

## **MAESTRAS QUE DEJAN HUELLA. LA INFLUENCIA ESTILÍSTICA DE LA BAILAORA CHARO CRUZ EN SU ALUMNADO**

### **Teachers who leave their mark. the stylistic influence of the bailaora Charo Cruz on her students**

Autora: Nazaret Oliva Benítez  
Grado en Pedagogía del baile flamenco  
Email: [nazaret.oliva@hotmail.es](mailto:nazaret.oliva@hotmail.es)  
<https://orcid.org/0009-0001-9962-4950>

#### **Resumen:**

En el baile flamenco es habitual encontrar ciertas características estéticas comunes a varios intérpretes, por lo que cabe preguntarse cuál es el origen de dichas formas estilísticas compartidas. Se entiende que el maestro juega un papel primordial, influenciando con su carisma a aquellos con los que toma contacto. Esta es la cuestión principal tratada en esta investigación, abordada a través de la figura de la maestra de flamenco gaditana Charo Cruz y tres de sus alumnos sobresalientes. Mediante una serie de entrevistas, se ha profundizado en aspectos como la identidad estética en el flamenco y su proceso de adquisición y desarrollo, destacando el automatismo en el aprendizaje de las maneras propias de los otros. Además, se exponen brevemente algunas consideraciones acerca de qué es la estética en el flamenco y cómo se produce su enseñanza, estableciendo de esta forma un marco teórico sobre el que se sustenta la investigación.

**Palabras clave:** estética, estilo, referente, sucesor, flamenco.

#### **Abstract:**

In flamenco dance it is common to find certain aesthetic characteristics common to several performers, so it is worth asking what is the origin of these shared stylistic forms. It is understood that the maestro plays a primordial role, influencing with his charisma those with whom he comes into contact. This is the main question dealt with in this research, approached through the figure of the Cadiz flamenco teacher Charo Cruz and three of her outstanding pupils. Through a series of interviews, aspects such as aesthetic identity in flamenco and its process of acquisition and development have been explored in depth, highlighting the automatism in the learning of other people's own ways. In addition, some considerations about what aesthetics in flamenco is and how it is taught

are briefly presented, thus establishing a theoretical framework on which the research is based.

**Keywords:** aesthetics, style, referent, successor, flamenco.

## 1. INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo trata de la posible influencia estilística que ejercen los profesores de baile flamenco, ya sea en sus alumnos o en intérpretes que han trabajado con ellos. Para profundizar en esta cuestión, se ha contado con la colaboración de una de las maestras más destacadas en el panorama flamenco gaditano actual. Se trata de Charo Cruz, junto con los bailaores Rosario Toledo, Carlos Carbonell y Ana Salazar, que se formaron en su juventud con la docente y que aún hoy mantienen un estrecho contacto con la misma.

Gracias a sus intervenciones, se expondrán cuestiones como la importancia de la identidad estética y su forma de desarrollo. Asimismo, se ahondará en los procesos de enseñanza-aprendizaje que se dan en el género del baile flamenco. Por último, toda la información obtenida dará lugar a unas conclusiones, con ciertas apreciaciones personales que supongan el cierre, al menos de momento, de esta investigación.

### 1.1. Justificación

Se considera relevante constatar una consecuencia, podríamos decir, lógica, en el proceso de enseñanza del baile flamenco. Esta es la de la transmisión de rasgos estéticos del maestro al alumno o intérprete. Se podría definir como una “herencia” que se manifiesta de manera natural e inevitable.

Para dar forma a este proyecto, se ha considerado que el mejor punto de partida es el testimonio de artistas con una trayectoria destacada dentro del mundo del flamenco. Se han escogido distintos bailaores gaditanos por el papel relevante de la provincia en la formación, desarrollo y actualidad del baile flamenco. Bailaores y bailaoras con un estilo ya consolidado, que puedan aportar su opinión en este sentido y compartir su experiencia y su proceso de aprendizaje para haber llegado hasta el lugar en el que se encuentran actualmente. El valor documental de este artículo queda así asegurado, puesto que sus carreras son parte de la historia pasada, presente y futura del flamenco.

Este trabajo puede resultar beneficioso para todos aquellos interesados en el flamenco y, muy especialmente, para sus docentes. De un lado, porque se pone en valor su labor manifestando esa herencia que, en definitiva, traza las identidades del flamenco. Por otro lado, para que reflexionen acerca de los métodos tradicionalmente empleados en este género, considerando la inclusión de otros nuevos elementos. Existe la necesidad de que los alumnos adopten ciertas formas estéticas que denominamos “flamencas” pero, por otro lado, ha de incentivarse la creación de un estilo propio, puesto que la originalidad en el género flamenco es una cualidad deseable.

Por último, esta investigación supone únicamente el inicio de un proyecto futuro más amplio. La información al respecto aún es escasa, por lo que trabajos venideros pueden ahondar en ella. Incluso, puede extenderse a otros géneros dancísticos, como la danza contemporánea, en la que la identidad estilística es también primordial.

## **1.2. Objetivos**

A continuación, se presentan los fines que guían el proceso de investigación. El objetivo principal es explicar la existencia de una influencia estética entre maestros del flamenco y artistas sucesores.

Existen además otra serie de objetivos secundarios que complementan y concretan el estudio. El primero de ellos, consiste en presentar la información recogida mediante entrevistas individuales sobre la estética y su originalidad en el flamenco. En segundo lugar, argumentar el aprendizaje que se produce de forma inconsciente en el ámbito flamenco. Por último, defender la introducción de nuevas metodologías en la enseñanza del flamenco.

## **2. LA ESTÉTICA EN EL FLAMENCO**

El concepto de estética en el flamenco ha sido tratado por autores variados que han expuesto sus conocimientos al respecto. Sin embargo, resulta conveniente matizar que, en esta investigación, no se alude al campo de la filosofía, como sí han hecho otros. Entre ellos, Martínez Hernández en su libro *Poética del cante jondo. Filosofía y estética del flamenco* o Ruiz Fernández en su tesis doctoral *Filosofía del flamenco*. La estética aquí, en cambio, es abordada como ese conjunto de formas, de maneras de ejecutar ciertos movimientos, que son características de uno o varios intérpretes. Se trata de unos rasgos que, de alguna forma, identifican su línea en el baile.

Existen varios escritos, redactados por diferentes artistas y estudiosos, en los que han plasmado sus consideraciones personales acerca de la adecuada ejecución flamenca. A colación de esto destaca el Decreto 518/2012, de 6 de noviembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, la actividad de interés etnológico denominada Escuela Sevillana de Baile, en Sevilla. Dicho decreto describe claramente los rasgos definitorios de la estética de la Escuela Sevillana, que son: “composición de la figura: cabeza erguida, hombros alineados, espalda derecha; colocación básica de los pies en tercera posición; braceo armonioso [...]; manos gráciles, movimientos de hombros y caderas, rostro expresivo, zapateado musical...”

Por otra parte, el bailaror Vicente Escudero recopiló los que, en su opinión, debían ser los elementos propios de la estética masculina en el baile en el siguiente decálogo:

Bailar en hombre; sobriedad; girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos; bailar asentado y pastueño; las caderas quietas; armonía de pies; brazos y

cabeza; estética y plástica, sin mixtificaciones; estilo y acento y bailar con indumentaria tradicional. (Escudero, 1951, pp. 163-168)

Otros tratados de índole similar son el *Tratado de Bailes* del Maestro Otero o el *Método de guitarra flamenca* de Rafael Marín, este último dedicado, como su nombre indica, a la guitarra y no al baile.

Además de los tratados en sí, se pueden encontrar otras muchas opiniones acerca de las características estilísticas del baile flamenco. Parece ser que la introspección es un rasgo muy definitorio de la estética flamenca. Según Curt Sachs en su clasificación de tipos de danzas, tal como cita Bárbara de las Heras Monastero (2013), el flamenco se incluye dentro de las danzas íntimas porque sus movimientos se dirigen de fuera adentro, con una sensación de pesadez que proyecta la fuerza hacia la tierra.

Como es evidente, esta cuestión determina el tipo de acciones que se ejecutan. Bárbara de las Heras (2013) también cita a Martínez de la Peña, que define como elementos del flamenco característicos los siguientes: el zapateado y el braceo; el uso de la oposición o tensión entre los elementos, pero sin olvidar la redondez; el sello andaluz y la diferencia entre el baile de hombre y mujer. En este mismo trabajo de Bárbara de las Heras, se recogen las palabras de Juan Manuel el Mistela acerca de esta cuestión. En su opinión, en el flamenco existen multitud de estéticas: racial o técnica, femenina o masculina, tradicional o actual, etc.

Por otro lado, es innegable que la estética flamenca ha variado sustancialmente a lo largo de su historia. Un ejemplo claro es la forma en que ha ido desdibujándose, en cierto modo, la frontera entre el baile de hombre y de mujer. Como comenta Jiménez Romero (2015),

Con respecto al individualismo y la distinción de género cabe destacar que son rasgos que conviven con sus opuestos, pues dependen, en el caso del primero, mayoritariamente del escenario en que se desarrolle el baile, y en el segundo, de los gustos propios de los artistas. (p. 27)

Esta reflexión viene a confirmar que, en el ámbito flamenco, es complejo determinar características universales de su estética. En cambio, existen multitud de ellas, que se adaptan a las distintas circunstancias, relativas al intérprete o al contexto geográfico, social e histórico.

En cuanto a la originalidad estética del bailaor-a, Cruces Roldán, Sabuco i Cantó y López Martínez determinan que “la creación de un *estilo propio* se convierte en un referente de presentación escénica donde se tiene un mayor cuidado del cuerpo, el vestuario cobra especial importancia y la exposición corporal se establece a partir de cánones homogéneos”, tal como cita de las Heras Monastero (2013, p. 160).

### **3. LA ENSEÑANZA EN EL FLAMENCO**

Resulta conveniente hacer algunas consideraciones acerca de la forma en la que se produce la enseñanza en el flamenco. Hay formas tan variadas como maestros existen

pero, dentro del aula, es muy característico que el instrumento principal de enseñanza sea el aprendizaje de coreografías. Mediante estas, el alumno obtiene información acerca de:

(...) las posturas de los brazos y el cuerpo en general, los gestos propios del baile flamenco y más exactamente lo informan del estilo del maestro. La enseñanza de coreografías instruye igualmente acerca de los pasos característicos de cada baile, del compás, de la velocidad y de una infinidad de detalles que el futuro ejecutante debe conocer con precisión. (Jiménez Romero, 2015, p. 37)

No obstante, en la evolución que el flamenco viene experimentando desde sus inicios, lógicamente los procesos formativos de los bailarines también han sufrido importantes cambios, teniendo en cuenta la exigencia técnica e intelectual a la que se ven sometidos los artistas en la actualidad.

El estilo de enseñanza *Comando* (Mostton, 1981), como apuntan de las Heras Fernández y García Gil (2019) o el método de enseñanza inductivo, según confirma de las Heras Monasterio (2018), son los propios de la clase de flamenco. Esta última añade, además, que las teorías educativas fundamentalmente empleadas son el aprendizaje significativo de Ausubel y el aprendizaje por procesamiento de la información, junto con el estilo de enseñanza jerárquico.

Es decir, el sistema de aprendizaje por imitación-repetición es el predominante en las clases de baile flamenco, erigiéndose el maestro o docente como modelo. Además, se trata de conectar con los conocimientos previos y las emociones del alumnado para que los contenidos calen profundamente en ellos. El propio alumno es el que procesa la información: la digiere, la asimila y la transforma. Jiménez Romero (2015) puntualiza además como un factor determinante en la relación entre el alumno y el docente el prestigio de este último. Puede venir dado por su trayectoria como intérprete, como creador o como docente.

Por otra parte, y como indica Jiménez Romero (2015), la enseñanza más centrada en la imitación descuida el desarrollo de la creatividad por parte del alumnado. Esta cuestión puede entrar en contradicción con la configuración de un estilo propio o característico del futuro intérprete flamenco. El alumnado repite hasta adquirir la suficiente destreza como para ejecutar de forma autónoma, por tanto:

La opinión del maestro sirve entonces para corregir al estudiantado, haciéndoles notar lo que está mal, diciéndoles cómo resolverlo, sin que estos cuestionen ni el criterio ni el procedimiento ya metodológico ya musical del profesor. En definitiva, se trata de una cultura centrada en la transmisión oral en la que se prioriza la reproducción de modelos eficientes para garantizar su preservación. (De las Heras Fernández y García Gil, 2019, p. 57)

En esta misma idea, Jiménez Romero (2015) señala que las expresiones gestuales características del flamenco pueden ser fruto de la imitación y no tanto de una emoción propia del intérprete. En relación con esto y, concretamente, en torno a la estética flamenca, dice lo siguiente:

A pesar de que en la imitación cada quien trate de ser “lo más flamenco” posible, será “flamenco” quien haya incorporado el hábito “flamenco”, aquel que

sea capaz de comprender corporalmente una estética flamenca. (Jiménez Romero, 2015, p. 162)

En el lado opuesto, encontramos la opinión de Bárbara de las Heras Monastero (2018), que expone que las estrategias utilizadas en las clases de flamenco tienden al desarrollo de la creatividad y la propia identidad del alumnado, siendo alentados a ello por los mismos docentes. Esta idea es similar a la que plantean Brao Martín y Díaz Suárez (2013), que defienden que la formación de los estudiantes de flamenco parte de un mismo material, que cada uno de ellos desarrollará de manera diferente, generando su propia identidad. Dicha evolución dependerá de la experiencia, la forma de ser o el talento de los individuos. La identidad personal es “imposible de imitar” (p. 164).

Por otra parte, Jiménez Romero (2015) habla de dos tipos de transmisión que se producen desde el docente de flamenco hacia su alumnado. La primera se basa en los propios contenidos planificados de su clase, en sus coreografías y pasos, que denomina como transmisión explícita. Por el contrario, la enseñanza implícita es aquella no prevista por el maestro. Lo mismo ocurre por parte del alumnado en su aprendizaje. Puede ocurrir de forma consciente, captando los ejercicios propuestos, o inconscientemente, cuando asimilan ciertos gestos o actitudes personales de su modelo.

Para finalizar este epígrafe, es fundamental ser conscientes de que, en el mundo del flamenco, los artistas reciben influencias sumamente variadas. Como Cristina Cruces señala “el aprendizaje se produce en el flamenco por observación múltiple” (Cruces Roldán, 2002, p. 108) y, además, las fuentes de las que surge son distintas: “los espacios de trabajo, las escuelas y los registros sonoros y audiovisuales” (Cruces Roldán, 2002, p. 108).

En primer lugar, en las escuelas donde estudian los futuros bailaores-as aprenden de sus maestros, pero también de aquellos compañeros a los que admiran, algo que ocurre también en sus lugares de trabajo. A esto hemos de sumar que, con el paso del tiempo, el proceso de formación de un estudiante de flamenco ha variado sustancialmente. Antes era habitual que los alumnos estudiaran, si no con un solo maestro, con un número muy reducido, puesto que la cantidad de personas que se dedicaban a la docencia no era muy grande. En este mismo sentido, resulta importante destacar que la relación entre profesor y alumnado también ha experimentado grandes cambios. Por lo general, hace algunos años el trato del maestro era mucho más cercano, extendiéndose a la esfera personal del alumno.

En cambio, a día de hoy los estudiantes tienen facilidades para entrar en contacto con diferentes maestros, ya sea de forma continuada o en breves talleres o cursillos. Además, muchos de los intérpretes más reputados del género flamenco compaginan su actividad sobre los escenarios con la impartición de clases, ya sean regulares o esporádicas. En el pasado, era poco habitual esta práctica, puesto que los bailaores-as en activo solían dedicarse de forma exclusiva a la interpretación. Esto puede deberse, entre otros motivos, a la escasez de trabajo en escenarios o a la gran cantidad de bailaores-as que se encuentran en activo en la actualidad.



En consecuencia, la variedad de profesionales con los que estudiar es mayor a día de hoy. Asimismo, plataformas de visualización de vídeos como You Tube han favorecido aún más esta diversificación de influencias para los interesados en el baile y en el flamenco en general.

Otros influjos importantes que complementan el aprendizaje del flamenco son las relaciones sociales que comparten dentro y fuera del aula, el lugar donde nacen o su participación en otros espacios flamencos, como pueden ser las peñas o festivales, así como su asistencia a espectáculos, tal como comenta Jiménez Romero (2015). Para ello, se basa en la distinción que realiza Cruces Roldán (2014) entre el flamenco de uso o privado, que se refiere a este ámbito más informal y folclórico del flamenco, y al espacio público o de cambio, que abarca la formalización y codificación del flamenco.

#### **4. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS**

A la hora de analizar la existencia de una influencia estética entre maestros del flamenco y artistas sucesores, se ha decidido tomar como punto de partida la opinión de una serie de bailaores flamencos gaditanos. La cuestión fundamental a tratar es si, bajo su punto de vista, pueden generarse líneas estéticas que se transmitan desde ciertos referentes. Además, se han abordado aspectos como la originalidad estilística en el flamenco o la configuración de la personalidad en el movimiento.

La metodología empleada para recabar esta información, consistió en la elaboración de una serie de entrevistas de tipo semiestructurado. Se distinguieron dos sectores, puesto que se elaboró un listado de preguntas destinado al referente que podría haber generado una línea estética y otro para los posibles sucesores de dicha línea. Algunas cuestiones fueron comunes para ambos sectores.

En este caso, Charo Cruz es la artista seleccionada como referente, puesto que se trata de una de las más prestigiosas maestras de baile flamenco en la provincia de Cádiz. Comenzó su labor docente en el año 1994, tras haber trabajado en compañías como la de Mario Maya o Manuela Carrasco. Muchos de los bailaores gaditanos que despuntan en el panorama flamenco actual han pasado por sus aulas. De entre ellos, Rosario Toledo, Ana Salazar y Carlos Carbonell han respondido a las diferentes preguntas como sucesores de las enseñanzas de Charo.

#### **5. ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS**

Las entrevistas realizadas dieron como resultado una serie de respuestas en las que se ponen de manifiesto las opiniones de los artistas consultados al respecto de la estética en el flamenco. Se encontraron puntos de vista comunes y, en cambio, otros que resultaron peculiares o divergentes.

Algo en lo que los entrevistados coinciden es en responder afirmativamente a la siguiente pregunta: ¿consideras que los bailaores-as flamencos necesitan obligatoriamente tener unos rasgos de carácter y estéticos personales? Resulta llamativo

que todos fueron significativamente rotundos en su contestación. Charo Cruz hizo un matiz, puesto que no lo tildaría como una obligación, aunque sí lo considera necesario, inevitable y fundamental.

Algunos además justificaron la estética flamenca propia con la existencia de unas condiciones físicas, diferentes en cada persona. Es decir, resulta conveniente adaptar la forma de moverse a la anatomía que cada uno posee.

No obstante, reconocieron que es natural tener referentes, incluso imitarlos en alguna parte del proceso de evolución hacia el propio desarrollo artístico. Charo Cruz utiliza para definir este camino la expresión “búsqueda de la personalidad”. La adquisición de un estilo propio no es inamovible, sino que fluctúa y varía con el devenir de los años. Los modelos no son exclusivamente docentes o coreógrafos con los que se ha compartido tiempo físicamente, sino que puede tratarse de personajes a los que se admira, como comenta Rosario Toledo.

A este respecto, es importante determinar lo afín que sea el estilo del modelo con el del sucesor. Toledo afirma que “hay veces que quieres absorber ciertos detalles pero, si no es natural para ti, no surge de una manera fluida.” Por tanto, esta empatía que se tiene hacia el maestro puede resultar determinante en la adquisición de maneras estilísticas que le son propias.

Por consiguiente, se extrae de estas opiniones que es fundamental transformar aquello que se aprende de los distintos referentes. Algunos entrevistados han usado verbos como “beber”, “nutrirse”, “absorber” o “alimentarse”. En definitiva, se trata de traducir en el propio cuerpo aquello aprendido de los maestros o personajes admirados.

En las entrevistas se ha hecho hincapié en la importancia de la formación y el estudio en la evolución personal. Al mismo tiempo, Toledo habla de las propias vivencias y experiencias como elementos moldeadores de la personalidad en el baile.

Sin embargo, a pesar de alcanzar la madurez, la propia Charo reconoce que los referentes siguen apareciendo a lo largo de la carrera, aunque determina que “una cosa es tener el aroma, pero nunca puede ser un calco.” Por consiguiente, las inspiraciones parecen ser aceptadas, pero no las copias.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, los entrevistados afirmaron que, efectivamente, las influencias estéticas entre referentes y sucesores se producen en el flamenco. Charo Cruz lo ilustra con estas bellas palabras: “yo estoy hecha de todos los maestros que tuve, incluso estoy hecha de todos los alumnos que he tenido.” Además, esos influjos estilísticos pueden producirse entre los propios compañeros y forman parte de un proceso natural de aprendizaje en el flamenco. Charo Cruz aseguró lo siguiente:

Si hay algo de lo que me siento orgullosa es de verlos a todos distintos, sin embargo y al mismo tiempo, me encanta que todos tengan algo de mí. [...] A veces me identifico en miradas de mis alumnos o en gestos de las manos. Pero entre ellos son el día y la noche...



Rosario Toledo y Carlos Carbonell, a pesar de reconocer las influencias que han podido recibir, no consideran asemejarse a otros artistas en la actualidad. Esto no es óbice para que entiendan que existe una conexión con sus referentes que, probablemente, vaya más allá de la mera estética.

Un aspecto que ocasionó opiniones más dispares en las respuestas de los sucesores fue la utilización de los recursos propios de sus maestros. Todos admiten estar capacitados para recurrir a la línea estética de sus referentes. Toledo reconoce inspirarse y acudir a las formas de sus maestros, enorgulleciéndose de ello. Por su parte, la maestra Charo Cruz también manifiesta sentirse orgullosa cuando reconoce en los alumnos gestos que le son propios.

En cambio, Carbonell prefiere hacer escaso uso de los recursos más identificativos de sus referentes o, al menos, piensa que debe hacerse con precaución. La razón que argumenta es que, desde fuera, pueden apreciarse como elementos ajenos, que les aparten de su propia identidad. Por su parte, Salazar reconoce emplear las formas de sus maestros no en su manera de bailar, sino a la hora de enseñar.

Respecto de si las influencias se producen consciente o inconscientemente, Cruz admite ambas, pero destaca el segundo tipo. Lo hace con estas palabras:

Cuando tienes que estar repitiendo una propuesta tantas veces frente a los alumnos, esa transmisión ocurre. Por eso yo intento quitarme mucho de delante y hacer pocos movimientos para que mi impronta no llegue demasiado, ya que no es lo importante.

En cuanto al resto de entrevistados, opinan que sus aprendizajes se han producido de las dos maneras, destacando la involuntaria.

En este punto, es conveniente exponer qué es o dónde se encuentra la personalidad estética en opinión de los artistas entrevistados. Coincidieron en hablar del interior, de las emociones, de la forma de sentir como principal distintivo en la forma de bailar. Ana Salazar habla además de ese “algo especial” con el que algunos ya nacen.

La misma Salazar reflexiona sobre la importancia del maestro en el desarrollo del carácter del alumnado. Charo Cruz coincide con esta opinión, ya que dice haber sufrido ocasionalmente en su carrera como intérprete la imposición de una estética determinada. Por ello, trata en sus clases de evitar esta cuestión, porque piensa “que es amputar o coartar las emociones de un artista, que tiene esa necesidad de mostrar un camino propio.”

En consecuencia, Carbonell recuerda que, en las clases de Charo, los alumnos tenían libertad para ejecutar ciertos movimientos a su forma, porque “cada uno sentía de una forma diferente”. Salazar, que también fue alumna de Cruz, afirma que su maestra se detenía en analizarlos, tratando de amoldar sus consejos a la personalidad de cada uno de ellos. Incluso, les asignaba palos concretos diferentes para un primer contacto. Esta cuestión ha influenciado a Salazar en su metodología actual a la hora de dar clases de baile flamenco.

Cruz además propone otros artistas de referencia a su alumnado, de modo que evoca imágenes en sus mentes que aluden no solo a lo estético, sino también a un uso determinado de la energía. Como comenta Salazar, recomendaba a cada uno visualizar a diferentes bailaores-as, una vez analizaba sus perfiles.

Existen diferentes elementos que pueden favorecer el proceso personal de desarrollo, adquiriendo una posición de privilegio la experiencia en el tablao. Se trata de una exposición al público sumamente directa y cercana. La improvisación y el contacto con los propios compañeros, como acierta a puntualizar Toledo, parece convertirlo en un espacio idóneo desde el que construir un estilo flamenco más personal.

Otro aspecto a destacar es que Carbonell y Toledo se han definido como personas inquietas, refiriéndose a sí mismos como bailaores versátiles, palabra que también ha utilizado Ana Salazar. Con ello aluden a que cuentan con un abanico interpretativo amplio, habiéndose interesado por diferentes tipos de danza en su proceso de formación. Esta conexión entre inquietud, formación variada y versatilidad resulta interesante en lo que respecta a la construcción del propio movimiento.

En lo que respecta al autoconocimiento y a la asimilación de la estética personal, algunos entrevistados que ejercen la docencia han relacionado esta labor con una mayor comprensión de su estilo. Además, Cruz ha resaltado la importancia que tiene ayudar a los alumnos a conocerse plenamente, para poder expresarse de una forma libre a través del movimiento.

Sin embargo y ahondando en esta esfera de la propia conciencia, la mayoría de los entrevistados dudaron a la hora de definir los elementos estéticos que les caracterizaban. Argumentaron que es complicado hablar de uno mismo en esos términos.

Para finalizar este epígrafe, se presentan una serie de relaciones entre aquellos aspectos que la designada como referente quiso transmitir a sus sucesores con los que, finalmente, estos han recibido.

Charo Cruz considera importante enseñar a su alumnado que la disciplina es fundamental. A través de ella, se adquiere el dominio de la técnica que permite ser libre, sacando entonces a relucir la personalidad, la propia forma de sentir. En este sentido, sus tres sucesores parecen haber captado este aprendizaje, puesto que todos coinciden en la importancia de lo emocional en el baile flamenco y en el hecho de sentirse libre. Salazar y Toledo también destacan lo vital que es la formación y la disciplina en el aprendizaje, así como la confianza que ha de depositarse en el maestro. En cuanto a elementos más técnicos, Charo habla de la limpieza de los pies y el dominio del ritmo, algo que Rosario Toledo reconoce haber asumido.

## **6. CONCLUSIONES**

Una vez finalizado el proceso de investigación, se han extraído algunas conclusiones fruto de su elaboración. Toda esta información se ha recopilado gracias a las entrevistas semiestructuradas realizadas a los participantes en el proceso de

investigación. Ciertas partes de los testimonios han sido aquí expuestos resumidamente por cuestiones de espacio. Sin embargo, sus palabras han resultado sumamente enriquecedoras no solo en lo relativo a este trabajo, sino también en referencia a otras muchas vivencias y experiencias que han tenido a bien compartir con la entrevistadora.

En primer lugar, queda confirmada que la influencia estética entre referentes y sucesores efectivamente se produce, al menos en opinión de los artistas entrevistados. Ese influjo no solo proviene de docentes o coreógrafos con los que se ha mantenido un contacto estrecho, sino también de compañeros o artistas admirados, aunque ni siquiera se les haya conocido en persona. Incluso, se pueden tomar como fuente de inspiración otros tipos de danza para perfilar la estética como intérprete o coreógrafo.

Por otra parte, es reseñable la dificultad que ha existido por parte de los entrevistados para atenerse exclusivamente a cuestiones físicas o estilísticas en aquellas preguntas que lo requerían. Asimismo, la mayoría ha tenido que reflexionar para definir aquellos elementos propios de sus maneras expresivas. Teniendo en cuenta la escasez de características tangibles para definir lo que es la estética flamenca, resultan perfectamente comprensibles estas dudas. Muy pocos artistas o estudiosos del flamenco han conseguido determinar conceptos de movimientos, gestos o estilos propiamente flamencos. Esto redundaría en el hecho de que el “ser flamenco”, desde un concepto físico u objetivo, sea una incógnita. Como se ha comentado, existen algunos tratados o comentarios de estudiosos que han abordado esta cuestión, catalogando ciertas posiciones o movimientos como propios de la estética flamenca. Por ejemplo: cabeza erguida, manos de fuera adentro o movimientos ondulantes de caderas. No obstante, la realidad es que la información al respecto es más bien escasa.

Por tanto, es lógico que resulte difícil referirse en términos objetivos a una cuestión que, en gran medida, resulta ser subjetiva. Igualmente es complejo ceñirse a un área exclusivamente estilística, sin hacer referencia a otros valores y principios que pueden también ser definitorios de una personalidad, aunque se salgan de lo puramente estético. La formulación de conceptos propios del estilo para “ser flamenco” es un ámbito en el que queda mucho por decir, por lo que sigue siendo necesario describir objetivamente los rasgos que definen la estética flamenca.

Sea como fuere, gracias a estas entrevistas ha quedado patente la necesidad o importancia de contar con una identidad estética en el flamenco. Se ha destacado lo emocional como un factor fundamental en la expresión del carisma del bailarín-a. Inyectar a cada paso o movimiento el sentimiento que nace del interior del artista es clave para no imitar al otro. Esto se debe a que cada persona tiene unas vivencias y una manera de sentir y eso es lo que, principalmente, hace diferentes a unos de otros. Por tanto, si la identidad estética es básica en el flamenco, la expresión de la propia emoción también debe serlo.

Considerando entonces la originalidad estética como un rasgo deseable en el intérprete de flamenco puede percibirse, al menos a priori, una contradicción con el método de enseñanza característico de la danza que, como se ha comentado anteriormente, es el de imitación-repetición. El alumnado aprende copiando a un modelo, que se presenta como el ideal al que aspirar. De esta forma, adquiere consciente y,

fundamentalmente inconscientemente, rasgos que son propios del modelo. La copia puede llegar a darse incluso en gestos que, supuestamente, tendrían que venir generados por un sentimiento. No obstante, al ser básicamente plagiados, no representan una emoción real. Un ejemplo muy claro es el del ceño fruncido en cuanto suena el mínimo acorde flamenco.

Se plantea entonces la necesidad de desarrollar nuevas metodologías en el ámbito de la danza, más concretamente en el flamenco, que estén orientadas al crecimiento de la personalidad estética. Actividades que, desde el primer momento de un estudiante en el aula de flamenco, eviten la imitación y ayuden a mostrar las propias emociones. Para ello, es necesario el desarrollo de la inteligencia emocional y el autoconocimiento. Por otra parte, otorgar una formación amplia y variada, no centrada exclusivamente en el género flamenco, favorecerá la versatilidad de los intérpretes.

Sin embargo y en relación a esto, los entrevistados han reconocido que tener referentes también es necesario y que pasar por la imitación es parte de un proceso natural en la formación del bailar. En ese caso, el docente debe ser guía del alumno, animándole a cultivar su propia identidad estética y mostrándole los posibles modelos para el proceso de construcción de sus propias maneras. Si se suma a esta labor la implementación de nuevas metodologías en el aula que reduzcan los procesos de imitación-repetición, quizás se fomente el desarrollo de la creatividad del alumnado, favoreciendo así la aparición de elementos novedosos en la estética flamenca. No se trata de desterrar el método tradicional de enseñanza, sino de complementarlo con nuevas tendencias pedagógicas y creativas.

Hay que recordar además que, en la actualidad, la enseñanza se ha diversificado y es poco habitual que los alumnos o intérpretes estudien o trabajen con un solo maestro. Esto significa que quizás no se pueda hablar de la huella de un maestro únicamente, sino que es posible que se tracen distintos caminos de huellas en la estética de un individuo.

En lo que respecta a la transmisión de rasgos estilísticos del referente hacia el sucesor, los entrevistados coincidieron en advertir que se produce, en mayor medida y como ya se ha comentado, de forma inconsciente. Por ello, no está de más recordar que el docente, tanto de baile flamenco como en general, debe atender a este hecho. El maestro debe tener la mayor conciencia posible de su cuerpo y de su movimiento, para no mostrar en el aula aquellos elementos indeseables y que puedan ser captados por el alumnado, especialmente en la etapa de la niñez o juventud.

En cuanto a las influencias que se producen alcanzada una cierta madurez artística, aunque sean inconscientes, parecen depender de un factor importante. Se trata del prestigio que, en opinión del sucesor, tenga el referente. La admiración es, por tanto, determinante en los influjos que puedan generarse.

Para finalizar es necesario puntualizar que, aunque esta investigación se haya basado en el legado estético en el flamenco, lo cierto es que los maestros, ya sean docentes o coreógrafos, dejan una herencia mucho más importante. Charo Cruz, como maestra apasionada y comprometida, ha sido un gran ejemplo de perseverancia, disciplina y de amor por el flamenco y la danza en general. Ese es el aprendizaje más duradero para sus

alumnos que, probablemente, transmitan a su vez a sus futuros pupilos. Asimismo, ha forjado una férrea unión, que hace que a día de hoy no sean maestra y alumnos, sino compañeros y amigos.

La función principal de docentes y coreógrafos no ha de ser exclusivamente la de transmitir una técnica o un estilo, sino la de humanizar a sus alumnos o intérpretes. Transmitir los valores verdaderamente importantes y hacerles amar aquello que les muestra. Esta es la más profunda huella de un maestro.

## Referencias

- Álvarez Sánchez, C. (2020). *El baile flamenco en el mercado laboral: de la formación a la jubilación*. [Trabajo Fin de Estudios. Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila”].
- Brao Martín, E. y Díaz Suárez, A. (2013). Baile flamenco: cómo se enseña hoy. *Revista de Investigación sobre Flamenco La madrugá*, (8), 157-175. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/36667/1/173651-654301-1-PB.pdf>
- Cruces Roldán, C. (2002). *Más allá de la música. Antropología y Flamenco I*. Signatura Ediciones de Andalucía.
- Cruces Roldán, C. (2014). El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* *Pasos*, 12(4), 819-835. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2014.12.059>
- De las Heras Fernández, R. y García Gil, D. (2019). Estudio de los procesos de enseñanza-aprendizaje del flamenco a través de entrevistas. La visión de las mujeres. *Revista Electrónica de LEEME*, (43), pp. 50-73. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/9099>
- De las Heras Monastero, B. (2013). Aproximación reflexiva a la estética y formación del baile flamenco. En Esteban Ortega, J. *Marcas del cuerpo en educación: imaginarios simbólicos y materiales* (pp.149-164). Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- De las Heras Monastero, B. (2018). Transformación del paradigma educativo del baile flamenco. *Revista ESPACIOS*, 39(29), 3. <http://www.revistaespacios.com/a18v39n29/a18v39n29p03.pdf>
- Decreto 518/2012 (2012, 6 de noviembre). Junta de Andalucía. BOJA nº 220 de 09/11/2012. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2012/220/17>
- Escudero, V. (2017). *Mi baile y otros escritos*. Athenaica Ediciones Universitarias.
- Jiménez Romero, F. (2015). Procesos de transmisión y adquisición corporal en el baile flamenco. [Tesis Doctoral, Programa de Doctorado: El Flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio. Departamento de Didáctica de la Lengua y de la

Literatura y Filología integradas]. DocPlayer. [https:// docplayer.es/13927239-Procesos-de-transmision-y- adquisicion-corporal-en-el-baileflamenco-francisco-jimenez-romero.html](https://docplayer.es/13927239-Procesos-de-transmision-y-adquisicion-corporal-en-el-baileflamenco-francisco-jimenez-romero.html)

Navarro, J.L. y Pablo, E. (2010). El baile flamenco. Una aproximación histórica. (2ª ed.) Almuzara.

Perozo Limones, A.R. (2018). La escuela sevillana de baile flamenco: estudio de las características estilísticas. [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga]. Riuma. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/16634>