

El baile flamenco en la Ciudad de México en la década de 1980

Magdalena Jiménez Romero

Introducción

Desde finales del siglo XIX y la primera mitad del XX se da un interés intelectual, tanto en España como en Latinoamérica, por recuperar las raíces folklóricas. Esto provoca que en España renaciera el auge por los tablaos y se llevara el flamenco y las danzas españolas a nivel teatral.

A lo largo de la década de los cuarenta, y por una serie de circunstancias relacionadas con la moda por lo español tanto en música como cine; así como el exilio de españoles (actores, artistas e intelectuales) a causa de la Guerra Civil y la Guerra Mundial, se comenzó a implantar en la Ciudad de México una serie de centros nocturnos y espacios teatrales donde se daban las mismas manifestaciones artísticas que ocurrían en España, haciendo que la afición creciera gracias a la variedad de estilos que se manejaban y la calidad de sus espectáculos.

Después comenzarían a surgir talentosos artistas mexicanos dedicados a las danzas españolas y al flamenco, que servirían como puente para el flamenco de las últimas décadas del siglo XX: como Raquel Rojas, Manolo Vargas y Oscar Tarriba. Ellos fueron los maestros de las figuras más representativas de la década de los años setenta y ochenta, mismas que tomamos precisamente como las principales fuentes para realizar este trabajo. El período que quiero abarcar es el que comprende de 1980 a 1990, principalmente porque los artistas que lo vivieron íntegramente son personas que aun hoy día están fuertemente comprometidos con el flamenco y sus diferentes formas de difusión: coreógrafos, docentes e investigadores. Lo poco contrastante de sus testimonios mitiga en gran medida la falta de fuentes escritas que nos llegan de la década de los ochenta. Será por tanto, un acercamiento al mundo del flamenco, y en particular a su expresión dancística, por medio de la historia oral, dando cuenta de las dificultades a las que debían enfrentarse los artistas en muchos ámbitos, y de los privilegios que gozaban en otros; asimismo ver en qué medida se mantiene el auge que tuvo durante la década de los cuarenta, y establecer ciertas comparaciones entre ambas décadas, sobre todo en cuanto a espacios de danza más recurridos por los artistas y el tipo de afición que asistía a cada uno de ellos.

El público y la afición al flamenco

La ola migratoria de españoles a causa de los conflictos bélicos marcó una pauta para que la cultura española estuviera viva en la capital mexicana, gracias a la iniciativa de los centros regionales españoles, así como a la iniciativa estatal, al acercar la danza española a todo el público mediante espectáculos populares. Posteriormente, los restaurantes de corte español, que servían de centros de reunión para españoles, hijos de éstos y mexicanos amigos de los primeros, comenzaron a limitar sus espectáculos a públicos de niveles económicos alto, debido a que los grupos de exiliados en México lograron colocarse pronto en una buena posición.¹

Para las décadas de 1960 y 1970 estos restaurantes, posteriormente llamados tablaos, adquirieron un alto prestigio en la ciudad. Continuaban ofreciendo espectáculos en los que incluían, además de flamenco, danzas folklóricas españolas y clásico español, por lo que el público peninsular que asistía era de cualquier región de España.² Además, el gusto del mexicano hacia el espectáculo español nunca decayó, sobre todo si pensamos que la fiesta taurina siempre ha estado estrechamente vinculada con el flamenco, y que en México existe mucha afición a ella.

Este análisis económico cultural no existe para la década de los ochenta. Los testimonios nos dan una idea más o menos acertada del tipo de público que frecuentaba los tablaos y teatros, pero no nos aclara cuestiones como las causas que movían a estas personas a acercarse al flamenco.

Gustavo Emilio Rosales, crítico e investigador en danza, y fiel aficionado al flamenco desde pequeño, comenta que “los ochenta fue una época de mayor estabilidad económica. Existía en mayor medida la clase media, que es una clase social no completamente pudiente pero sí con una solvencia económica que le permitía ejercer el ocio de diversas maneras. Además, dentro del ámbito cultural, el mexicano se va mucho hacia la raíz española, siempre le ha llamado mucho la atención, y ese es uno de los principales motivos por lo que el flamenco se afincó bien en México”.³

En cuanto al gusto del público mexicano por el flamenco, artistas como María Antonia “La Morris”, Patricia Linares y Mercedes Amaya “La Wini”, coinciden en que el mestizaje lleva consigo la raíz española muy fuerte y muy presente, y a la hora de presenciar un espectáculo de flamenco la concurrencia era tanto mexicana como española, por lo que

¹ Valentina de Santiago. *La danza española como espectáculo cosmopolita*, Ciudad de México 1939-1949, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006. p. 196.

² *Ibidem*.

³ Entrevista a Gustavo Emilio Rosales, Ciudad de México, 12 de junio 2007, realizada por Magdalena Jiménez.

no parece destacar en forma cuantitativa esta última, como podía ocurrir en un principio. Y no sólo eso, tanto Patricia como Mercedes apuntan que el público mexicano siempre ha sido más atento y respetuoso en los tablaos que los mismos españoles, y si hay que destacar un público poco deseable ese sería el que comprende a los descendientes de aquellos exiliados. El porqué de la prepotencia que los caracterizaba no lo puedo asegurar, pero lo que sí es verdad es que los tablaos son lugares que se mantienen en gran medida del consumo de alcohol y éste no es limitado por tratarse de un lugar que ofrece un espectáculo serio y de calidad como lo es el flamenco, sino al contrario, para poder tener buenos artistas resulta necesario la adquisición de capital por medio de algo rentable, en este caso el consumo de alcohol.

Quizás habría que indagar qué porcentaje de los españoles que asistían a lugares flamencos eran andaluces. En realidad la comunidad andaluza siempre ha sido la más pequeña en la capital, a comparación de las comunidades regionales (asturiana, leones, vasca). Si aunamos esto a lo afirmado por Patricia Linares (y que en ello coincide con la cantaora Laura de Gades) quizás nos acerquemos a una posible respuesta:

“En general el público español era aficionado, pero no había mucha gente andaluza. La mayor parte de la gente era del norte: vascos o gallegos. Posteriormente, los que iban a los tablaos eran sus hijos, y ellos iban exclusivamente a fastidiar, y era bastante desagradable, porque entonces ya no te sentías una bailarina respetada...”⁴

Los escenarios: tablado y teatro

Aunque no hay muchas investigaciones hechas sobre la historia del flamenco en México, parece que desde 1939 a 1949 la capital experimentó mayor auge en cuanto a las danzas españolas en general, y al flamenco en particular: se presentaban regularmente los números de baile de las compañías españolas que habían tenido éxito en los teatros. Así, los espectáculos de variedades pasaban del teatro a los centros nocturnos y viceversa.⁵

La denominación de tablaos a este tipo de restaurantes de corte español se originó por el renacimiento del flamenco en España durante la década de 1950, en donde los tablaos se hacían a semejanza del antiguo café cantante del siglo XIX: pequeñas salas con un escenario compuesto por tarimas de madera, de ahí su nombre, en los que los artistas ejecutan sus números de baile. Ya vimos que en México el flamenco compartía este espacio con las demás danzas españolas.

Si bien para los años sesenta y setenta el auge de lo español no fue tan importante como en la década de los cuarenta, sí lo fue para los tablaos que iban en aumento. Algunos de ellos siguieron funcionando hasta principio de los ochenta, como Gitanerías y

⁴ Entrevista a Patricia Linares, Ciudad de México, 6 de mayo de 2007, realizada por Magdalena Jiménez,

⁵ Valentina de Santiago. Op. cit., p. 189.

el Corral de la Morería. La tónica de los espectáculos siguió siendo muy parecida, intercalando las danzas españolas con el flamenco, aunque con tendencia a darle privilegio a éste último ya que era lo que el público más iba demandando.⁶

Según los testimonios, los tablaos más destacados eran Gitanerías, cuya ubicación sigue siendo la misma desde que abriera sus puertas en 1947 (Oaxaca 15); y “El corral de la morería” (antiguo restaurante “La Bodega”), que antes de trasladarse a la Zona Rosa estuvo ubicado en la calle Abraham González. Se abrió en 1976 y lo administraban los bailarines Cristina Aguirre y Cristóbal Reyes. Ambos tablaos llegaron a albergar a los artistas flamencos más destacados del momento. Otros tablaos de no menor importancia fueron “Bulerías” (Insurgentes esquina con Xola), “La terraza española”, “El Patriarca” (que después se llamó “El duende”) y “El Martinete”, que era el antiguo “Café Colón”.

La importancia de los tablaos en la década de los ochenta radica en que para el artista era el modo de sacar adelante su carrera, resultaba la fuente de trabajo más rica pues se trabajaba de lunes a domingo, pero en algunas ocasiones no era tan satisfactoria:

“Antes finalmente los tablaos eran una forma de vida, de que pudieras vivir de la danza, porque en realidad de los teatros no se podía vivir, sólo ofrecían espacios un par de veces al año. La ventaja de los tablaos era que te daba trabajo a diario, y además era formativo. Bailar en tablao era difícil, sobre todo para mí, que venía de una disciplina de clásico, porque me era difícil lidiar con la gente.”⁷

“Yo experimentaba el baile como una experiencia artística y no como una experiencia separada del ámbito teatral, ni como una experiencia para entretener. Para mí esa fue la huella que dejó el flamenco de los 80 en México. Era de muy buena calidad lo que se hacía en los tablaos, no era banal ni para entretener, y cuando pasaba al teatro era también una gran ocasión pero no era un divorcio con el tablao. No había apenas diferencia. La diferencia era más bien para la vida del artista del tablao, porque había un mercado de trabajo estable y cuando pasaban a los teatros se convertía en un espacio más abierto al público.”⁸

“Trabajar en el tablao hay que verlo con el objetivo de que te va a servir de preparación y de bailar a diario para hacer lo que te gusta. El tablao también te da una enseñanza de profesionalismo y disciplina”⁹

A pesar de los inconvenientes que ha tenido siempre el tablao, el artista flamenco en México no demerita el trabajo artístico que se hacía en ellos: todos opinan que eran espectáculos de calidad y dignos de ser presentados en teatro. Los empresarios seguían invirtiendo en artistas españoles de renombre, como “La Tacha”, Isabel, Inma de Almería, Elena Antonja, Charo de Cádiz y su hermana Luisa, todas ellas bailarinas. En cuanto a

⁶ Ibid, p. 196.

⁷ Entrevista a María Antonia “La Morris”, Ciudad de México, 7 de junio de 2007, realizada por Magdalena Jiménez.

⁸ Entrevista a Gustavo Emilio Rosales, op. cit.

⁹ Entrevista a Ma. Antonia “La Morris”, op. cit.

cantaores y guitarristas los entrevistados recuerdan a Chavalillo de Cádiz, Ramón de Cádiz, Chiquito de Triana y “El Tano”. Todos ellos compartían escenario con flamencos mexicanos de alto nivel, pertenecientes a la tercera generación y alumnos de Oscar Tarriba y Manolo Vargas, como Cristina Aguirre, Patricia Linares, Carmen Blanco y “La Morris”, entre muchos otros.

En realidad la importación de artistas españoles no limitaba el campo de trabajo de los bailaores mexicanos, aunque sí es cierto que un artista español siempre ha tenido las puertas abiertas en México, y en ocasiones más que el mexicano, por ese tópico de que el flamenco que viene de España es de mayor calidad. Los testimonios apuntan a que en los ochenta, a diferencia de hoy en día, la calidad del flamenco ejecutado por mexicanos no tenía nada que envidiarle al que se traía de España, y por ello los tablaos no dejaban de contratarlos. Incluso muchos artistas pudieron trabajar en España, como Patricia Linares, “La Morris” y Cristina Aguirre, a pesar de ser un lugar donde la competencia es muy fuerte y el elitismo cierra muchas puertas al artista extranjero en el flamenco.

Poco a poco los tablaos comenzaron a decaer. Los espectáculos flamencos parecían no redituarse lo suficiente y las nuevas generaciones optaban por los lugares de música comercial, mucho más influyente que el flamenco. Parecía que la moda por lo español desaparecía al mismo tiempo que lo hacía la nostalgia del exilio. Los tablaos comenzaron a aceptar clientela relacionada con la prostitución y la droga, y los espectáculos cada vez eran de menor calidad.

“En Gitanerías quitaron el derecho de admisión y comenzó a entrar prostitutas, malvivientes, soldados, drogadictos, de la peor gente. Empezó a cambiar el ambiente en Gitanerías, sobre todo porque empezó a entrar la droga y la prostitución, así que el tipo de clientes que empezó a venir ya eran los españoles borrachos... Después empezaron a meter gente que no sabía ni bailar, principiantes con un físico atractivo pero sin calidad artística.”¹⁰

En cuanto a los teatros, éstos sirvieron de mucho al flamenco pues compañías mexicanas pudieron explotar sus virtudes y hacer de esta danza popular algo digno de escenificación, con el juego del espacio y las luces del que gozaba en ese momento la danza clásica y contemporánea.

Las compañías distintivas de esta década eran la de Patricia Linares, María Antonia “La Morris”, María Elena Anaya y Pilar Rioja. Esta última se puede considerar la más representativa por ser una bailaora que innovó genialmente en la danza española, y ya contaba para ese momento con una larga trayectoria. En cambio las tres primeras compañías nacieron en esa década, paradójicamente, pues ellas mismas apuntan en sus

¹⁰ Entrevista a Patricia Linares, op. cit.

testimonios que es la época en que menos apoyo institucional existía para el flamenco. Sin embargo ellas lucharon por sacar adelante sus proyectos, combinando el trabajo creativo con los tablaos y la docencia. Una vez logrados sus objetivos abandonaron los tablaos y se dedicaron exclusivamente a la docencia y a la danza teatral, a pesar de no reeditarles tanto económicamente. El motivo principal es porque las tres, aparte de bailar flamenco, son profesionales de la danza española en general. Dominan las tres vertientes: clásico español, escuela bolera y flamenco, y para sacar partido a sus conocimientos y creatividad, el espacio que mejor se los permitía era el del teatro. Pero sobre todo, ellas se sienten más acogidas por el público del teatro, del que sienten un silencio respeto y un aplauso más sincero.

“Pero era gente a la que le gustaba, que se callaba, que podía estar zapateando ni oía yo un ruido, a pesar de que estaba lleno. Y empecé a disfrutar el flamenco de otra manera, me di cuenta que podía yo montar mis bailes y mis loqueras porque sí valía la pena, no como cuando me decían mis compañeros en el tablao: que para qué me esforzaba si lo que tenía era un público de borrachos diciendo majaderías, que para qué me mataba. Y yo me quedaba con las ganas de hacer algo más.”¹¹

Antonia Mercé “La Argentina” escenificó por primera vez las danzas populares españolas y las convirtió a principios del siglo pasado en danza culta. Los primeros personajes más destacados que siguieron sus pasos en la estilización del flamenco fueron los mexicanos Oscar Tarriba y Pilar Rioja, y los españoles Mario Maya y Antonio Gades, quienes también estuvieron en México y depositaron sus enseñanzas y su filosofía de la danza en los artistas mexicanos. María Elena, Patricia y la Morris fueron las que más conciencia hicieron sobre aquellas propuestas nuevas, bajo la demostración de un nuevo flamenco preparado, estilizado y totalmente apto para ser escenificado con un argumento, una historia de principio a fin, pudieron convencer a las instituciones de que el flamenco tradicional va más allá de ser una danza popular limitada a los tablaos, sino que tiene una infinidad de posibilidades escénicas. Sin embargo, no fue sino hasta la década de 1990 cuando se institucionalizó el flamenco.

En realidad pocos son los teatros de la ciudad de México que han tenido flamenco de manera asidua en sus escenarios durante esta década. En el Teatro de bellas Artes sólo se ha presentado una compañía con espectáculo completamente flamenco, el “Teatro gitano-andaluz de España”, dirigido por Mario Maya (1981) y cuya obra llamó “¡Ay! Ciudad de los gitanos.”¹² Pilar Rioja estuvo presente en diversas ocasiones: en 1981 presenta “Bailes de cuenta y cascabel”, dirigido por Manolo Vargas. En 1982 y 1984 presenta el

¹¹ *Ibíd.*

¹² *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, v. 2, México, Secretaría de Educación Pública, INBA, 1986. p. 636.

mismo programa con ciertas variaciones en los números.¹³ Desde 1985 el Teatro de Bellas Artes presenta cada año la ópera Carmen en donde La Morris participa como coreógrafa de las danzas españolas que ambientan la obra. En enero de 1990 visitó México la compañía española “Cumbre Flamenca” presentando a artistas como “La Tati” y Carmen Cortés.

El Teatro de la Danza, del INBA, llegó a presentar temporadas de danza en las que incluía alguna compañía de flamenco, pero no temporadas exclusivas de flamenco en donde todos los grupos tuvieran la oportunidad de mostrar sus proyectos. Las presentaciones en general eran esporádicas y todas incluían danza. Así como los tablaos, en México siempre se ha recurrido más al baile en los espectáculos flamencos, y eran muy pocos los números de guitarra o cante en solitario¹⁴. En los teatros nunca se llegó a presentar recitales de guitarra o cante flamencos durante los años ochenta.

La UNAM para ese momento tampoco le otorgaba un papel importante al flamenco, aunque también exhibía presentaciones esporádicas dentro de temporadas de danza.

La difusión del flamenco

Para esta década ya vimos que la difusión por parte de las instituciones es prácticamente nula. No existen temporadas de danza flamenca ni presupuesto suficiente para solventar los gastos propios de una compañía de flamenco, pues el agregado que éstas presentan son los músicos. A diferencia de las compañías de danza clásica o contemporánea, e incluso folklor mexicano, las de flamenco necesitan a sus músicos detrás pues se usa en gran medida la improvisación, y aunque en un montaje teatral no se dé tanto, es importante en el flamenco que haya interconexión entre el baile y la música, para que sea esencialmente flamenco. Sin embargo los teatros manejaban un presupuesto único para las compañías de danza que nunca era suficiente para cubrir los sueldos de todos los integrantes, además del gasto en salones de ensayo, vestuario y producción. En muchas ocasiones las compañías salían perdiendo, por ello muchas de ellas eran compañías de solistas, sin cuerpo de baile detrás.

Es difícil imaginar que una ciudad que acogiera con tanta fuerza al flamenco no tenga instituciones que lo apoyen. Uno de los argumentos es el de ser una danza importada, pero si nos ponemos a pensar, la danza clásica y la danza contemporánea son también importadas, y son las que más apoyo tienen. De hecho, las danzas regionales mexicanas están más arraigadas al flamenco y a las danzas españolas: los sones y los zapateados de Veracruz son una muestra clara, así como los vestidos folklóricos. Otro de los

¹³ *Ibid.*, p. 674.

¹⁴ Ángel Álvarez Caballero. *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 317-318.

argumentos trataba de relegar al flamenco a un segundo plano por ser una danza que no contaba con un perfil curricular de licenciatura, por ello las instituciones lo incorporaban a sus presupuestos ni planes culturales. Y un último argumento es el de ser una danza que sólo se desenvuelve en los centros nocturnos o tablaos, lo cual chocaba mucho con las instituciones.

Aunque desde 1981 Mario Maya marcó esa pauta en el manejo del flamenco como danza-teatro en México, no fue sino hasta la década de los años noventa cuando se empezó a institucionalizar el flamenco y a dársele un apoyo como danza escénica, sin los prejuicios de antes. Mucho de esa labor estuvo a cargo de Lourdes Lecona¹⁵, quien dirigiera las primeras temporadas de flamenco en la UNAM primero, y en el INBA después.

En cuanto a la difusión por parte de los medios, todos los artistas coinciden en que era demasiado deficiente.

“Si yo quería meter una nota cultural me tenía que ir a sociales, porque ningún periódico tenía sección cultural siquiera. Cuando salía la nota ponían la foto de las personas que habían asistido, pero no salía la del artista. Con tal de que hablaran yo les llevaba la información, pues en los teatros sólo íbamos a boletaje y la difusión que hacían (los teatros) era una cartelera pequeñita que no hay quien se entere... El único periódico que incluía una columna especial de danza era el Excélsior, escrita por Luis Bruno Ruiz.”¹⁶

Esto parece creíble cuando uno se acerca a la hemeroteca del Centro de Investigación y Difusión de la Danza y sólo encuentra algunos programas de mano de espectáculos de las décadas de los cuarenta, cincuenta, sesenta y noventa, con un gran vacío que abarca de 1970 a 1989. Si existieron notas periodísticas e incluso programas de mano de la década de los ochenta, no tenemos acceso a ellos porque la UNAM tiene la documentación en archivo muerto.

No existían revistas especializadas en danza como hoy. La primera y única revista dedicada por completo al flamenco fue editada por el Instituto Nacional de Flamencología el año de su apertura.

“Traía notas de todo el flamenco que se hacía a nivel nacional, pero no tuvimos con qué soportar la revista ni su difusión. Fue muy efímera, sobre todo porque sólo éramos dos las personas que escribíamos, mi esposo Juan y yo.”¹⁷

Las estaciones de radio que dedicaban un espacio semanalmente al flamenco eran Radio Universidad y Radio Educación, en horario vespertino. Radio Chapultepec (en

¹⁵ Coordinadora de difusión e información en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”.

¹⁶ Entrevista a Patricia Linares, op. cit.

¹⁷ *Ibíd.*

amplitud modulada) transmitía un programa de música española que duraba toda la noche los siete días de la semana. Radio Universidad dejó de transmitir por muchos años su programa, volviéndolo a sacar al aire en 2007 cada jueves por la tarde.

La enseñanza del flamenco

Para la década de los ochenta no existían escuelas oficiales de formación profesional en danza flamenca, ni siquiera en danzas españolas, aunque ya estuvieran estilizadas. En el flamenco siempre se ha acostumbrado a enseñar en academias particulares: espacios pequeños donde no se acreditan oficialmente los estudios realizados. Una de las academias más destacadas para ese entonces era la de Patricia Linares, quien posteriormente, en 1989 creara el Instituto Mexicano de Flamencología, primer centro de estudios, investigación y práctica del flamenco en el país, dedicado a la formación a nivel profesional de alumnos en las áreas de baile, guitarra y cante.

El Club España también es un espacio para aprender flamenco y danzas españolas, cuyas clases son impartidas por La Morris desde 1979, aunque no se manejan niveles avanzados ni la enseñanza de un baile flamenco en donde el alumno sepa improvisar y manejar los ritmos y los momentos musicales para realizar un baile en solitario.

Otros de los maestros reconocidos fueron Manolo Vargas, Oscar Tarriba, Roberto de Ronda, Raquel Ruiz y la familia Amaya: “La Chuni”, Leo y su hermana Antonia (madre de Mercedes).

Pero todos coinciden en que el aprendizaje era arriba de los escenarios y esa oportunidad que daban los tablaos de trabajar al lado de profesionales españoles, de quienes el artista mexicano se empapaba de conocimientos al entrar en contacto directo con el flamenco que se estaba haciendo en España. Por lo general ellos no daban cursos extraordinarios para aprovechar su estancia en el tablao que los contrataba, sino que intercambiaban material dancístico en su lugar de trabajo.

“Aquello que nos gustaba de los artistas que venían de España lo aprehendíamos. Cuando ellos volvían a su país lo seguíamos haciendo nosotros. No te dabas cuenta de todo aquello que ibas aprendiendo (remates o formas de utilizar el tiempo), algunas cosas las aprendías conscientemente, y otras inconscientemente. O si no, de plano les pedíamos que nos enseñaran algunos pasos en camerinos, pero no como clases, sino como solidaridad entre compañeros.”¹⁸

“Creo que en el plano didáctico estos artistas (los españoles) fueron más influyentes para la gente que trabajaba con ellos que para el público en general, porque los que

¹⁸ *Ibidem.*

trabajábamos con ellos nos fijábamos mucho en lo que hacían y cómo lo hacían, además de que nos pasaban material.”¹⁹

Todos los artistas consideran importante el aprendizaje del flamenco en España, pues es el lugar en donde nace este estilo popular, donde están los más destacados profesores y donde se puede ver de manera más directa las nuevas formas de ejecutar el baile, así como las más tradicionales. Muchos artistas mexicanos hoy consagrados han viajado alguna vez a España para tomar clases (Patricia Linares, Manolo Vargas, La Morris, Mercedes), aunque allí también son pequeñas academias no oficiales, que tampoco expiden certificados que avalen los conocimientos adquiridos, y donde el alumno toma sólo las clases que quiere durante el tiempo que quiera. Ésta es una dinámica adoptada en México y que continúa hoy en día en ambos países, aunque en la actualidad existan formas alternativas de aprendizaje.

Conclusiones

El flamenco durante la década de los ochenta comenzó a sufrir una decadencia, tanto en la iniciativa privada como en la institucional. La fuente de trabajo más inmediata era la docencia y bailar en los tablaos que existían en la ciudad, así como en esporádicas fiestas privadas, aunque las aspiraciones del artista fueran otras, ya sea crear algún proyecto teatral o perfeccionar su técnica en España con los grandes maestros. Muchos lograron esto último, y artistas como La Morris, María Elena y Patricia llevaron a cabo sus proyectos teatrales. Pero en realidad los testimonios nos describen un verdadero camino de espinas para lograr vivir de la danza.

Los que vivieron épocas anteriores ven la década de los ochenta como el inicio del declive en el flamenco en la ciudad: ya no hay tantos tablaos y los que van quedando empiezan a desinteresarse por la calidad del artista. Sin embargo, para los que comenzaron a bailar en ese período, como Mercedes Amaya, creen que esa época era más próspera que actualmente. Quizás sea porque el declive ha sido un continuo hasta hoy. Hay datos que confirman que el apoyo institucional es superior desde 1990: tanto el Teatro de la Danza (INBA), el Teatro Julio Giménez Rueda (ISSSTE) como la Sala Miguel Covarrubias (UNAM) mantienen temporadas anuales de flamenco, además, existen apoyos económicos por parte del gobierno dirigidos a bailarines de cualquier género. En cuanto a los tablaos, éstos han ido desapareciendo; el único que sobrevive hoy en día es Gitanerías, y su economía tambalea desde hace varios años.

¹⁹ Magdalena Jiménez. Entrevista a Mercedes Amaya, Ciudad de México, 9 de junio de 2007.

Gustavo E. Rosales afirma que el flamenco en los ochenta fue un puente para que la danza se acercara al público, pues era el único género que salió a la calle y se dio a conocer a nivel popular. Cuando posteriormente lo hiciera la danza contemporánea, y dejara de ser una danza para un público selecto, la gente ya estaba preparada para recibirla y crear un movimiento y un grupo que la siguiera. El flamenco abrió las puertas de la danza al público mexicano, que siempre ha apostado por él; es un género musical en el que siempre ha estado presente y se ha sentido identificado. Quizás las generaciones van cambiando de gustos, y los exiliados que trajeron la cultura española hayan desaparecido en su mayoría, pero pienso que los nuevos medios de información están haciendo que se conozca mejor el flamenco, así como sus nuevas tendencias dancísticas y musicales. La década de los ochenta fue una época difícil para el flamenco, pero sobrevivió gracias al empeño de artistas mexicanos con un fuerte arraigo emocional hacia la danza.

Fuentes Primarias:

Entrevistas:

- Amaya Mercedes, Ciudad de México, 9 de junio 2007
- Dulce de Córdoba, Ciudad de México, 15 de mayo 2007
- Laura de Gades, Ciudad de México, 6 de febrero 2007
- Lecona Lourdes, Ciudad de México, 1º de junio 2007
- Linares Patricia, Ciudad de México, 6 de mayo 2007.
- María Antonia "La Morris", Ciudad de México, 7 de junio 2007.
- Rosales Gustavo Emilio, Ciudad de México, 12 de junio 2007

Fuentes secundarias:

Tesis:

- Santiago Lázaro, Valentina de. *La danza española como espectáculo cosmopolita, Ciudad de México 1939-1949*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006, 227 pp.

Libro:

- Álvarez Caballero, Ángel, *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 410 pp.

- *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, v. 2, México, Secretaría de Educación Pública, INBA, 1986.