

HUESO DE LA MANO Y EL PIE. COMENTARIOS A LAS RELACIONES ENTRE VANGUARDIA Y FLAMENCO EN LA FIGURA DE VICENTE ESCUDERO

Pedro G. Romero

“La construcción del Alcázar es una arquitectura que sigue el llamado directo de la fantasía. No está cuarteado por cuestiones prácticas. En estas estancias y salones solo se pensó que habría fiestas y ensoñaciones. Dentro del palacio, la danza y el silencio son el hilo conductor, un mismo motivo puesto que todo movimiento humano aquí va quedando absorbido por el ruido silencioso de los adornos.” Walter Benjamin, *Alcázar de Sevilla*

“El flamenco implica una queja, pero tan estilizada, que sus bien fundadas causas acaban siempre por confundirse y enredarse con los lardes ornamentales de quien las proclama. El flamenco es un género muy ornamentado, seguramente de modo exagerado. Pero por no ser por esa incesante torsión y retorsión de los gestos con la voz del cantaor y la cuerda de la guitarra, la queja no pasaría de ser mera quejumbre y el baile un mero caso para antropólogos sociales.” Ángel González García, Nota elegiaca en la muerte de Vicente Escudero.

“Acaso mi baile de los últimos años es un mero ejercicio de historia. Más que en lo que yo digo, es importante fijarse en mi baile para entender mi historia y la historia del baile flamenco.” Vicente Escudero, Entrevistado por Julio Diamante

Vicente Escudero y Antonia Mercé, La Argentina, protagonizaron la revolución que dibujaría definitivamente las artes que conocemos como flamenco. En el año 36, en 1936, moría Antonia Mercé, el mismo día del golpe militar. Escudero lo cuenta así:

“A principios de agosto de 1936, al cruzar de nuevo la frontera para reunirme con ella, el comandante del puesto francés me dio la terrible noticia. Ha sido una de las emociones más fuertes que he sufrido en mi vida. Mi ánimo estaba ya influido por la tragedia que atravesaba España y el choque fue tremendo. Con Antonia Mercé, la excelente amiga, perdía al mismo tiempo mi mayor estímulo artístico.”

Otra versión de este mismo relato tiene como fuente principal a la esposa de Juan Piqueras, amigo íntimo de Escudero –y también de Luis Buñuel– con el que compartió la vida de París. El 17 de Julio de 1936, Escudero se entera de que Juan Piqueras –el bailar era padrino de su hijo– está postrado en Venta de Baños a causa de la reaparición de una vieja úlcera de estómago; lugar cercano a Valladolid, donde residía el artista y que esos días disfrutaba de la presencia en la ciudad de su querida Carmen Amaya. Visita a su amigo y queda en pasar a la mañana siguiente a recogerlo con un chofer. A la mañana siguiente los tiros le despiertan. El asalto de los falangistas a la Casa del Pueblo y la posterior toma de la villa por los insurgentes le mantienen durante tres días aislado en el sótano de su hotel. Es interrogado por “unos tíos con unas flechas en el pecho” y acusado de llevar prensa ilegal, un

periódico que llevaba tres días en la habitación en que pernoctaba. Tuvo que decir quién le había entregado la publicación, sin prever las consecuencias para el delatado. Después de puesto en libertad y con la ayuda de un eminente doctor adicto al nuevo régimen y al baile flamenco, se le proporciona un coche con el que abandona el país hacia Francia. La noticia del fusilamiento de su amigo Juan Piqueras, reconocido comunista, le había llenado de pánico. Cuando llega a París, a la casa de la esposa de Piqueras, ésta lo encuentra herido en una pierna y desorientado. La muerte de Piqueras, la muerte de La Argentina, que conoce al cruzar la frontera, y la cancelación de la gira mundial que tenía con la misma artista, le provocan un *shock* por el que Escudero permanece varios días desmallado.

Cuando Salvador Dalí pintó el decorado del *Café de Chinitas*, para Encarnación López, *La Argentinita*, definió su pintura como una “crucifixión flamenca, la gitana sangra por sus castañuelas por las penas causadas con la Guerra Civil Española, España es un cementerio de guitarras”. Si las paradojas suelen abundar en el territorio que cualquier artista transita, un suceso tan brutal como el triunfo del fascismo en la Guerra Civil de España no podía hacer otra cosa que agravar la perplejidad que estas, las paradojas, suelen provocar. En la vida y en la obra de Vicente Escudero, la guerra constituye un punto de inflexión, una bisagra capital para entender el rasgo fundamental de su poética: el paradójico equilibrio entre la vanguardia y la tradición. Además su figura en sí contiene otro vértice, representar como nadie las contradictorias relaciones de las artes de vanguardia con lo *español*, entendiendo este término como la interminable y excesiva suma de flamenco, tauromaquia, misticismo, barroquismo, etc.; y lo contiene en tal grado, que su perfil no puede ser otro que el flamenco que figura en el cuadro de Picabia, *La nuit espagnole* de 1922, el mismo año que Escudero estrena sus *Bailes españoles* en la sala Gaveau de París y el mismo año que Escudero comienza a pintar con la técnica del Ripolin, la misma del lienzo picabiano.

Otro cuadro de Picabia, *La révolution espagnole* de 1937, retrata de manera brutal el *exceso*, la definición con que Ángel González García identifica lo *español* en el imaginario de las vanguardias. En la pintura podemos ver a una *española* ataviada de mantilla blanca, envuelto su voluptuoso cuerpo en un exótico mantón de Manila y portando en su mano derecha una enorme bandera roja que le cubre sus espaldas. La *manola* está flanqueada por dos esqueletos: uno con montera de torero y otro, mejor dicho otra, con un clavel en la calva calavera, manca de la mano izquierda y con una Torre del Oro –solitaria y sin Triana enfrente– atravesándole, desde el paisaje del fondo, la entrepierna. El *flamenquísimo* cuadro, que Félix de Azúa ha descrito como contrapunto verdadero del *Guernica* de Picasso, contiene todas las contradicciones que los artistas españoles padecieron en el conflicto, una tragedia medular que no

deja de contener, según el dicho bergaminiano, “la risa en los huesos”.

Se ha estudiado, aunque no suficientemente, las paradojas que el conflicto reflejó entre artistas y literatos, pero apenas nada se sabe del terremoto enorme que el conflicto va a causar en la definición de las artes flamencas, que vivieron, en la edad de oro que va desde la I hasta la II República, el desarrollo de lo que con el nombre de flamenco conocemos hoy. Si pensamos que Vicente Escudero escribe *Mi baile* en 1947 entendemos que excuse tantos datos: en 1908 no viaja a Portugal escapando de la rigidez de las formas flamencas de los *enteraos* sino del servicio militar; y su repentino traslado a París no tiene como origen los atractivos de la capital francesa, sino el susto que le supuso ser detenido en la redada que siguió al atentado con bomba que sufrió Alfonso XIII en Lisboa. Los enigmas que la sombra triunfal de Franco nos oculta pasan también por averiguar los contactos reales y formativos que tuvo Escudero en París. Por supuesto que la definición política de Escudero solo pasa por su concepción libertaria del diario vivir, ideológicamente era ambiguo como demuestran sus opiniones religiosas, pero en aquellos años eso y sus amistades públicas, militantes comunistas o anarquistas casi todos ellos, era suficiente.

“Decir anti es decir pro” es un texto de Juan José Lahuerta en el que estudia a partir de las figura de Sebastià Gasch –a quien veremos después en íntima relación con Escudero– y su revista vanguardista *Anti*, la resolución del conflicto entre modernos y *noucentistas* en la cultura catalana, mediante la asimilación de las formas esenciales de la arquitectura y la pintura cubistas con las figuraciones clásicas de una cultura que se afirma mediterránea. Es a través de Le Corbusier y su *sincretismo de lo moderno* que esta idea funciona. Un mundo de formas angulares y de máquinas se asimila a la geometría y mecánica clásicas. ¡El cubismo estaba en Giotto y en Zurbarán! Así, toda la retórica en pro del arte de vanguardia y contra la cultura tradicional estaba cambiando sibilinamente sus valores. Vicente Marrero escribe en 1959:

“Desde sus primeros tiempos de París –se refiere a Escudero– sufrió, a todas luces, la influencia cubista del más castizo cuño español, influencia que encaja bien con su figura netamente castellana, varonil y seca, porque todo son rectas en el más agudo e inteligente de nuestros bailaores: rectas, su baile; recta su figura.” Y añade: “El acierto de su Decálogo reside en su tradicionalismo, aunque se resienta levemente de cierto sabor puritano que está en contradicción con su baile y su brillante historia. El propio Escudero, al sufrir las influencias de París, brinda un argumento a favor de lo que decimos. No obstante, por muchas o buenas que sean las nuevas adquisiciones, no deben reblandecer nunca los fundamentos de la danza española, principios que básicamente defiende Escudero con su Decálogo.”

Es importante señalar esto aquí por las consecuencias y afinidades que tiene este discurso con las contradicciones que manifiesta el propio Escudero. Además, y rizando el rizo, es contra esa actitud diletante de los *clásicos modernos* contra la que surgieron Dada y los posteriores surrealismos. Y son estos últimos, con Bataille a la cabeza, los que acaban proclamando su deseo por los excesos de todo lo *español*.

Ángel González García lo señala muy bien en el texto *La noche española* describiendo el paradójico recorrido de Salvador Dalí –tan extrañamente ausente de la vida de Escudero, influencia de Miró, quizás–: “Dalí no sabe distinguir entre lo que es moderno y lo que no lo es. Dalí ha vuelto a descubrir España”. Pues algo de eso podríamos decir que le ocurrió a partir de 1936 a Vicente Escudero, ¿descubrió lo *español!*

La paradoja fundamental que Vicente Escudero nos formula pasa por hacer convivir en la misma persona la introducción del mayor número de innovaciones en el baile y en la estética flamencas, de experimentar con formas tan radicales que a día de hoy no se han visto asimiladas, de romper drásticamente con las ortodoxia flamencas, proclamar las influencias de bailes y formas tanto vanguardistas como exógenas del fenómeno flamenco; y a su misma vez, debatiéndose en la misma persona, exaltar la pureza y consanguinidad de los bailes flamencos, arrebatarse en las proclamas *gitanistas* y en las inaprensibles formas del duende, caricaturizar a todos aquellos que después de él intentaron renovar el propio flamenco. Porque no se trata de una evolución de su manera de entender el baile, ni de una posible *vuelta al orden* que el impacto del conflicto civil español le hubiese provocado, sino de la perfecta convivencia de ambas formas de entender el baile flamenco en permanente tensión.

Por supuesto que de todo hay. No se puede seguir ocultando que las exigencias de “raíz, pureza y esencias” que se dan en la España de los años 50 y 60 en la radical pintura abstracta o en las teorías del cante asombroso de Antonio Mairena, por dar dos ejemplos, coinciden de manera no menos asombrosa con las proclamas estéticas del régimen. Que los posicionamientos políticos fuesen progresistas no quiere decir que no se acabase pidiendo de la pintura o del cante flamenco que fuese *uno, grande y libre*. Los discursos nacionales se contaminan unos a otros bajo preocupaciones de identidad. La exigencia de ser alguna cosa, tiene distintas respuestas pero el verdadero problema reside en el tono de la pregunta misma. Ser una cosa que tiene raíces, pureza y esencia. En fin, es así que la paradoja suele ser la única salida en unos tiempos en los que es necesario sobrevivir a la barbarie.

Las contradicciones que en el terreno estético llevaban a cabo unos y otros, con Escudero siempre en medio, tenían un cierto correlato político. Vicente Escudero vitupera el baile de Antonio Ruíz –falsamente tildado de filofranquista– por afeminado y pintoresquista, alejado de toda raíz; mientras Antonio Mairena –que había cantado para Antonio– le defiende y ataca al vallisoletano, en nombre también de la pureza, con la absurda acusación de profanar la seguiriya con su baile. Antonio Gades, encuadrado en la izquierda política, se convierte en heredero de Vicente Escudero y competidor principal en el magisterio de Antonio. La ausencia de un

conocimiento crítico sobre las artes flamencas y las mixtificaciones de unos y otros convierten el debate artístico en el mayor de los absurdos. Se invoca a una prosaica *ley de la sangre* –Caballero Bonald– o a la poética *razón incorpórea* –Antonio Mairena– para llenar de retórica los vacíos de conocimiento verdadero. Los debates sobre *legitimidad de los gitanos* para la interpretación de las artes flamencas llevan por ejemplo a Escudero a convertir lo que había sido una mística –o sea, crianza y vida entre gitanos, costumbre y modos de vida gitanos, etc– en un arma de defensa con una ambigüedad calculada: muchos de sus máximos defensores lo hacían en la creencia errónea de que era gitano. Siguiendo por este terreno solo podemos encontrar la paradoja convertida en una triste caricatura. Un reduccionismo propio de quienes prefieren definir a Escudero simplemente como un loco.

Por un lado tenemos al Vicente Escudero experimentador. El que comienza sus experiencias bailando sobre las tapas del alcantarillado –relato de iniciación que coincide con el imaginario de tantos bailarines de claqué y de jazz afroamericanos– y en el equilibrio de un viejo tronco de árbol abandonado en una ribera –relato de iniciación que coincide con el imaginario de tantos bailarines orientales-. Por supuesto Escudero está construyendo su biografía artística, todos los datos de su libro *Mi baile* deben ser leídos como definiciones de una poética. Escudero suplió la falta de instrucción escolar con el conocimiento de personas y países en sus numerosos viajes.

Su poética vanguardista viene definida por una serie de *caprichos* que sitúan su baile en las orillas del flamenco. Con la admiración que siente por la manera de interpretar con palillos de La Argentina, Escudero se hace construir unas castañuelas de hierro, otras de bronce y otras de aluminio, llegando a hacer bailes con ellas en la sala Pleyel de París; incluso sueña con hacer sonar unas castañuelas de cristal hasta romperlas y cortarse la carne con el vidrio roto. Trabajando de linotipista en una imprenta de Valladolid, improvisaba bailes al compás de la máquina impresora hasta el punto que fue despedido de la empresa –es curioso como coincide esta anécdota con la de otro bailarín de leyenda, Félix el Loco, que estuvo en París con los ballets rusos. Escudero se inspira también en el paso de marcha de los trenes para improvisar un número de baile –como los claquetistas americanos otra vez– que lo hizo muy popular y del cual encontramos rastros en los zapateados que en cine nos quedan de él. Se hace cortar más largas las chaquetillas de baile para que sea imperceptible el, fisiológicamente necesario, movimiento de caderas del baile. Se figura un baile en el que la música desaparezca por superposición, como cuando suenan dos radios a la vez: “Pues se funden tan bien que no entendemos ninguna de las dos y el azar crea una nueva melodía llena de sugerencias, sobre todo si cada una sigue un compás diferente”. Presenta en 1929 y junto a su compañera Carmita

García su espectáculo titulado *Bailes de vanguardia*. Su primer disco americano contiene, según explica él mismo, la versión cubista de los ritmos flamencos; se inspira para bailar en la forma de los árboles o en la acrobacia de los animales. Dijo: “Yo uso para mis bailes la arquitectura, y según el motivo que interpreto escojo el estilo gótico, románico, egipcio o griego; y con más frecuencia nuestra arquitectura herreriana”. Con ello se adelanta años a tendencias coreográficas contemporáneas, pues habla de construcción arquitectónica, no solo de estilos. En París, en el teatro La Courbe que él mismo funda, recrea una farruca geométrica en la que el baile no acompaña los ritmos propios de este son. Si vemos el cuerpo de Escudero en danza este alcanza esa dimensión espacial, arquitectónica como el mismo la llama. El flamenco es hasta entonces –y lo seguirá siendo por mucho tiempo– plano o redondo. Plano, en el sentido frontal del teatro a la italiana. Redondo, en el de la fiesta popular. La incomodidad natural del flamenco con el espacio teatral se resuelve en el intento de superposición de ambas. Lo que Escudero aprende en París, con el teatro de vanguardia, es que ese es un elemento a trabajar y que en ese trabajo ha existido siempre la actualidad e inactualidad del flamenco. Es una idea que Walter Benjamín vio en la arquitectura sevillana: silencio y fiesta. Es una necesidad. Como nos recuerda Ángel González García de conjugar a la vez la queja y la filigrana, el llanto y la teatralidad. Como las plañideras.

También en París, en la sala Pleyel, e imbuido ya de las prácticas artísticas de cubistas, dadaístas y surrealistas, monta su famoso baile con dos dinamos de diferente intensidad: “A fuerza de quebrar la línea recta que producía el sonido eléctrico, compuse la combinación rítmico-plástica que me había propuesto por voluntad, y que para mí representaba la lucha del hombre y la máquina, de la improvisación y la técnica mecánica”. Crea una serie de bailes flamencos considerándolos como piezas de estudio que deben de ser presentados en espacios no teatrales. Realiza una serie de conferencias escénicas, junto a su compañera Carmita García, en las que baila, canta y habla de arte flamenco, en ellos igual torea de salón que parodia con mímica los bailes que desapueba. Su uso de los decorados, que diseñaba él mismo en función de un concepto de los volúmenes abstractos y de la iluminación, lo lleva a hacer bailar bombillas en los fuegos fatuos del *Amor Brujo* de Falla o a provocar el fuego del *Baile del terror* con un haz de luz. Su comprensión de las relaciones entre la imagen filmada y la danza son igualmente proféticas: “Aprovechar todas las posibilidades del cinematógrafo para presentar el baile visto desde todos lados, usando del *relentir* en algunos momentos”. Se rebela contra las mismas leyes de la naturaleza: “Me hubiera gustado conseguir el ritmo gracioso con que una hoja al caer trata de burlar la ley de la gravedad. El baile tiene su ley de gravedad, la misma que yo quisiera poder burlar”.

Pero es, quizás, en la separación absoluta entre música y baile donde encontramos su posicionamiento más radical. “Yo nunca fui gran amigo de la música, de la que hacía solamente el caso imprescindible”, afirmaba. Es más, llega a poner en solfa las aportaciones musicales de los músicos que, desde Albéniz o Turina hasta Falla –y este último alabó siempre a Escudero como intérprete de su *Amor brujo*–, han partido de los ritmos flamencos y populares para sus composiciones. Resulta revelador entender las observaciones que a este respecto realiza en *Mi baile* desde el punto de vista de un coreógrafo de vanguardia como Merce Cunningham, que décadas después podría haber afirmado: “Para mí, crear en baile es componer líneas y ritmos, usando como fuerza de expresión gestos y actitudes improvisados al azar”. Su convencimiento de que el baile debe tener una independencia absoluta de la música le lleva a crear *Ritmos sin música*, una pieza en la que salía al escenario dispuesto a improvisar y poco a poco, con la ayuda del zapateado de pies, de las chasquidos de dedos y de uñas –una técnica esta de las uñas que parece que él inventó–, de silbidos y respiraciones creaba los suficientes apoyos sonoros para desarrollar su baile. En Nueva York presenta la misma pieza, marcándose ahora el paso con dos piedras que hace entrechocar en el aire, imitando su sonido empieza a ejecutar su baile. En París, ensaya algo parecido con distintas pilas de sillas que hace desplomar sobre el escenario y en cuya estela de sonido mete movimientos y pies. Después, esta última invención la coloca en la historia el flamenco como de Antonio el de Bilbao, una manera de hacer de lo nuevo arqueología.

Curiosamente es a partir de esta extrema experiencia de separar música y baile, que empieza Escudero a pensar en la posibilidad de bailar el cante por seguiriyas, después de rematar uno de estos *Ritmos sin música* con el mencionado cante. Cuando retoma este baile en 1942, han pasado muchas cosas, la Guerra Civil –la seguriya de Escudero no deja de evocarla a modo de oración fúnebre– por ejemplo, en cuyo trasiego pierde un baúl que contenía su colección de castañuelas metálicas y quizás también, su experiencia radical con las vanguardias. Este otro lado de Escudero, el que se alza contra las mixtificaciones, adornos e innovaciones –al parecer el vallisoletano solo legitimaba las suyas– en el baile flamenco, se abona en el aislamiento que sufre la España de los años cuarenta, atenazada con su política filofascista y el conflicto mundial en marcha que le impide su relación normalizada con París hasta entonces. En ese ambiente de asfixia se produce su gran transformación. Todo su conocimiento teatral moderno se vierte en la creación de su seguriya –recordemos su origen musical en la playera, en decir el canto de las plañideras– y lo que es moderno es presentado como un viaje a la raíz, a las esencias.

Las reflexiones de Escudero sobre este baile, la seguriya, no dejan de tener

interés. Ya he señalado que parte de un concepto sin música, pero además la otra fuente de inspiración está en el baile de *La muerte del cisne* de Saint-Saëns que realizaría la Pavlova. Escudero acudió en 1931 a Londres, al homenaje que se le tributó a la bailarina rusa, y siempre hizo gala de haberla conocido bien. Es pertinente recordar la reflexión de Escudero sobre esta coreografía. Escudero observa cómo Pavlova alcanza el máximo patetismo cuando, durante el baile, exhibe una patente pérdida de facultades técnicas. Es como si a la propia bailarina las fuerzas le fallasen. Así, para su *seguriya* y para el baile flamenco en general, decide dar la vuelta a este recurso y agotarse en un esfuerzo técnico extenuante que hace aflorar de manera natural los recursos expresivos de este baile. En este sentido podemos afirmar que toda la estilización técnica y el dramatismo expresivo que conocemos en el baile flamenco no se corresponden con ninguna herencia formal, ni con fuerza atávica alguna, sino que proviene de las creaciones coreográficas liberadas por Vicente Escudero. Ese hacer teatral –gestos, muecas, espasmos–, del que Pilar López haría escuela, se incorpora al flamenco desde luego en esos mismos años treinta.

En esta búsqueda de las raíces, Escudero se pierde por las ramas. Su reivindicación de la tradición y de un baile *nuestro* está en contradicción absoluta con la lucha de sus primeros años contra los *enteraos*; es decir, los conocedores de las reglas del baile flamenco tradicional. Escudero no tiene problemas en relatarnos sus años juveniles entre gitanos, sus primeros pasos en espectáculos flamencos de donde era expulsado por el absoluto desconocimiento de sus reglas, que calificaba como “absurdos corsés”. Vicente Escudero, que tan amigo era de denunciar imposturas, cayó en la más usual de aquellos años: el *gitanismo*. Los ambientes intelectuales de aquellos años –como los de ahora– se adornaban con el convencimiento de que ese prodigio popular que era el arte flamenco no podía proceder del lumpen proletariado que poblaba los arrabales de las ciudades andaluzas, no podía ser popular. Lo *gitano* lo dotaba de una aristocracia de sangre. Esta mixtificación llevó a un artista de vanguardia como Helios Gómez a proclamarse gitano sin serlo o incluso a que García Lorca se defendiese del cariñoso apelativo de *gitano* cuando Bergamín le dedicó el ballet *Don Lindo de Almería*. Desde los primeros años treinta, Escudero vuelve de París con voz autorizada y el convencimiento –opinión que está vinculada al nacimiento mismo del género– de que los cantes y bailes flamencos están en decadencia. Sus viajes por el mundo y la convivencia con los intelectuales españoles residentes en Europa le llevan a esta posición. A parte de la discutible hermandad entre el baile flamenco y ciertas danzas hindúes –recordemos la procedencia del pueblo gitano, la India– que Escudero afirma categóricamente, una calculada ambigüedad sobre su etnia le hizo pasar por

gitano para números críticos, como ya se ha señalado, incluso para un amigo como Sebastià Gasch. Parece evidente que Vicente Escudero, planteando un baile tan radical como escaso de éxito popular, buscara de alguna manera legitimarse. El descubrimiento de un talento innato como el de la gitana Carmen Amaya –Gasch, que pasa por ser el primer aval de la bailaora reconoce que fue Escudero quién le obligo a abrir los ojos, de hecho incluso contrariando la opinión de Massine– le reafirma en su *gitanismo*. Es curioso porque Carmen Amaya realiza en el baile de mujer la misma revolución que Escudero en el baile de hombre. Es el movimiento de cinturas y brazos lo que hereda del baile flamenco tradicional, pero son los ritmos que marcan sus pies la novedad que la caracterizan. La creación de la cátedra de flamencología y las tesis mairenistas de *Mundo y forma del arte flamenco* de Mairena y el poeta Ricardo Molina, que abundaban en las tesis gitanistas, acaban por convencerlo del todo. Además de paradójico, el asunto puede dejarnos perplejos. Ya se ha señalado que la *revolución* que Escudero proclamaba es fundamentalmente contra unos bailaores “repetidores y mecánicos”, que son fundamentalmente gitanos. La propia Pastora Imperio, matrona del baile flamenco de aquellos años veinte con quien Escudero reestrenó el ballet de *El amor brujo*, se reía de su baile –según el malicioso testimonio de Miguel de Molina, que hacía de Espectro en aquella función– y esa es una opinión común. Se reían de él o lo llamaban loco.

Hasta llegar a su famoso Decálogo de 1952 –publicado en marzo en la revista *Mundo Hispano*, mientras el número de febrero llevaba un decálogo de jóvenes pintores avalados por Benjamín Palencia–, la búsqueda del canon le lleva a emprender campañas contra “esos clones llamados *hombres de goma* que meten pasos de jota, de claqué americano”, a denunciar el *balletismo*, las innovaciones en decorados y luces, el vedetismo cinematográfico, etc. Es decir, en denunciar la contra figura de lo que fue su desarrollo coreográfico. En 1942, en un homenaje a La Gabriela de Cádiz en la Unión Cooperatista Barcelona, Escudero da la primera conferencia, a la que seguirían un largo número de ellas en contra siempre de las distorsiones del baile flamenco. Estas conferencias llegaron antes, incluso, que la publicación de su libro. Esta primera conferencia, bajo el título *Dos estilos de baile flamenco*, la dedica a hacer parodias irónicas en las que satiriza las degeneraciones y amaneramientos de los flamencos ratoneros e imitadores. En esta aparece lo que después, por pudor quizás, omitiría: su baile se imita adaptándolo a formas más comerciales. En esta misma línea, Antonio Ruíz Soler, más conocido como el *Bailarín*, se llevaría las más de sus iras. Incluso cuando Antonio baila por primera vez el martinete –siguiendo la estela de Escudero– lo califica de impropio, igual que hicieron muchos con su baile por seguiriyas. A José Carlos de Luna le sigue en la clasificación de los cantes en *chicos y grandes*, con *baile chico y baile grande*

cometiendo semejantes arbitrariedades y disparates. Volviendo a contradecirse, niega el valor de las aportaciones de pies para el baile femenino que hizo Carmen Amaya. Llega a grabar un disco en España con portada de Teixidor, en el que pretende realizar una antología, canónica también, de los cantes y en el que sin duda demuestra una gran capacidad para el humor. Ya en EEUU había grabado otros dos: *Vicente Escudero. Sings and dances* (g. Mario Escudero, Columbia CL 982) y *Fiesta Flamenca* (g. Mario Escudero and the *ballette* from the Vicente Escudero Company, MGM E3214, de 1954). El paroxismo del confusionismo llega cuando pretende ridiculizar el baile de brazos masculino habiendo sido él quien más definitivamente lo fijó. Todo ello acaba con la propuesta, fracasada, de realizar a modo de Auto de fe un congreso de Arte *Jondo* Masculino que ratificara su canon de baile.

Lo más interesante de esta desordenada vuelta al orden está, sin duda, en los puntos de su Decálogo. Recordemos que la voluntad escolástica de Escudero ya estuvo presente cuando formó parte del profesorado que La Argentina y Max Aub presentaron al presidente de la República Española con la intención de crear una Escuela Nacional de Danza. En una de sus radicales declaraciones llegó a afirmar para poner de manifiesto la necesidad de las escuelas de baile que “ese *duende* que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría, solo por el esfuerzo técnico se traduce el misterio que todo arte lleva”. Vicente Marrero en sus escritos sobre Escudero siempre señala esta voluntad didáctica y el apadrinamiento del bailarín Antonio Gades, también lo delata. Enumeramos estos diez puntos: Primero, bailar en hombre; segundo, sobriedad; tercero, girar la muñeca de dentro a fuera con los dedos juntos; cuarto, las caderas quietas; quinto, bailar asentado y pastueño, dejando tranquilo el circo; sexto, armonía de pies, brazos y cabeza; séptimo, estética y plástica sin mixtificaciones; octavo, estilo y acento; noveno, bailar con la indumentaria tradicional, y décimo, lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios. Todo un retrato de su baile, desde luego, pero que no podemos dejar de contrastar con las llamadas a lo irracional, a la indisciplina, a romper toda las reglas en el capítulo final de *Mi baile*:

“Siempre me atrajo lo desconocido y quisiera encontrarlo aunque para ello tuviese que gastar un *cerro de cerillas*... Pero para ello es preciso tener espíritu nuevo y abandonar el viejo, casi me atrevería a decir que acabar con él... dediquémonos a trasplantar la realidad a un plano artístico superior. Sin hacer concesiones, ya que esto supone un suicidio moral... Avancemos pues sin retroceder y *adelante con los faroles*, aunque tengamos que *terminar con la chimenea al hombro* pero si cargamos con ella que sea por nuestro gusto y no por el de los demás. ¡Baile de hierro! ¡Baile de bronce! ¡Así bailarí yo!”

Quizás podamos entender ahora mejor la constitución de cuerpo paradójico que le atribuía a Vicente Escudero. Su baile tiene varias vueltas del revés y sigue resultando sorprendente que aúne su paternidad en la estilización del flamenco, algo

en lo que le siguen Antonio Ruiz Soler o Antonio Gades, con la verdad terrible, la *terribilitá* de un baile de Farruco. Sin embargo, la descripción de los distintos elementos contradictorios no soluciona la paradoja Escudero. La radicalidad de su actitud, posiblemente la locura también –entendida ésta como el sentido más común de los poetas–, sigue manteniendo viva la tensión que a toda paradoja la convierte en pregunta constante. ¿Qué estamos viendo cuando vemos bailar a Vicente Escudero?

Pepe de la Matrona, un cantaor que le acompañó bastantes veces opinaba:

“Creo que la mayoría de los que le han conocido afirman que Vicente es un loco genial. Es muy desordenado y trapisondista. Lo conozco muy a fondo. He actuado muchísimas veces a su lado, en París, Nueva York, Londres, en todas partes. Tiene mucha sobriedad clásica, pero al mismo tiempo se le ocurren arrebatos raros, muy modernos.”

A menudo se ha descrito el baile de Escudero como un ejemplo de formas puras y clasicismo. Hasta donde yo llego –sus bailes en cine, la lectura de sus textos, su biografía, sus pinturas, etc.– estamos ante un artista y un baile absolutamente barroco, conceptista, y como tal repitiendo la eterna cuita con los culteranos. Estamos también ante uno de los primeros artistas radicalmente modernos. Alguien al que las estrategias de asimilación de la vanguardia de un Eugenio D’Ors, por ejemplo –a Escudero le llegaron directamente por Sebastià Gasch– no le pudieron domesticar.

Escudero es, además, hijo de las contradicciones que los artistas de vanguardia han mantenido siempre con el flamenco. Sabido es el interés que, desde todos los ámbitos de la música y la danza, siempre se tuvo por las artes flamencas. Menos consciente es saber que el aprecio despertado nace fundamentalmente de un mal entendido. Desde fuera, desde todas las *afueras*, se tiene la primera impresión con el flamenco de que se trata de una manifestación de baile y música primitiva, asilvestrada, espontánea y casi folclórica. Se ha pensado siempre que es una música y un baile más cercano al acontecimiento que al texto; un territorio sin normas, sin pautas y siempre resulta una sorpresa el campo reglado que, a poco que se conoce, el flamenco te presenta. Pero esta mirada foránea ha sido fundamental para el desarrollo y, al fin y al cabo, la identidad del flamenco y los flamencos. Como toda identidad, construida siempre, la música flamenca evolucionó, se definió en esa frontera musical que está entre el acontecimiento absoluto de la fiesta gitana y el texto definido de una malagueña de Chacón; entre el vértigo de una patada por bulerías y la escuela de brazos de Matilde Coral; entre la deriva propia de cada momento y la memoria de la situación que lo anclaba; entre un tiempo marcado por el ritmo musical y los contrapuntos que sobre éste realiza la narración oral. La cantidad de objetivos y adjetivos comunes entre estas expresiones populares –o consideradas como tal en un continuado vaivén entre alta y baja cultura– y los

movimientos artísticos modernos no es casual. Además de rastrearse fácilmente una corriente de *simpatía* –por usar la expresión de José Bergamín– que va desde los Ballets Rusos a las *españolas* de Francis Picabia, las raíces de estas expresiones y los caracteres que ayudan a conformarlas son bien parecidos. La atenta lectura del paisaje que describe Roger Shattuck en *La Época de los Banquetes*, su ensayo sobre los inicios de la vanguardia, no puede dejar de sorprender a ningún conocedor de lo *flamenco*, por la inusual cantidad de lugares comunes. Y nada resultaría extraño si no fuera porque ambas historias, la de las vanguardias y la de los flamencos, están escritas con tanto prejuicio y, es necesario decirlo, tan poco tino. Lo dicho, abundan las falsificaciones, las mistificaciones políticas y la mixtificaciones heroicas y una proliferación, impensable en cualquier sistema de estudios, de las versiones libres. Como bien ha señalado recientemente Lévi-Strauss: “No se entiende por qué el arte africano quiere delimitarse a los museos de antropología y no el arte del siglo XX”. Todos parecen querer darle la razón. En un ámbito categóricamente nuevo –nuevo para el flamenco o para la pintura moderna– como el cinematográfico todas las experiencias notables que alrededor de la música flamenca se mueven coinciden en explorar mundos, en incluirlos, al menos, cercanos a las más radicales experiencias modernas. Y entendemos este ámbito con la definición de Vicente Escudero que Val del Omar recoge: “En el cine están la pintura, la música y la danza ampliando la versión escrita que teníamos del mundo”. Esto es debido a la aventura común que desde los arrabales de la ciudad y la cultura les llevó a ambas, a la *vida* de los flamencos y a la *vía* moderna, a recorrer las fantasmales fronteras, los paseos por la ciudad, los juegos de lenguaje, el mundo de los sueños, las estructuras musicales del tiempo, la ampliación del eros de la vida, etc.

Siempre me he preguntado qué hacía una bailarina española en unos versos como los que encabezan este escrito de Richard Hüelsenbeck en 1916, uno de esos gestos finales del arte que los dadaístas recitaban en el Cabaret Voltaire: “Fin del mundo/ Así pues, el mundo ha llegado a esto. Las vacas encaramadas en los postes telegráficos juegan al ajedrez/ La cacatúa canta melancólicamente bajo las faldas/ La bailarina española como una trompetista de estado mayor y los cañones gimiendo todo el día”. Podría tratarse de algo puramente anecdótico, si no fuese porque las referencias no son aisladas. Todo el camino de la vanguardia está jalado de citas y encuentros con, lo que podríamos llamar, lo *español*. Se puede empezar a entender si uno lee el capítulo XIII de *Mi Baile* titulado “Influencias del cubismo y del surrealismo en mi baile” –por lo que sabemos, el libro lo escribió durante un día, urgiéndole cobrarlo, según cuenta Francisco de Cossío, mánager de Escudero y quien lo transcribió a máquina. Más aún cuando sobre el dadaísmo o un artista como Marcel Duchamp, que en 1947 constituía un auténtico enigma, un bailar flamenco

escribe con tanto acierto. Dice Escudero:”De esta tendencia me gustaba, entre otras cosas, la forma en que algunos fundían los objetos fabricados por el hombre y la naturaleza, sistema que yo aprovechaba en mis decorados. En este sentido admiraba a Marcel Duchamp.” ¿Quién podía en España escribir así de Duchamp a finales de los años 40? De los muchos ámbitos que aún quedan por explorar de la historia de la vanguardia moderna en España, uno de ellos, el flamenco, es especialmente paradójico y ha servido como bisagra permanente a todo tipo de aventuras. Ha sido coartada de la experimentación y señuelo atractivo para los excesos de los modernos. Hasta el catálogo de aquellos tópicos y modernos *Encuentros de Pamplona* de los años 70 se cierra con la foto de John Cage viendo la actuación del guitarrista flamenco Diego del Gastor. Cosas modernas.

Alguien atribuye al Doctor Barros, médico de cabecera de Luis Buñuel, de José Bergamín y del propio Escudero –en su disco de 1962 le dedica un cante al grito de “¡Fuera médicos!”– la frase que sigue: “Si Bergamín hubiese sido bailaror, hubiese sido Vicente Escudero”. El parecido resultaría anecdótico por la evidencia física, por la similitud estratégica de sus poéticas respectivas, por taurofilia, por su situación generacional –La Argentinita, la bailaora de la Generación del 27, es posterior en algunos años a Escudero–, por lo paradójico. Y Bergamín es un buen punto de apoyo para mover la montaña de piedras que es Escudero: “Las raíces son una forma subterránea del arbóreo irse por las ramas”.

Fragmento del texto publicado en el catálogo de la exposición *Dibujos, Vicente Escudero, Caja San Fernando, Sevilla, 2000.*

© Pedro G. Romero 1999

Pedro G. Romero. Artista multidisciplinar, crítico de arte y literatura, editor, ensayista y experto en flamenco. En 1986 hace su primera exposición individual y desde entonces ha continuado exponiendo en diferentes galerías en Barcelona, Madrid, Sevilla, Nueva York o Milán. Desde el año 2000 trabaja en los proyectos del *Archivo F.X.* y *Máquina P.H.* teniendo como material de trabajo a la iconoclastia y al flamenco, respectivamente. Es colaborador de Israel Galván en la dirección artística.