza española ya en general, sucedió una ocasión en que acudió a ver el Ballet Nacional de España, en el Teatro de Bellas Artes, y fue ahí donde decidió comenzar a tomar clases con *La Morris*. Posteriormente tomó clases generales con Manolo Vargas y luego con Raquel Ruiz. Después se fue a España, donde tomó clases con Pedro Azorín. Al regresar a México, Gabriel fue alumno de Carmen Díaz, quien "me enseñó muchas cosas, pero era muy personal su danza, no podía encontrarme en ella", lo que no sucedió con Ricardo Montoya (ya fallecido), que "fue quien más me inyectó el gusto por el flamenco, ya que su medio es muy difícil, los `gitanos` son gente muy celosa de su arte. Tanto es así, que en España me decían `tú qué, rubio, tú no tienes nada que hacer en el flamenco; el flamenco es para los gitanos y a ti no te enseño nada`".

Gabriel Blanco también ha tomado clases de danza clásica con Guillermo Maldonado en el Conservatorio de Danza, influencia que se le nota en el escenario. "Algo aprendí también de danza contemporánea, en el Centro Superior de Coreografía, que ya no existe, pero que impartía la técnica de Martha Graham". A pesar de mostrarse renuente al principio,

también ha bailado en tablaos y actualmente "estoy trabajando muy fuerte en clases particulares con Manolo", además de la fuerte influencia que está recibiendo de Pilar Rioja, quien afirma que "es un chico muy disciplinado".

La razón por la cual los hombres difícilmente se dedican al baile español, afirma Blanco, puede ser "desde cultural, porque los hombres 'no bailan', hasta comercial, ya que no es rentable" (*Reforma*, Silvia Isabel Gómez, 2 de junio de 1996). Por su parte, Manolo Vargas tiene la esperanza de que "los chicos empiecen con el baile, porque todavía hay ese tabú (en México) de que el hombre no es para el baile, y esto ya no existe en España". *La Morris* afirma que "hay un gran prejuicio si el hombre baila, por lo que no es fácil que se atrevan a tomar la profesión de la danza. Gabriel Blanco, así como Sabás Santos y Raúl Salcedo, son (de los pocos varones que hay) muchachos que considero muy buenos, cada uno con una personalidad diferente".

Blanco ha bailado en diversas ocasiones en el Centro Asturiano; formó parte de los festejos del Día Internacional de la Danza en abril pasado, en el Centro de las Artes, y en mayo bailó en el auditorio del Instituto Mexicano de la Radio, además de que formó parte de una temporada de flamenco que se ofreció en el Museo del Chopo.

Acerca de su experiencia con el flamenco, Gabriel Blanco explica que "es una danza muy aceptada. Me he presentado en lugares donde nadie me conoce y a la gente le gusta muchísimo, porque el bailarín se involucra demasiado en el flamenco, y si eso les llega, te reciben increíblemente. Una ocasión estuve en la Feria de la Plata, en Taxco y me tocó bailar antes de los 'timbiriches', y la gente aplaudía y gritaba 'padrísimo'".

En cuanto al **duende** que se debe tener para bailar el flamenco, Gabriel aclara que "el momento, el escenario, la magia que tiene el foro, son cosas que te van a decir el cómo, para poder expresarte. Yo tengo en mi programa danzas de las tres categorías del baile español y cada día siento que alguna de ellas figura más dentro de mí que las demás. Esto se da siempre en el momento, y eso es lo increíble de la danza española. También depende el que cada día tenemos un estado de ánimo diferente, nuestras emociones cambian; los movimientos, las sensaciones se dan en el momento y se dan muy libres. Incluso cuando estás como espectador, a veces tienes la mente más crítica, a veces estás más sensible. Yo me imagino que en la gente que se dedica a la pintura o cualquier arte pasa lo mismo; tú lo ves, los pintores tienen unas obras mejores que otras; un día están inspirados y al día siguiente ya no, su pintura le dijo un día esta cosa y al siguiente otra diferente. Ésta es la magia del ser humano. Hacer que todos los elementos concluyan en un día, en un lugar, es difícil".

Respecto a la pregunta de si cree estar en el camino correcto, al haber escogido esta profesión, Blanco concluye "siempre hay algo que te estimula a seguir, y cuando llego y siento que lo que bailo le dice algo a otros, entonces digo 'estoy en el camino correcto'. Si a alguien le aporto algo con mi danza, definitivamente estoy en el camino correcto".

Como puede notarse, Gabriel Blanco es un bailarín todavía en plena formación, pero con un futuro prometedor, parte de esa generación de varones como Raúl Salcedo y Sabás Santos, cuyo trabajo apenas comienza a verse, y que forman un fenómeno curioso: una generación de hombres que esperamos

que ocupen el lugar de mujeres que ahora llevan el mando, como son Pilar Rioja, María Elena Anaya, Patricia Linares, y *La Morris*.

### **Mercedes Amaya**

Mercedes Amaya es un caso especial en el flamenco en México. Ella es de las pocas, si no es que la única, que se dedica a bailar en los tablaos; éste es su campo de acción y raramente se le ve en los teatros. Y su expresión es tan distinta. Al bailar emana rabia pura, se vuelve un animal buscando presa. Se olvida completamente de que en el movimiento tal del número x se le suelte el cabello "accidentalmente", para que todo parezca normal, pero que en realidad esté totalmente ensayado. Ella se "desgreña", bota los pasadores que sujetan su cabello con el salvaje movimiento de la cabeza, que destila flamenco puro. Su pasión es desbordante, su enajenación al bailar es total. Y después, esbelta y con el trato más sencillo y normal que se pueda recibir de una persona, saluda a la gente que la espera en las mesas del **Duende**; parece la persona más tranquila y común que se pueda ver en la calle. Al terminar de verla, uno puede estar completamente seguro que el más común de los mortales, no podría "poseerse" de esa manera; y quienes se dedican al baile escénico también lo saben. El baile de la Amaya tiene técnica, eso es obvio, pero la sustancia pura de su arte se encuentra en la sangre gitana que lleva en las venas.

Conocida también como *La Wimpy*, Mercedes nació en la ciudad de México el 22 de mayo de 1965, aunque eso en realidad no tiene mucho que ver, porque proviene de una familia completamente gitana. Es hija de Antonia Amaya, bailaora, y de *Chiquito de Triana*, reconocido creador y cantaor de un estilo de fandangos que aún ahora se utilizan en el cante; pero la herencia por la que todos la conocen en México, es la de ser sobrina de Carmen Amaya, mujer que -ya dijimos anteriormente- revolucionó e impulsó el baile flamenco en España; gracias a ella, las mujeres pudieron darle más énfasis a los zapateados, y dejar de bailar tan "adornadas" con los brazos. Y esto es una completa paradoja, porque *La Wimpy* aclara: "Yo no la llegué a conocer. Para mí es un honor saber que esa mujer haya sido tía mía y que puedo llevar algo de su sangre, pero no me considero que haya heredado nada de ella ni mucho menos".

La Amaya comenzó a bailar en el tablao *Gitanerías* a los 14 años. Posteriormente se une a la compañía de su hermana *Chuny* Amaya, con quien realiza una extensa gira por el país, bajo el patrocinio de la firma Osborne. A los 17 años viaja a Perú y se presenta en el **Hotel Grillón** y en el **Teatro Segura**, de Lima. En 1986 se traslada a Miami Florida y baila durante una temporada en el tablao **Cacharrito's Place**. Al año siguiente, en compañía de su marido, el guitarrista Santiago Aguilar, se presenta en los tablaos de la ciudad de México: **El Corral de la Morería** y **Mesón de Triana**. En 1989 regresa a *Gitanerías* y se encarga de la dirección artística del cuadro flamenco, en el que participa el *Grupo Rumbero de los Amaya*. Un año más tarde, es invitada a participar en el Festival de Tepoztlán. En 1991 y 92, participa en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, con los espectáculos *A mi aire* y *Aire flamenco* respectivamente. Este último lo vuelve a presentar el mismo año en Tepoztlán, el Teatro Hidalgo y el





Mercedes Amaya  
Fotografía de Roberto Aguilar, tomada del calendario  
*Danzaria '92*

Club Alemán. Durante este período, realiza una gira a Japón, donde actúa para los ministros de Gobierno; se presenta también en el **Nagoya Castle** y en el **Hotel Royal Iseshima**. A partir de 1991, se hace cargo del tablao **Olé Olé** del Hotel Plaza Florencia. En 1993 monta el espectáculo *Fuenteovejuna*, que presenta en la Sala Miguel Covarrubias, junto con una compañía de once artistas. En abril de 1994 se presenta en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de la celebración del Día Internacional de la Danza. En este mismo año participa en el Festival del Centro Cultural Mexiquense y en el Primer Festival de San Ildefonso, en noviembre. En agosto de 1995 actúa en el espectáculo *Tres de Danza*, junto con la Compañía Nacional de Danza y el grupo de danza contemporánea *Delfos*. En abril de 1996 participó nuevamente en los festejos del Día Internacional de la Danza y actualmente baila en el tablao **El Duende**, ubicado en la calle de Newton, en Polanco.

Mercedes Amaya también imparte clases, como todos los que se dedican a esto, y respecto a este trabajo, comenta: "cualquiera puede venir un mes y gastar su dinero, y ve si aprende o no. La gente que está conmigo es porque ha visto que le funciona. Como maestro hay mucha envidia, a lo mejor te reservas algo, no quieres enseñar todo lo que sabes, y yo no soy así. Yo siempre pongo todo lo que sé, me da igual, ¿sabes?; no he sido envidiosa y eso a la gente le sirve. Conmigo viene gente que baila por "hobby", los que se dedican a bailar y trabajar de esto y quieren de alguna manera enriquecerse. Tal vez estas personas saben muchas cosas que yo no sé, pero de alguna manera buscan nutrirse y aprender más, para a su vez poder enseñar a otros".

Respecto a la pregunta de por qué Mercedes Amaya no ha incursionado en otros géneros dancísticos para enriquecer al flamenco (de los bailarines aquí entrevistados, ella es la única que se ha dedicado completamente al flamenco, sin haber estudiado otra disciplina), ella contesta: "me gusta mucho por ejemplo la danza contemporánea y admiro ese trabajo, pero también creo que le tienes que dedicar muchas horas. Para mí, picar de todo un poco no resulta. Hay gente que tiene la suerte de poder hacer de todo y bien hecho, yo no la tengo, yo me dedico a lo que sé, prefiero hacer una cosa bien hecha que a lo mejor 20 regulares".

María Elena Anaya opina que "Mercedes Amaya es muy auténtica; a algunas personas podrá no gustarles, porque ella no se ha dedicado realmente a hacer una trayectoria teatral, sino que más bien vive en los tablaos y escasamente la ves en un escenario; pero yo considero que es una artista". Patricia Linares por su parte, habla de una "dinastía" Amaya, que "ha trabajado toda su vida en pro de la formación de bailaores de flamenco". Y *La Morris* reconoce plenamente a Mercedes como "la mejor bailaora en México; su trabajo ha sido muy importante para el crecimiento del flamenco en nuestro país".

### **Patricia Linares**

Patricia Linares es un caso especial en el flamenco mexicano. Es la bailarina más entusiasta y la que se mostró más preocupada por el futuro de este género dancístico en nuestro país. Su actividad abarca todos los terrenos que se puedan cubrir, e incluso ha incursionado con éxito en el canto.



**Patricia Linares**  
Fotografía tomada del programa de mano de la temporada  
*Candela y duende flamenco*, febrero-marzo de 1996

La Linares nació en la Ciudad de México y se inició a los 10 años de edad en el baile español: "tuve la suerte de descubrirlo desde muy temprana y de tomar la decisión de dedicarme a ello. Cuando lo vi por primera vez, fue para mí algo a sí como una fuerte llamada, algo que me decía 'ven, esto es lo que tú vas a hacer en la vida'. Y es algo fascinante, porque no tiene fin. No he dejado de estudiar y sigo siendo una aprendiz".

El descubrimiento de la danza española en Patricia Linares, fue cuando vio bailar a una alumna del maestro *Joselito*, José Martínez de la Piedra, quien la envió con *Luisillo*, que era el que se encargaba de las principiantes. De *Joselito*, Patricia asegura que "me influyó muchísimo, fue mi maestro más importante en la primera etapa de mi formación". Después de cinco años, comienza a tomar clases de danza clásica con Mauricio Caracas, quien en aquel entonces dirigía el Ballet Concierto. En 1968 comenzó su carrera como profesional, cuando es escogida por Gisela Sotomayor para montar un espectáculo de flamenco en el Teatro Insurgentes.

Posteriormente vino la temporada del tablao, Patricia Linares trabajó durante 15 años consecutivos en tablaos de México y España y en 1971 decide hacer su primer viaje a tierras ibéricas, donde toma clases con Estrella Morena, Victoria Eugenia (ahora coreógrafa del Ballet Nacional de España) y el gitano Ricardo *El Veneno*. En Sevilla tomó clases con Merche Esmeralda.

En México, en 1972, comenzaron las primeras experiencias coreográficas de Patricia Linares, al dirigir el elenco del **Tablao Marco Polo**, del conjunto Villa Florencia. Participó también en el ballet español del mexicano Roberto Iglesias, en el teatro Xola y en el Jiménez Rueda. Además formó parte de una compañía donde actuaban Ofelia Guillmain y Rafael Acevedo, mientras que ella y José Antonio Morales eran las bailarinas.

En 1973 es contratada desde España para realizar una gira por cinco meses por Costa Brava y Costa Dorada. Al terminar este trabajo, comienza a bailar en el Corral de la Morería, en Madrid, a la vez que participa en la grabación de discos con las palmas y las castañuelas. En este viaje, reanuda sus estudios con Victoria Eugenia y Estrella Morena, y toma clases por vez primera con Pedro Azorín (famoso por sus jotás) y *El Mimbre*. Victoria Eugenia busca tres bailarinas para realizar una gira por Estados Unidos, y entre estas escoge a Patricia, pero por problemas personales, ella no puede ir. Se regresa a México y comienza la carrera de Piano, en la Escuela Nacional de Música.

Patricia Linares viaja a Estados Unidos, para trabajar en una cadena de hoteles de Nueva Orleans, pero dicho contrato resulta un fraude y decide irse a España, sólo que este país se encontraba en una situación política difícil, lo que provocó que se complicara su suerte. Finalmente, logra trabajar en el **Café de Chinitas**, durante 15 días y posteriormente acude a *Curna* Jiménez para pedirle trabajo; poco tiempo después, se encuentra bailando en Málaga y Tarragona, donde la *Curna* se da cuenta de sus aptitudes y le pide que baile como solista.

De regreso nuevamente en México, la Linares es contratada en 1978 como bailarina y coreógrafa de un importante hotel de Acapulco y al término de este contrato, ingresa a la compañía de Cristóbal Reyes (que ha venido a México con *Cumbre flamenca* y con Joaquín Cortés), quien tenía un tablao

en la ciudad de México y formó un ballet que no tuvo mucha promoción, ya que se presentaron sólo cuatro funciones en el teatro de la Ciudad, pero de cualquier manera, esta experiencia le sirve a Patricia. Posteriormente trabajó en *Gitanerfas*, pero cansada de este medio, decide alejarse definitivamente de los tablaos y funda la Escuela de Baile Español Patricia Linares (antecedente del Instituto de Flamencología).

En 1981, nace el Ballet Español de Patricia Linares, que debuta en el Teatro Félix Azuela, en el que se llevan a cabo tres presentaciones. Posteriormente se presenta en el Foro Azcapotzalco, el Teatro Independencia y en los ciclos de danza que presenta el INBA en el Teatro de la Danza.

Por cuarta vez, Patricia Linares viaja a España, en esta ocasión como turista. Visita Madrid y Sevilla, y asiste a los tablaos donde llegó a trabajar, en los que es recibida calurosamente por los que antes fueron sus compañeros.

En 1982 participa en el II Taller Intensivo de Danza Escénica y recibe críticas favorables por la polémica discusión que sostuvo con los conferencistas Orlando Taquechel, estudioso de la danza en Cuba, y Rafael Zamarripa, director del Ballet de la Universidad de Guadalajara. Al año siguiente estrena el espectáculo *La romería del rocío*, con guión de su creación y música de Joaquín Turina. También participó como directora escénica de la ópera *Don Giovanni*, que presentó la Asociación de Ópera Mozartiana de México A.C., en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes y en el Foro Cultural Contreras. En 1984 estrena *Andares y sueños*, en el Teatro de la Danza, espectáculo con coreografía y textos de ella misma. Posteriormente presenta éste mismo en la Sala Ollin Yolliztli y dentro del cincuentenario del Palacio de Bellas Artes. En mayo de 1986, obtuvo Mención Especial del Jurado en el XI Concurso Nacional del Arte Flamenco, con sede en Córdoba España, siendo la primera extranjera en conseguir una distinción en ese evento. En este mismo año estrenó *España viva y Juegos de luna y duende*. En 1988 ganó el premio de Cronistas de Teatro y Música, por la puesta en escena de *Detrás de la puerta verde*. Un año después, Patricia viaja nuevamente a España y en Jerez de la Frontera visita la Fundación Andaluza de Flamenco, que cuenta con librería, fonoteca, biblioteca y pinacoteca; motivada por este esquema, decide formar una escuela que imparta el flamenco de forma integral: baile, cante y guitarra, y el 13 de septiembre de 1989 funda el Instituto Mexicano de Flamencología, como una sociedad civil dedicada a la enseñanza, investigación y difusión del flamenco. También es autora del libro Introducción al Estudio Profesional del Baile Flamenco.

#### **“Soy un poco aventurera en el escenario”**

Patricia Linares es una bailarina completa, que no se ha limitado a trabajar sobre un solo terreno de la danza española, y si tiene alguna complicación, la resuelve de inmediato. Su dinamismo es palpable y sus respuestas sobre el flamenco siempre son inmediatas, como que siempre lo tiene en mente.

“Mi inclinación es también hacia el clásico español y no nada más hacia el flamenco. Son etapas de la vida, hay veces que no tienes guitarristas y dices ‘bueno, pues lo voy a montar de clásico español’; hay veces que tienes guitarristas y cantaores trabajando contigo y dices ‘hay, pues ni modo que sólo los lleve para dos o cuatro bailes; voy a hacer todo el programa de fla-

menco". Yo a veces tengo ese problema. A mí me es tan intenso un género como otro, quizás lo que he dejado un poco de lado es el folclor, porque me limita a hacer lo tradicional, a hacer las cosas como siempre se han hecho y yo soy un poco aventurera en el escenario, me gusta buscar cosas nuevas aunque no sean nada nuevo bajo el sol, pero nuevas para mí.

"A veces me enojo con el flamenco. Hubo una función hace equis número de años, de la cual no quedé satisfecha, salí furiosa y dije "no vuelvo a bailar flamenco en mucho tiempo". La siguiente vez bailé puro clásico español y dije "no quiero oír un cante ni una guitarra porque estoy enojada", y después dije "ay, ya tengo ganas de hacer flamenco". Me gusta hacer lo que siento y no decir "tengo que poner tal o cual baile"; no, tengo imangos! (hace la seña con la mano derecha). Yo quiero hacer lo que yo sienta en el momento. Esa es mi respuesta".

El "disgusto" que Patricia Linares tuvo en esa ocasión con el flamenco, se debió a los "rocces" que surgieron entre los artistas mexicanos y españoles que trabajaban con ella. "Me fastidiaron las coreografías; salieron todas cuatrapiadas porque había desarmonía entre la gente, y eso se nota en el escenario". Con un golpe sobre la mesa sobre la cual se apoya, Patricia agrega "a mí me gusta la armonía, si alguien no está a gusto, adiós, yo agarro mi pista; hasta he hecho flamenco con pista, como fue *Juegos de luna y duende*. Si el sueldo que me van a dar lo tengo que estar repartiendo entre todo el mundo (hace la seña de estar contando el dinero) y eso no les parece porque quieren ganar más, pues ni modo, que busquen alguien que les pueda pagar lo que quieren".

### **Una bailaora que también le hace al cante**

En México hay pocos bailaores de flamenco a nivel profesional, conseguir guitarristas es difícil, pero encontrar quién realice el cante tal y cual se debe, lo es mucho más, porque el cantaor dice Mercedes Amaya "la verdad tiene que ser gitano. El baile o la guitarra los puedes aprender, pero el cante no; tienes que ser andaluz para ser cantaor". Ante esta situación, y pensando que la enseñanza del flamenco debe ser integrando sus tres partes, Patricia Linares decidió incursionar también en el cante.

"Esto surgió por la necesidad de enseñar a bailar a la gente con cante, porque yo aprendí mejor el flamenco en cuanto aprendí a entender y escuchar el cante; esto para mí fue la puerta abierta. En cuanto empecé a conocer el cante, sabía ya cómo bailarlo.

"Dicen que cada maestro enseña según aprendió y para mí era indispensable que mis alumnos supieran cómo era el cante para poder enseñar, y hace como 15 años empecé a cantarles a mis alumnos. Poco a poquito, tanto estarlo haciendo... una vez me oí en una grabación y yo no sabía que se trataba de mí, no diré que parecía *Camarón de la Isla*, pero dije "ay, qué raro", lo oía raro pero no lo oía mal. Pregunté "¿quién canta?", y dijeron "a ver si lo reconoces", me puse a oír y me dijeron "eres tú", "ay, estás loco, contesté"; pero no se oía tan mal.

"Seguí cantando pero no quería hacerlo público, porque realmente mi intención no es cantar como para decir "¿saben qué, ladies and gentlemen?, yo soy cantaora profesional. Pero seguí cantando un poco con menos

vergüenza, con más caradura, no sé, cuando de repente nos quedamos casi sin cantaores en México, antes de que Tony Rey estuviera (el mejor cantaores en México y el más solicitado); los pocos que había se encontraban trabajando con otras bailaores. ¡Ah! y además de esto, cobraban un dínal, salía uno poniendo de su bolsa. Pensé que ante esta situación tenía que hacer algo, y como dicen "la necesidad tiene cara de hereje". Fue así como empecé a tratar de enseñarle a la gente a cantar, gente que tuviera buen compás, conociera de baile y que tuviera afición al cante; me encontré con un pequeño grupo de gente que tenía estos "requisitos" y empecé a trabajar, y en la búsqueda de cómo enseñarles, encontré cómo mejorar también; nos hemos estado autocriticando y tratamos de seguir adelante. Así empezamos a cubrir la necesidad que por lo menos teníamos como Instituto y sabemos que por lo menos salimos al escenario dignamente.

"Últimamente he perdido un poquito el temor de cantar en público, mas ni siquiera me he puesto en el programa como cantaores, porque no es mi interés; simple y sencillamente es cubrir una necesidad, y realmente si sigo en esto, supongo que algún día cantaré mejor, porque no estoy conforme todavía con lo que hago". Y aunque Patricia argumente que aún le falta mucho por hacer en el terreno del cante, en la pasada temporada de flamenco que se realizó en el Teatro de la Danza, en una de las tres funciones que ofreció *La Morris*, la Linares cantó en lugar de Tony Rey y causó la admiración y el respeto de todos los que la oyeron.

Patricia concluye con respecto a este punto: "No podemos culpar a las demás escuelas de que no haya un buen nivel de flamenco, porque no es una enseñanza integralmente. Si no hay cantaores, ¿cómo podemos pedirles que enseñen cante? Lo que tenemos que hacer, es forjar gente que sepa cantar, que conozca los cantes para baile y que los sepa llevar a compás. Éste es un trabajo de equipo. Bastante calidad se ha logrado en México sin el cante, ¡hombre!, que sería ideal que lo hubiera, pero estamos trabajando para que algún día así sea".

### **Por qué se creó el Instituto Mexicano de Flamencología**

El Instituto Mexicano de Flamencología "nació" en 1989, aunque "yo llevo dando clases desde 1968", aclara Patricia Linares, y se creó "con la intención de estudiar el flamenco de manera integral: cante, guitarra y baile. Porque si el guitarrista estudia por su cuenta el flamenco, luego tendría muchos problemas para integrarse como acompañante de cante o baile; y si el bailarín estudia siempre con grabaciones y lejos del guitarrista, cuando tenga que integrarse a éste, va a ser un verdadero problema; y porque no se puede estudiar el baile sin cante y el guitarrista necesita conocer los zapateados y el cante para poder acompañar. Y pensé que realmente para enseñar flamenco como es, se necesita estudiar las tres cosas de manera conjunta. Desde luego, el Instituto también se creó con la ilusión de formar profesionales".

En el Instituto Mexicano de Flamencología también se imparten clases de ballet (elemental), "se les da lo más indispensable, sólo el conocimiento necesario para poder hacer las cosas con determinada técnica", apunta Patricia, "porque te da otra colocación, otro manejo del cuerpo". La escuela cuenta también con biblioteca y fonoteca y ofrece conferencias y audiovi-

suales. Por supuesto, lo que más demanda tiene es el baile; en segundo lugar está la guitarra y en tercero el canto. "Como Instituto no me puedo quejar", dice la Linares, "hay academias que tienen más de 100 alumnos y nosotros no tenemos tantos, pero es suficiente lo que hay, porque esto no se puso con miras a hacerlo comercial, sino para gente con verdadero interés, y creo que estamos satisfechos al respecto".

La actividad de Patricia Linares como coreógrafa, es tan satisfactoria para ella, como su profesión de bailarina, y el Instituto Mexicano de Flamencología le ha permitido ejercer su capacidad creativa para realizar nuevas coreografías. "Una de mis ilusiones antiguas era tener un gran ballet", recuerda, "y desistí porque cuando lo intenté fue un gran problema, la gente no valoraba lo que se le daba y pensé en trabajar sola, pero en el fondo seguí queriendo tener una compañía porque me gusta mucho el montaje coreográfico. Ha habido grupos que surgieron de aquí, del Instituto, a los cuales he invitado a mis funciones, porque a ellos les sirve para darse a conocer, mientras yo alivio mi sed de seguir siendo coreógrafa. Yo les digo 'muchachos, tengo este proyecto, ¿le entran o no?, con toda la libertad del mundo, porque ustedes no son mi ballet, son independientes'".

La diferencia entre trabajar como solista o como coreógrafa,

asegura Patricia, no existe. "Aunque yo no baile, al estar mi coreografía, yo siento que algo de mí está ahí. Ahora que estar como solista es un paquete muy fuerte, no tienes quién rellene los tiempos entre un baile y otro y te estás cambiando echa la raya; para mí, esto es más esfuerzo físico, pero emocionalmente, es igual que bailar acompañada".

El método para realizar una nueva coreografía, relata, es "comenzar a pensar en una idea, ¿qué significa para mí esto?, cómo puedo llegar a la médula de esta música, para encontrar la forma de moverme a través de ella?".

### **En el arte no existe competencia**

Patricia Linares afirma que no existe "el mejor" en la danza ni en ningún otro arte. "te puedo hablar del que menos bien baile y el día que lo vayas a ver, si le llega la inspiración y se entrega, mis respetos, ese día es el mejor. O te puedo decir que fulano o fulana son los mejores y ese día vas y no está de 'venas', y sale nomás a cumplir como un profesional. Yo creo que en el arte no existe una competencia. El mejor en relación a qué, o respecto a qué. Puede haber quien se vista mejor, o el que estructura mejor su programa, pero si te pones a ver netamente el baile de cada persona, pues cada quien tiene lo suyo; no debe ni siquiera pasarnos por la mente la cuestión de la competencia. Cada uno debe ser el mejor que sí mismo ayer".

Patricia Linares también disfruta del trabajo que hace con sus compañeras de profesión, porque todo para ella es enseñanza, y comenta: "A mí me encanta compartir el escenario con los demás, como una ocasión en que lo hice con *La Morris*, y María Elena Anaya, ¡ay!, tú no sabes cómo lo disfruté; fue una experiencia muy emocionante, creo que todos nos preparamos y damos lo mejor de nosotros mismos. Me gusta ver el trabajo de mis compañeros profesionales, porque tú piensas que estás descubriendo el hilo negro y cuando ves que otro también lo hizo en otro sentido, te da



emoción, pues te das cuenta que esto no tiene límite. Esto es lo más bonito, te lo juro, es lo más "padre".

## ¿DE QUÉ SE NUTRE EL FLAMENCO?

46

Si el arte del flamenco no hubiera evolucionado con figuras como Camarón de la Isla en el cante, Paco de Lucía en la guitarra, grandes bailarines como *La Argentina*, *La Argentinita*, Vicente Escudero o Pilar López y tantas otras personalidades que pusieron su granito de arena, seguramente no hubiera tenido la aceptación y el gusto mundial con que cuenta actualmente. A través de este siglo, el flamenco ha adherido a sus expresiones aspectos evolutivos, como la danza contemporánea en el caso del baile, la "revolución estilística" (Revista semanal de *El País*, 7 de julio de 1996) en el toque de guitarra, o el "mestizaje" que hay entre la música flamenca y la contemporánea, que ha hecho nacer un nuevo género, llamado por los propios españoles *neoflamenco*, y que entre sus precursores están los grupos *Ketama* y *Pata Negra*. Y como el flamenco es cante, guitarra y baile, uno evoluciona si lo hacen los otros dos.

Francisco Sánchez Gómez, mejor conocido como Paco de Lucía (este segundo nombre es porque su madre se llamaba así), habla de la rebeldía que lo llevó a revolucionar la guitarra flamenca, en una entrevista con el diario *Reforma*, el jueves 29 de febrero de 1996, cuando visitó nuestro país para presentarse en el Auditorio Nacional: "Yo tengo una manera de tocar en un concepto flamenco, en el cual uno tiene toda la libertad del mundo para cambiar lo que quiera, los músicos clásicos son muy ortodoxos y yo prefiero la libertad flamenca".

Respecto a la pregunta del reportero Juan Carlos Garda, de si ha pensado en fundar una academia para enseñar lo que sabe, Paco de Lucía responde: "No hay escuela de flamenco, lo que existe es el mundillo en el que convives, el flamenco se tiene que vivir".

Para los españoles, Paco de Lucía es "figura capital en la guitarra flamenca de nuestro tiempo, marca el inicio de una etapa de esplendor sin precedentes por el número y calidad de grandes guitarristas que le siguen, como *Serranito*, Manolo Sanlúcar, Enrique de Melchor. Ha regalado al flamenco un fenomenal universo armónico y esa rítmica vibrante que lo caracteriza". (Revista semanal de el diario *El País*, 7 de julio de 1996).

Según esta misma revista, en el campo del baile, grandes bailaoras como Antonio Gades, Mario Maya y José Granero, "han aportado vías de evolución al "ballet flamenco", asimilando el lenguaje coreográfico contemporáneo. (...) Y la danza continua creciendo en los cuerpos de Javier Barón, Joaquín Cortés, Javier Latorre o Antonio Canales".

Con respecto a lo importante que es que el flamenco evolucione, los dedicados al baile flamenco en nuestro país opinan, llegando a la misma conclusión: "la evolución es válida, siempre y cuando la esencia del flamenco no se pierda.

**Pilar Rioja:** "Todo debe evolucionar, porque si no, se vuelve algo viejo, y las cosas viejas no funcionan. Antiguamente los hombres zapateaban pero no movían los brazos, y las mujeres sólo se movían de la cintura para arriba.

Después esto se fusionó y tanto hombres como mujeres zapateaban y movían los brazos. Posteriormente Vicente Escudero decía que los hombres no debían mover las muñecas y se criticó a los que lo hacían, como Manolo Vargas. Esto es como todo, cada vez que alguien rompe una regla, los ortodoxos se molestan, pero así es, revolucionar y después pasar a ser clásico, como pasa con la pintura y la música, ¿por qué no? Lo que sí creo, es que hay que cuidar el sentimiento, porque se está poniendo mucho esmero en la técnica, olvidando el cuerpo. Hay que tratar de aprender danza moderna, clásica, de ver otros bailarines, porque esto te da un enriquecimiento, pero sin perder las raíces del flamenco ni el estilo español”.

**La Morris:** “El flamenco ha evolucionado muchísimo, sobre todo en lo que se refiere a cante y guitarra. La danza contemporánea y la clásica le han dado bases muy fuertes a la danza española en general. Cada quien en su época va poniendo su parte hasta llegar a esta época, en la que se baila con una cantidad de contratiempos y de rapidez increíbles. Para mi gusto están demasiado técnicos en España, porque aquí en México evolucionamos menos rápido. Allá la gente se está preocupando demasiado por la técnica y se ha perdido ese temple que se tenía en el flamenco, ese detener el tiempo; quizás este fenómeno se deba a la época de tecnología que estamos viviendo, pero aún así, el flamenco debe enriquecerse sin perder la esencia”.

**Manolo Vargas:** “Creo que el flamenco se está nutriendo mucho de la danza contemporánea. En 1962 salí al escenario descalzo y desnudo del torso y no quiero decir que yo empecé a meter el contemporáneo, creo que nadie hemos inventado, lo que pasaba era que cuando yo hacía esto, era porque me encontraba influenciado de otras cosas, como lo que hacía Alvin Eily.

“Aquí en México, Pilar Rioja es una de las que más contemporáneo ha metido a sus bailes, lo que quiere decir que ni está inventado en España ni aquí, es algo que se va dando porque muchas veces buscas formas de poderte expresar y estar más actual en la vida. Creo que el contemporáneo es más aceptado que otras disciplinas en el flamenco, porque es una forma de expresarse más al momento. Yo estoy de acuerdo con cualquier corriente o influencia que se adhiera al flamenco, mientras no se pierda su esencia y sabor”. Y coincide con *La Morris*, en que “quizá lo que se baila en México es un poco más tradicional, porque parece que en España están mucho más metidos con la influencia de la danza contemporánea”.

Manolo cuenta una de sus anécdotas, ocurrida en 1955: “Yo interpretaba a un pescador en un baile que se llamaba *Evocación*, con música de Albéniz, y salía al escenario con unas mallas y una camisa de tul, y de lejos daba la impresión de que estaba desnudo, incluso a mí me parecía atrevido bailar así. Y la gente comenzó a hablar más de la cuenta, que mentiras, que no había salido así (con las mallas y la camisa de tul), que había salido desnudo, que quién sabe qué”.

**María Elena Anaya:** “Considero que mientras mejor preparado estés como bailarín, principalmente con ballet y danza contemporánea, pero también música y teatro, te enriqueces como artista. Es tan vigente el que baila el flamenco con una guitarra y el cante, como el que trata de buscar otras corrientes, pero también creo que es válido no apartarse de los orígenes

del flamenco puro; puedes llegar a hacer trabajos que salgan un poco de la línea, pero sin desvirtuar el arte original, regresar siempre a la esencia, a lo verdadero”.

**Gabriel Blanco:** “Si tienes conocimiento de otro tipo de danza, puedes tener una danza flamenca más rica en movimientos, sabiéndolos incorporar. Alguna vez Pilar Rioja me decía `toma danza contemporánea sin pensar en ser contemporáneo, sino pensando en lo que te va a aportar para el flamenco; toma danza clásica, pero pensando que tu danza principal es la flamenca`, y creo que tiene toda la razón del mundo.

“Definitivamente otras técnicas te dan otra visión del movimiento, sobre todo pensando en el flamenco como una danza artística, porque si quieres tomar este arte para bailarlo nada más como en tablao, pues ya es otro punto de vista, porque hay mucha gente que se dedica al flamenco sin incorporar nada nuevo, sólo lo que ellos piensan, la cabeza que se voltea así (la gira hacia la derecha) y siempre se va a voltear así, y el braceo siempre va a ser así o asado. Desde un punto de vista más artístico, creo que puedes incorporar otros elementos”.

Los mismos críticos españoles coinciden en que “la inquietud renovadora y necesaria de muchas jóvenes bailaoras, no debe desvirtuar el baile flamenco”, ya que -según la revista semanal del diario *El País*, del 7 de julio de 1996- “aunqu hay bailaoras con mucho talento, que dominan completamente la técnica y hacen gala de sus facultades `casi` ilimitadas, posiblemente se estén equivocando en algunas cosas, pues se olvida el baile de mujer para hacerlo como hombre; se pone el acento abusivamente en los zapateados y se abandona el baile de cintura para arriba, el braceo, el juego de manos y la altivez de la cabeza”.

## **TABLAOS VS. TEATROS**

Los tablaos son los herederos de los “cafés cantantes” que había en España, y aparecen en la época del “renacimiento” del flamenco. Son lugares con mesas para comer o beber algo, y un pequeño tablao o tarima, donde se efectúa el “show” de flamenco que corresponda a esa noche, con cantaor, guitarrista, alguna vez el acompañamiento rítmico del cajón y generalmente más de un bailar; el baile es lo que más “jala gente”, y cuando surgieron, grandes figuras del baile flamenco pisaron uno alguna vez. Gente tan importante como “un Camarón de la Isla o un Paco de Lucía empezaron ahí”, asegura Mercedes Amaya. Para un bailar, e incluso para el cantaor y el guitarrista que se dedican al flamenco, son de capital importancia, ya que como dice *La Morris*, “el bailar en un tablao era parte de una formación; decías `voy a trabajar en un tablao con el objetivo de dar un paso para poder llegar a bailar a otro lado, como un teatro. En cuanto a mi experiencia personal, estar en un tablao era parte de mi formación para bailar mejor”.

Quizás una parte del problema sea que en México, los bailarines que se dedican al flamenco no sólo se consagran a él, sino también a los otros géneros de la danza española y, por lo mismo, no le otorgan la misma importancia al flamenco en tablao. También aparece un fenómeno que se da

tal vez de manera inconsciente en los bailarines: el flamenco de tablao es tradicional en su forma, y quienes se han dedicado a bailar los otros géneros de la danza española, han tenido que aprender otras técnicas como la del ballet, y tal vez para enriquecer más, danza moderna o contemporánea, y ellos mismos se rehusan tal vez a bailar el flamenco "tradicional", sin innovar, sin meter otros recursos musicales, o combinar este arte con otras disciplinas o técnicas. Pero el motivo, es que aunque el tablao sea el auténtico foro del flamenco, en nuestra ciudad (para qué decir en el país) éstos se están extinguiendo.

*La Morris* recuerda cuando trabajaba en el tablao *Zambra*, en España: "éste era un tablao muy auténtico, donde no se permitía que se prostituyera el flamenco, que no se comercializara con él. Todo lo hacíamos muy...puro, aunque es muy difícil decir eso, porque, ¿qué es lo puro y qué es lo no puro?. Pero el señor Cázares, que era el dueño de *Zambra*, procuraba que fuera muy auténtico. Era la época de los 70, cuando la moda era vestirse con trajes de baño y faldas muy cortas, pero él no se salía de lo profesional. Entonces, cuando la gente quería oír y ver verdadero flamenco, iba al *Zambra*, porque estaba *El Gallina*, Juan Varea, *Perico del Lunar*, Enrique Morente, la bailaora Rosa Durán. Trabajé durante dos años con José Antonio en ese tablao".

Aunque el flamenco en tablao en estos días sea tan escaso en la ciudad de México, hay quienes como Mercedes Amaya, viven de él: "Es parte de lo que te acostumbra. A mí el teatro me encanta, pero está mal pagado; haces una temporada al año y de eso no se vive. Tal vez le sirva al que lo haga como un 'hobby', o a alguien que tenga mucho dinero. Yo vivo y como de esto, tengo que dar clases de flamenco y trabajar en tablaos porque es mi sueldo de todos los días".

La diferencia entre bailar en un tablao o en un teatro, la explica Patricia Linares:

"Si la intención es ser un artista escénico, llegar a los grandes escenarios, ser coreógrafo, director de una compañía o autodirigirse y tener una evolución como artista e ir sublimando la idea tradicional del flamenco, se necesitan aplicar otras disciplinas al flamenco. Pero si la idea es simplemente bailar tal y como se hace en un tablao, estorbaría quizás todo lo demás... No estorba, pero vamos, en la interpretación hay muchas cosas que son exclusivas y pertenecientes al flamenco, y que son así. Muchas personas llevan esto tal cual al escenario del teatro, pero yo creo que si uno va a subirse a un escenario, se debe tener una preparación de todas las artes que están relacionadas con este espacio: tener bases de teatro, una idea de lo que es coreografía, lo que es iluminación teatral, con qué recursos técnicos se cuenta, para que nuestra creatividad también llegue a ser todo eso. Pero si la idea es meterse al 'mundillo' flamenco y andar en los tablaos y en fiestas flamencas, pues quizá apegar a lo más auténtico sería lo indicado. Ahora que si se pueden hacer las dos cosas, sería lo ideal: abstenerse de todos los conocimientos para hacer las cosas lo más apegadas a la tradición, y que cuando haya que subirse a un escenario, tomar todas las armas para pararse como un profesional".

La crisis económica que estamos viviendo en estos días, es un factor importante para que los tablaos cada vez tengan menos presencia. Mercedes Amaya comenta: "Por la crisis empezaron a quitar tablaos, la gente dejó de salir por el miedo a los asaltos, uno se juega la vida al salir por la calle de noche y entonces simplemente no sales, eso es lo que pasa. Y aparte de eso, no hay dinero. Los empresarios le echaban la culpa al flamenco y no era eso; podían poner el show que quisieran y la gente no iba, no por falta de ganas, sino por el miedo a salir. Para pagarle al artista también se necesita dinero. Alguno lo podrá hacer por amor al arte o porque le guste la danza y a mí me puede gustar igual o más que a ellos, pero si yo como de esto, necesito ese trabajo, y si quiero llevar mi trabajo a nivel de teatro, también necesito que me paguen para que yo pueda pagar a mis artistas, ya que llevo gente que es profesional y que también come de esto".

Otra causa por la cual están desapareciendo los tablaos en México, según la misma Patricia, es la falta de bailaores, y evoca tiempos pasados: "Algún tiempo hubo espacios escénicos que no eran teatros, pero eran lugares merecedores de poder bailar en ellos; después vinieron los tablaos, algunos eran decorosos y otros no tanto, pero eran fuentes de trabajo para muchos que se dedicaban a esto; pero esos muchos ya no están, quedan dos o tres y están viejos; entonces se acabó. El día que haya gente nueva, habrá lugares nuevos. De nada serviría ahorita que un `millonetas` se gastara una `lana` en montar por ejemplo un café-teatro, que sería ideal. ¡Imagínate!, escenarios verdaderamente dignos, sin alcohol, que no sean lugares para la borrachera y sí centros culturales donde la gente pueda ir a tomar un café o comer alguna `especialidad de la casa`, y después de eso, presentarles una función, pero una función digna, en un espacio decente. Si alguien pusiera un lugar así en este momento, ¿a qué artistas meterían? ¿A los que estamos ahorita de profesionales?; pues sí, nos daríamos la vuelta como nos la damos en el Teatro de la Danza o en la Sala Miguel Covarrubias, `somos todos los que estamos y estamos todos los que somos`".

Mercedes Amaya por su parte, reconoce: "Quedan pocos compañeros, pero sí hay todavía. Mi hermana Sonia Amaya debutó en el tablo a los cinco años y ha trabajado por todo el mundo; están por ejemplo Lucio Rodríguez y Roberto Amaya que es primo mío y toca la guitarra y se ha dedicado a esto desde siempre; ellos trabajan en el **Mesón de Triana**; Rocio Moro, que es una chica mexicana, que empezó a aprender con mi mamá y baila precioso; Marcela Morín, que también se dedica a esto desde hace muchos años y lo está haciendo muy bien".

La situación para los tablaos en México no siempre ha sido así. "Antes era posible vivir del baile, porque la abundancia de tablaos permitía a los artistas realizar varias presentaciones en una sola noche", comenta *La Mor-ris*. Patricia Linares también informa que "antiguamente, cuando yo trabajaba en tablaos, había una ley de Gobernación y de la ANDA, que decía que tenía que haber un porcentaje mayor de artistas mexicanos que extranjeros, cosa que es exactamente al revés en el **Mesón de Triana**, donde la mayoría son extranjeros, españoles que los traen desde allá. El problema es que ¿de dónde sacan más bailarines mexicanos, si no hay?". Este fenómeno de traer artistas de España para que trabajen en tablaos mexicanos, se sigue dando, indica

Mercedes Amaya, "pero ya no tan seguido como antes. Ahora se hace menos, por la crisis, porque un boleto de avión te vale el doble de lo que costaba antes".

El número de tablaos que hay es escaso, lo que contribuye a que no haya competencia entre estos. "si hubiera más, habría pique", asegura Patricia Linares. Por su parte, Gabriel Blanco afirma que "ésta es una época difícil para el flamenco mexicano, porque los tablaos están desapareciendo".

Según un reportaje sobre la decadencia del flamenco en México, publicado en el diario Reforma el domingo 2 de junio de 1996, lugares que antes eran parte de este tipo de foros, como **Gitanerías, Bulerías, El Rincón de Goya, Terraza Española, El Corral de la Morería y Candela**, "cerraron sus puertas o cambiaron su variedad por música disco". Por el momento siguen con vida el **Mesón de Triana** y **El Duende**.

Mercedes Amaya concluye: "Afición por el flamenco sí la hay, así que no creo que el problema sea la falta de interés en esto. **iDinero y apoyo!** es lo que se necesita, no sé si de alguien o de una compañía. Dinero a nivel de teatro y de tablado, y que el país mejore, para levantar esto.

## UNA REVISIÓN A LA SITUACIÓN ACTUAL DEL FLAMENCO EN MÉXICO

### La aportación de las compañías de baile españolas al flamenco mexicano

El elemento clave que da la pauta para el desarrollo del flamenco en nuestro país, es "lo que vemos de España", coinciden dos dedicados nacionales a este arte.

**Mercedes Amaya:** "Cuando vienen compañías de España, te das una idea para poder compararte, porque debes tener un punto de comparación para saber en qué nivel estamos en México. Pienso que sí tenemos un buen nivel, pero nos falta mucho todavía, hay que prepararse mucho más. Esto sucede también en España, donde hay mucha gente aficionada a la música y al folclor mexicanos. Para que allá existan buenos mariachis o gente que ejecute bien los boleros y todo eso, necesita ir gente de aquí, para que ellos se empapen y se nutran. Cada cosa viene de su sitio, y mientras más ves, más te enriqueces, más conoces, más sabes y puedes comparar y opinar mejor.

"En lo particular me gustaría que viniera gente pura del flamenco, como Angelilla Vargas, el *Farruquito*, los Montoya, ¿por qué?, porque es lo único que saben hacer, flamenco, y si vinieran, pues para mí sería un placer, un privilegio. Ojalá y lo hagan. Aunque también nos ha visitado gente muy buena, como la *Titi*, Carmen Cortés (ambas con la compañía **Cumbre Flamenca**, en 1989), Mario Maya (con su ballet, en octubre de 1993), y esperemos que tengamos la suerte de que siga viniendo gente tan buena como ellos".

**Manolo Vargas:** "Ahora que está viniendo tanta "cosa" española, como que está removiendo, porque antes se bailaba más conservador, y el que veamos cosas nuevas, ayuda. El gusto por el flamenco está incrementándose".

Lo cierto es que mínimo cada año nos visita una compañía de danza española que incluye los tres géneros de ésta algunas veces, y otras sólo flamenco, con una venta favorable de localidades, como ha sido **Cumbre Flamenca**, El ballet de Cristina Hoyos, El ballet de Mario Maya, años más atrás el de Antonio Gades y el de Manuela Vargas, el Ballet Nacional de España, José Antonio y los ballets españoles el año pasado; y éste, el controvertido Joaquín Cortés.

Con motivo de la visita de *Cumbre Flamenca* a nuestro país, en enero de 1990, Alberto Dallal escribió: "No hay treguas en este espectáculo: todo es precisión. Estos bailaroes sí se acaban los zapatos. No podemos concebirlos "en un respiro", fuera de tiempo y ritmo (...). Llegaron al punto, al extremo posible. Ya sea en tangos, solcas, bulerías, tarantos... han acabado a la par con el calzado y con el cuerpo (...). Buen arte aquél que impone la danza aún en la inmovilidad: una mirada en *suspense*, dedos helados en el vacío -arriba de la cabeza, los brazos en arco, en círculo-, la punta del pie en persecución violenta del centro de la Tierra.(...) En esta intensidad absoluta de la **Cumbre Flamenca** importa, vale, reina una *summa*: cuerpos, voces, tonos, espacios, sonidos, vectores de luz, emanaciones de sangre. Hay que decirlo: la danza como un estado del alma". (DALLAL Alberto, La danza contra la muerte, 3ª edición, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM).

La visita del joven bailar Joaquín Cortés a nuestro país, causó una inusitada cobertura por parte de la prensa nacional, cuando es normal ver la poca atención que prestan nuestros periódicos a la fuente de cultura, y aún más a la de danza. Tal vez esto ocurrió por sus antecedentes, ya que a los 14 años comenzó a bailar con Cristóbal Reyes, a los 15 se incorporó al Ballet Nacional de España, pero se aburría de que lo dejaran tanto tiempo en la banca y se fue a bailar al tablao *Zambra*; y en 1992, a los 24 años de edad, fundó su propia compañía, cosa que no ha hecho ningún bailarín español. O quizá era que prometía mucho, como el mismo declaró al periódico El Día, el 29 de mayo de 1996: "El tipo de espectáculo que hago yo, no es tradicional. He roto con los cánones, porque lo que hago es un mestizaje cultural de danza, donde mezclo el flamenco con el ballet clásico y la danza contemporánea. La gente joven lucha por hacer cosas y ese es mi caso. El purismo es relativo y yo me considero original". Lo que seguramente este artista no pensó, es que antes de que él naciera, el flamenco ya era en sí un mestizaje.

El caso es que sea lo que sea, este bailar, que también es modelo del reconocido diseñador de ropa *Giorgio Armani*, y que dice ser conocido en España como "el águila flamenca" por "traer fuego en las botas y sal en la mirada", dio un lleno total en las dos funciones que ofreció en el Teatro de Bellas Artes el 1º y 2 de junio de 1996, con la obra *Pasión gitana*, que estuvo compuesta por 10 coreografías y tuvo una duración de 2:15 horas ininterrumpidas. El negocio prometía ser tan bueno, que la empresa Televisa lo presentó en su Teatro Alameda, el 31 de octubre, 1º y 2 de noviembre del mismo año, con localidades notoriamente más altas que las de Bellas Artes.

Pero así como la expectativa antes de las presentaciones de este bailar en el máximo teatro de la ciudad de México resultó positiva, las críticas no lo fueron tanto. Jesús Quintero del periódico El Nacional, escribió el 4 de

junio de 1996: "En *Pasión*, el "duende" (ese encanto caprichoso) se asomó durante algunos ratos y se paseó entre las cantaoras, los músicos y Cristóbal Reyes, quienes sin pedir aplausos, se llevaron las ovaciones más honestas. (...) El bailarero Cristóbal Reyes fue quien verdaderamente se dedicó a lo suyo sin preocuparse por ser revolucionario. (...) Cortés pareció olvidar en algunos momentos que no solo se baila con el músculo, sino también con el corazón. (...) ¿Éste es el revolucionario del flamenco? Se preguntaba uno".

Paco Ignacio Taibo I, en su columna *Esquina Baja*, de *El Universal*, publicada el mismo día que la crítica anterior, expuso: "Me asombra que Cortés, joven y agresivo danzante, consiga su mayor éxito cuando no baila. (...) Cortés se muestra por instantes inmóvil, como un Cristo recuperado, para el supuesto flamenco que interpreta. (...) Toda la escuela del baile flamenco que tuvo en los viejos sus apóstoles más serios, desaparece en Cortés, que en cada interpretación niega su procedencia".

Por su parte, el diario *Reforma*, después de entrevistarle incluso antes de que arribara a nuestro país, y de darle una cobertura de cuatro notas previas a sus presentaciones, terminó por poner como encabezado a la crónica de las funciones: "Arranca pasiones sin lolés!".

Según la descripción de *Pasión gitana* en los diversos medios impresos de circulación nacional, el centro de atención de la obra de Cortés, estuvo en su insistencia por exhibirse con el torso desnudo, pretendiendo que este gesto era revolucionario, sin investigar siquiera que alguien ya lo había hecho 34 años antes. Y Manolo Vargas explica: "Ahora que vino Joaquín Cortés, me parece que él dijo ser el primero en haber salido con el torso desnudo. Cortés es un hombre tan joven, que cuando yo empecé a hacer lo mismo, él ni siquiera había nacido". (Manolo salió así al escenario, en una coreografía presentada en 1962, cuando todavía era codirector del **Ballet Español Ximénez Vargas**). Otros "ornamentos" en la obra de Cortés presentada en el Teatro de Bellas Artes, fueron: la insistencia del bailarero en dar a conocer sus dotes histriónicas, llegando a sentirse esta actitud como ególatra y narcisista; el presentar una "miniorquesta flamenca" que fusiona toques jazzísticos, salseros y de blues (cuando grupos como *Ketama* ya lo han hecho); el mostrar un espectáculo de luces impecable, y el pretender que la danza flamenca no tiene diferencias sexuales en su interpretación (al intercambiarse los papeles de hombres y mujeres, a través principalmente, del vestuario). Elementos que aunque pueden ser innovadores, no tienen mucho que ver con la esencia del flamenco, que es puro sentimiento.

Las figuras nacionales del flamenco, emiten su opinión acerca de este artista:

**Mercedes Amaya:** "Se me hace una persona diferente, un baile diferente. No te puedo decir que es lo mejor del flamenco, porque para mí no lo es; pero me parece un gran bailarero de flamenco, eso sí; que sabe mucho, con mucha técnica, con muchos estudios, una gente muy preparada. Pero no es lo que él dice. No es ni el número uno ni un genio; eso no lo es. Aunque eso no le quita el mérito a lo que sabe y lo que hace".

**La Morris:** "Salí disgustadísima del teatro. A mí me pareció francamente horrible. Cortés puede gustarle a los jóvenes por la música y por lo que hace, pero me parece que no tiene nada que ver con el flamenco".



**Pilar Rioja:** "A mí me encantó, mueve su cuerpo precioso".

### ¿Existe apoyo para el flamenco en México?

La situación del flamenco nacional no es muy alentadora, en parte porque no es muy difundido por los organismos estatales a los que les corresponde hacer tareas como esa, a pesar de que hay un gusto importante en la gente por este arte. Prácticamente, los únicos teatros que abren sus puertas para que el flamenco mexicano tenga presencia, son: la Sala Miguel Covarrubias, del Centro Cultural Universitario, y el Teatro de la Danza, del INBA.

Al preguntarle a Patricia Linares cuál es la institución que ha dado mayor apoyo al flamenco, ella contestó: "Pienso que las instituciones de alguna manera están apoyando bastante todas nuestras manifestaciones, lo que pasa es que así es la época que se está viviendo, y este tiempo pasará y cambiará, porque todo evoluciona. Por otra parte, es un poco difícil hablar de eso, porque depende de quiénes sean las persona que estén dirigiendo, pero puedo decir que tanto la Universidad (UNAM), como Bellas Artes, han sido las instituciones que más nos han apoyado. Y es que si te pones a pensar, no hay más que esas dos".

A la misma pregunta, María Elena Anaya contestó: "La UNAM nos apoyó mucho en un tiempo, y se lo debo a Lourdes Lecuona, quien en un tiempo trabajó en la Universidad y era nuestro angelito que estaba allí, `pica y pica` para que nos programaran. Después Lourdes se pasó al INBA y esta institución nos dio mucho apoyo, sobre todo en la elaboración de la última temporada (febrero y marzo de 1996). Ella ha sido un monitor para hacer consciente a la gente de que los flamencos somos `otro boleto`, porque los guitarristas y el cantao te cobran por hora y el vestuario es carísimo, no es como en la danza contemporánea, donde se ponen un leotardo, agarran una grabación y ya, los bailarines se ponen solitos a ensayar como locos y no le tienen que pagar a nadie. El flamenco es distinto, y la gente no lo entiende". Por su parte, Gabriel Blanco se queja de que sólo se da apoyo "a los contemporáneos": "Aunque es un tipo de danza que gusta muchísimo, en México no se nos dan los foros que quisiéramos tener, porque han metido mucho el apoyo a la danza contemporánea. A mí una vez me dijeron `tú bailas danza española y eso no nos corresponde a los mexicanos bailar, eso nada más lo hacen los españoles`, y no se dan cuenta que es un lenguaje de danza, como el contemporáneo; tanto lo es, que lo bailan en todo el mundo". Y *La Morris* concluye: "Nunca hemos tenido apoyo por parte del gobierno, creo que por prejuicio. En México el bailarín tiene que hacer de todo, promoción, divulgación, creación, ensayo; cuando cada uno debiera estar ensayando mientras los demás se ocupan de todas esas cosas. Para que los foros no se extingan, nosotros tendremos que buscar nuevos espacios, pedírselos a las instituciones, porque hay un público cautivo; a la gente sí le interesa la danza española y va a ver encantada un espectáculo de este tipo".

### **La excepción, la Escuela Nacional de Danza *Nellie y Gloria Campobello***

Dentro de las instituciones oficiales que imparten las distintas especialidades dancísticas, la Escuela Nacional de Danza *Nellie y Gloria Campobello* es la única que se ocupa en una carrera completa de la Danza Española en sus planes de estudio.

La carrera de Danza Española es parte de las tres opciones que ofrece la *Nellie y Gloria Campobello*; las otras dos son Danza Folclórica y Danza Contemporánea. Con un año de vida, va por su segunda generación, con un aumento considerable de su alumnado, ya que el primer año la carrera comenzó con 16 personas, aunque terminaron sólo 12, pero este ciclo empezó con 25 alumnos de nuevo ingreso.

La intención de haber creado esta carrera, explica María Elena Anaya, quien es docente de esta escuela, es "que salgan después de cuatro años como maestros a nivel medio superior. Pero claro que también llega gente que sólo quiere tomar estas clases en lugar de aerobics, porque les encanta el flamenco y la danza española". Como parte de los docentes, también se encuentra el bailarín Gabriel Blanco.

"El programa está compuesto de la siguiente forma -expresa María Elena-: el primer año se les enseña lo que son las danzas folclóricas españolas, después se les da clásico español, y el flamenco lo dejamos al último, cuando ya tienen una base, porque sabemos que es lo que más gusta, es por lo que más vienen. También se imparten clases de ballet, porque pensamos que es una base muy importante para cualquier tipo de danza, y clases teóricas, como "Historia de la Danza" y todo eso, así que el programa está muy completo".

El trabajo que costó proporcionar una opción así, a pesar de que había interés por parte de la gente para estudiar danza española, expone María Elena, "fue bastante; tuvieron que luchar -y digo tuvieron, porque yo acabo de ingresar como maestra- las personas que han trabajado en esto, durante años, por dignificar la danza española. La cuestión es que las autoridades son muy ciegas y muy sordas en ese sentido, ya que sólo apoyaban a la danza contemporánea, al clásico y al folclor (mexicano), mientras que la danza española estaba relegada, cuando es una parte muy importante de nuestra cultura. Esa ceguera y esa sordera de las autoridades no le daban a la danza española el lugar que debe tener desde siempre, porque ¿cómo se llega al folclor mexicano de ahora, cómo se inicia y cómo se fusiona?, pues después de la mezcla de la danza ibérica con danzas de aquí. Bueno, yo ahí defendiendo y todo (visiblemente emocionada, sonrío primero y después ríe a carcajadas)".

Para ingresar a esta opción educativa, se requiere haber concluido la educación secundaria, y tener entre 16 y 26 años. La convocatoria es publicada en los diarios de circulación nacional durante el mes de junio.

### **El flamenco en los estados**

El flamenco es un arte que se practica no sólo en la ciudad de México, también tiene actividad en diversos estados de la República, aunque en ocasiones no pueda ser tan fructífera como aquí. Patricia Linares nos habla de ello:

"En Puebla está mi compañero Martín Cruz y Soledad Fuentes, que son verdaderos apóstoles de la enseñanza. En Culiacán Sinaloa, está trabajando la maestra Chepina Guerra, que tiene en un buen nivel a sus alumnas, que aunque no pretende que sean profesionales, sí las tiene muy bien colocadas y les exige bastante años de ballet para poder enseñarles danza española. En Monterrey está Sabás Santos, Plácido salas y una señora, que ¡hombre!, tal vez está forjando gente nueva, que es Rosario Sambrano. En Aguascalientes hay un grupo de gente entusiasta que dirige el Instituto Cultural Aguascalientes, a través de Guadalupe García Seda. En Guanajuato recientemente murió el maestro Jorge Ambriz, que también estaba formando gente en esto. En Mexicali hay dos escuelas, en un nivel más de academia, que tal vez no se interesa en forjar profesionales, pero de alguna una manera, al iniciar a niñas en la danza española, tal vez esas niñas después quieran seguir hasta llegar a serlo".

### **¡Tenemos que sacar el barco a flote!**

El flamenco en México pasa por una situación difícil, los tablaos se están cerrando, sólo hay dos instituciones que ofrecen apoyo y lo que es peor, no hay gente nueva que prometa relevar dignamente a los que ahora se dedican a él. Patricia Linares comenta lo grave de esta situación: "Lo que pasa con los estudiantes, es que pretenden quedarse en un nivel semiprofesional, y lamentablemente no encuentro la vocación que había antiguamente de ser un profesional. Antes era un poco más elevado el porcentaje de gente que decidía arriesgarse a ser bailarín. Siempre dicen que el artista se muere de hambre y yo no creo que sea así, yo por ejemplo no lo he hecho, y no creo que sea el caso de Raúl Salcedo, ni de Pilar Rioja, ni de Gabriel Blanco ni de nadie de los que hemos decidido ser profesionales en esto. Lamentablemente ha habido una baja en la vocación de estudiantes, y más coraje me da que de estudiantes con muchas facultades, que podrían estar abriéndose ya un camino en el campo profesional. Se quedan en un nivel semiprofesional y están haciéndole con el picesito para un lado y para otro (mueve sus dedos simulando que son los pies). El problema es cuando llega el momento de decisión, el famoso momento de decisión (de dedicarse de lleno a la danza y convertirse en profesionales) y ¡bolas!, no le entran al toro por los cuernos.

"Nos hace falta la gente nueva -continua- (y golpea con el puño cerrado la mesa sobre la cual apoya sus brazos). Yo no dudo que la haya, lo que falta es que tengan fe de que sí se puede ser bailarín, que entiendan que cuando encuentras tu identidad con la danza y te dedicas a ella, te responde porque se te tiene que abrir la puerta, no hay una razón para que se te cierre. Cualquier lucha es difícil, y sí te vas a dedicar a algo que no es lo que quisieras hacer en la vida, vas a sufrir.

"De la generación de Raúl Salcedo o la mía, que somos de los más jóvenes en esto, pues tarde o temprano nos vamos a hacer viejitos, y ya es hora de que empiecen a aparecer los botones nuevos ¡y te juro que aparecen!, aquí en el Instituto (Mexicano de Flamencología) han aparecido. ¡Nos urgen esos nuevos artistas!

María Elena Anaya coincide con Patricia Linares, en que la falta de bailarines es un problema, ya que, afirma, "hay escasez de verdaderos valores,

mucha gente es aficionada al flamenco, pero es algo que se ha estancado en la mediocridad. Lo que se dice una planta de flamenco profesional, no la hay, los tienes que buscar con lupa, son muy pocos los que realmente considero que sean artistas. Si hubiera más bailarines, podríamos contratar más gente, y tener de donde escoger. Aquí no es como en España, donde sobran bailarines, guitarristas; aquí hay muy pocos. Esto provoca que no encuentres gente profesional que te acompañe en tu trabajo, porque cuando te encuentras a alguien con ese nivel, te sientes muy bien trabajando con él o ella, pero cuando no es así, el espectáculo se te viene abajo, y en ese caso, más vale sola que mal acompañada (ríe)".

Y aunque "nadie se muere de hambre", como asegura Patricia, sí se necesita una verdadera vocación para dedicarse al baile flamenco, como la que se necesita para cualquier otro arte, además de tener las ganas de buscar trabajo por cualquier parte, como indica María Elena Anaya: "La falta de oportunidades de trabajo implica un sacrificio, porque tienes que andar tocando puertas. Ésta es una carrera que implica mucha devoción, porque necesitas estar verdaderamente enloquecida y enamorada del flamenco, y si éste es tu medio de vida, pues no digamos, tienes que estar dando clases todo el día y bailar en tablaos también todos los días, lo que se vuelve algo difícil."

Patricia Linares concluye: **Tenemos que sacar el barco a flote.**

## CONCLUSIONES

La "universalidad" del flamenco tendió su red en nuestro territorio. Hubiera resultado difícil para nosotros, el no haber sido susceptibles a este arte, ya que existen razones -que además de artísticas, son históricas- para que esto se haya dado. Nuestra afinidad -no en la igualdad de manifestaciones artísticas, sino en la manera de sentir- con la cultura ibérica, permitió darle una modesta posada al desarrollo del flamenco. Y estos han sido los resultados.

Podemos decir que por sentimiento no se ha parado. En México se ha hecho por el flamenco lo que se ha podido, y aunque actualmente los resultados no son tan buenos como los vistos en Japón, se ha procurado un trabajo digno, imposibilitado para desarrollarse en ocasiones, por causas que son inherentes a la situación de nuestro país -como el bajo presupuesto designado al ramo de la cultura por parte de las instituciones oficiales, lo que propicia que no se abran teatros y no haya las temporadas de flamenco que se quisieran, o la falta de difusión para los bailarines que se dedican a esto- pero bien hecho.

Por su parte, la respuesta del público es positiva y se sostiene. El flamenco dejará de existir en México cuando ya no le guste a nadie.

## GLOSARIO

60

**Alegrías.** Uno de los bailes más antiguos del flamenco. Se caracteriza por el movimiento vivo. Significa la algarabía de las fiestas populares. Según Vicente Escudero (bailaor español que creó un “decálogo” del flamenco), esta danza proviene de la antigua Roma.

**Bulerías.** Baile típico de fiesta, que puede expresar la alegría más desenfrenada, comicidad, burla de sí mismo y de otros. El bailaor o bailaora pueden extenderse o acortarlo según sea su gusto. Su cante es el de mayor capacidad de adaptación.

**Cante jondo.** El cante más antiguo. Comenzó a cantarse “a palo seco”. Es un cante profundo y el más puro desde sus orígenes.

**Duende.** Concepto abstracto que habla de la capacidad de transmisión del flamenco.

**Fandango.** En este caso, surgió primero el baile, que es de origen árabe, y después el cante. Según la región española de donde provenga (que haya estado en el dominio de los árabes), se le denomina malagueña, granadina, etc.

**Farruca.** Baile que imita los movimientos del torero. Anteriormente se acompañaba con la voz y sólo era bailado por los hombres.

**Martinete.** El cante del **martinete** nació inspirado en el rítmico golpear del martillo sobre el yunque, mientras los gitanos trabajaban en las herrerías. Este baile es parte de las tonás, que pertenecen al cante jondo. Es cantado a “palo seco”. Fue Antonio Ruiz Soler el primero que montó un baile por **martinete**.

**Palo seco.** Cantes que se hacen a voz sola, sin acompañamiento.

**Pellizco.** Según *La Morris*, el pellizco es el detener el tiempo en el espacio. “Al momento de estar bailando, hay un respirar hondo que detiene el tiempo, y después se recupera”.

**Siguiriya.** El cante de la **siguiriya** es grave, solemne, es la sublimación del quejío y la esencia misma del sentir jondo.

**Soleá (soleares).** Su cante es grave, de profunda pena y melancolía. El compás del tiempo medio de la **soleá**, permite al cantaor una libertad expresiva infinita. El baile es de carácter orgulloso y demasiado emocional.

**Tangos.** Baile alegre, con aire festivo y gracioso. No tiene relación alguna con el tango argentino.

**Tientos.** El tango lento.

**Zambra.** Baile de origen árabe. Reúne la alegría y festividad de las reuniones gitanas en las cuevas de Sacromonte en Granada.

**Zapatcado.** Se deriva de la zarabanda. Más que un estilo, es la práctica de utilizar los pies para adquirir gran agilidad y velocidad; el juego de éstos permite una expresión de libertad y estilización, y hacen del **zapatcado** el prototipo de baile andaluz.

## FUENTES CONSULTADAS

### Bibliografía

- ARRIAGA, Guillermo *et al.* 50 años de danza, Palacio de Bellas Artes (cuadro sinóptico), 1ª edición, México, INBA-SEP, 1986, 664 pp.
- ARRIAGA, Guillermo *et al.* 50 años de danza, Palacio de Bellas Artes, 1ª edición, México, INBA-SEP, 1986, 293 pp.
- CARDONA, Patricia, La nueva cara del bailarín mexicano, *Antología hemerográfica*, 1ª edición, México, INBA, 1990 (Serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª Época), 403 pp.
- Cartas, álbum fotográfico y "presentación de Pilar López y Rafael Ortega en la Residencia de Estudiantes de Madrid, Fuente Vaqueros España, Edición facsímil que publica la Casa-Museo Federico García Lorca en homenaje a Encarnación López *La Argentinita*, 1993.
- CRUZ Juárez Claudia Haydeé e Iglesias Barrenechea, Citlali, Tesis Algunas bailarinas mexicanas en la danza española del siglo XX, INBA, Escuela Nacional de Danza *Nellie y Gloria Campobello*
- Cuadernos del CID DANZA, No. 16, 1ª edición, México, INBA, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987, (Una vida dedicada a la danza), 64 pp.
- DALLAL, Alberto, La danza contra la muerte, 3ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993, (Monografías de Arte/2), 367 pp.
- DALLAL, Alberto, La danza en México, 1ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, (Estudios y Fuentes del Arte en México), 307 pp.
- DALLAL, Alberto, El aura del cuerpo, 1ª edición, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1991, (Cuadernos de Historia del Arte/55), 158 pp.
- Homenaje en su centenario, Antonia Mercé La Argentina (1890-1990), 1ª edición, Madrid España, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1990, 261 pp.
- PUIG Claramunt, Alfonso, Ballet y Baile Español, 1ª edición, Barcelona España, Ed. Montaner y Simón, 1944, 201 pp.
- THIEL-CRÁMER Bárbara, Flamenco, su historia y evolución hasta nuestros días, trad. al español: Ernesto Dethorey, 1ª edición, Succia, ed. Remark AD, 1992, 152 pp.

### Documentos

Índice de "bailarines y principales figuras en la danza mexicana", del CENIDI (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza) José Limón

### Fuentes Vivas

- Anaya Mercedes, bailarina, entrevista personal, 18 de septiembre de 1996
- Anaya María Elena, bailarina, entrevista personal, 2 de julio de 1996
- Blanco Gabriel, bailarín, entrevista personal, 28 de junio de 1996
- Linares Patricia, bailarina, entrevista personal, 20 de julio de 1996

María Antonia *La Morris*, entrevista personal, 2 de agosto de 1996  
Entrevista a Rioja Pilar, 11 de junio de 1996  
Entrevista a Vargas Manolo, ex bailarín y director artístico, 18 de junio de 1996

62

### Hemerografía

- ÁLVAREZ Caballero, Ángel *et al.*, "flamenco", El País Semanal, España, No. 1.032, 7 de junio de 1996
- "(La) Escuela Nacional de Danza 'Nellie y Gloria Campobello' llevó a cabo el III Encuentro de Educación Dancística", El Sol de México, cultura, México D.F., 15 de mayo de 1996
- "En Esta Casa fue Donde Aprendimos", un Acercamiento a la Escuela Nacional de Danza", El Sol de México, cultura, 18 de julio de 1996
- GARDA, Juan Carlos, "Es su vida 'Antología flamenca'", Reforma, cultura, México D.F., 27 de febrero de 1996
- GARDA, Juan Carlos, "Un 'Descompositor' de Cada Noche", Reforma, cultura, México D.F., 29 de febrero de 1996
- GARCÍA C., Rubén, "Debut discográfico del ensamble de guitarras", El Nacional, cultura, México D.F., 29 de febrero de 1996
- GER, "Tablao Covarrubias", Tiempo Libre, danza, México D.F., No. 855, 26 de septiembre a 2 de octubre de 1996, pág. 32
- GÓMEZ, Silvia Isabel, "El flamenco en México: Una Herida de Muerte", Reforma, cultura, México D.F., 2 de junio de 1996
- JIMÉNEZ Flores, Maricruz, "Soy gitano y artista, y voy donde me lleva el alma: Joaquín Cortés", El Día, cultura, México D.F., 29 de mayo de 1996
- "Joaquín Cortés", Reforma, cultura, México D.F., 31 de mayo de 1996
- LÓPEZ, María Luisa, "Arranca pasiones sin iolés!", Reforma, cultura, México D.F., 3 de junio de 1996
- MARÍA, Antonia *La Morris*, "Herencia de mis herencias", Candela y Duende Flamenco (programa de mano de la temporada de flamenco del mismo nombre, en el Teatro de la Danza), México D.F., 23 de febrero al 17 de marzo de 1996
- MARKS, Marcia, "Ximenez, Vargas and the dance of Spain", Dance Magazine, New York USA, junio de 1962, pags. 38-42
- OJEDA, Salvador, "'Pasión Gitana', dos únicas funciones en Bellas Artes", Cine Mundial, 31 de mayo de 1996



- QUINTERO, Jesús, "Voy a donde me lleva mi alma", El Nacional, cultura, México D.F., 29 de mayo de 1996
- QUINTERO, Jesús, "El duende, ausente en Bellas Artes", El Nacional, cultura, México D.F., 4 de junio de 1996
- TAIBO, Paco Ignacio I, "Pasión Gitana", El Universal, cultura, México D.F., 4 de junio de 1996
- VELÁZQUEZ Yerba, Patricia, "Bailando a cuerpo limpio", El Universal, cultura, México D.F., 29 de mayo de 1996
- VILLASANA, Marco Antonio, "Entrevista con Pilar Rioja", Casa del Tiempo, Zapatillas Rojas, México D.F., Volumen XIV, Época II, No. 43, agosto-septiembre de 1995, pags. 72-74

### **Videografía**

- Manolo Vargas, video de TV UNAM, color, México D.F., duración de 30 minutos, cultural

***El flamenco en México*** se terminó de imprimir el 2 de diciembre de 1996 en el taller de La Pequeña Compañía, Periférico Sur 7650, México 14330, D.F. En la composición se utilizaron tipos Arrus de 11/15, diseñados por Matthev Carter para la compañía Bitstream. La formación se hizo en un equipo Pentium a 133 MHz utilizando el programa Pagemaker 5 de la compañía Aldus, bajo el entorno Windows. El cuidado de la edición estuvo a cargo de la autora y de Mauricio Rivera.  
El tiro consta de 20 ejemplares.