



**Curso 2018/2019**

**Universidad de Sevilla**

**Facultad de Filología**

**Departamento de Literatura**

**Española e Hispanoamericana**

**Título:** Semiología del tablao flamenco

**Alumna:** Carmen Yruela Baena

**Tutor:** José Manuel Camacho Delgado

Trabajo de fin de grado presentado como requisito para optar al título de  
Graduada en Filología Hispánica

# Índice

1. Introducción	pág. 1
2. Aproximación al tablao flamenco	pág. 2
3. Semiología en el tablao flamenco	pág. 5
3.1. Objeto de estudio y posibilidades de análisis	pág. 5
3.2. Análisis	pág. 7
a. La fábula	pág. 7
b. Los personajes	pág. 10
c. El tiempo	pág. 13
d. El espacio	pág. 16
4. Conclusión	pág. 19
5. Anexo	pág. 20
6. Bibliografía	pág. 24

# 1. Introducción

El objetivo de este trabajo es el de hacer un análisis desde una perspectiva semiológica de los procesos que se llevan a cabo en el espectáculo del *tablaó* flamenco. El motivo de haber elegido esta manifestación artística por encima de otra cualquiera es que en ella se dan unas dinámicas muy complejas entre revelación y enmascaramiento que, aunque presentes en general en toda práctica flamenca, se potencian aquí debido a las circunstancias sociales de este espectáculo: el alto precio de su entrada, que lleva a que tan solo turistas (extranjeros pero también de otras partes de la geografía española) casi siempre neófitos en el flamenco puedan o quieran acceder a él.

En primer lugar haremos una aproximación al concepto de *tablaó*, con atención a cómo surgió este formato y cuáles son sus predecesores, y también cómo continúa esta práctica hoy en día, con el mismo o incluso más éxito que en sus inicios, debido al auge y la valorización del flamenco por todo el mundo y también del incremento año a año de los turistas que nos visitan, tanto en Andalucía como en Barcelona y Madrid. Posteriormente, comenzaremos con el análisis de lo que ocurre en el *tablaó*, teniendo como especial referencia la obra de María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, y, como en esta, estructuraremos el estudio en cuatro partes: la fábula, los personajes, el tiempo y la acción, observando en cada caso las posibles diferencias y similitudes que podamos encontrar entre el *tablaó* y la obra dramática.

## 2. Aproximación al *tablao* flamenco

El flamenco ha sido definido en muchas ocasiones como un estilo musical, pero cualquier persona (aficionada o no) que se acerque a sus márgenes puede comprobar rápidamente que este aspecto no es el único ni quizá el más importante de todo lo que engloba este término. El flamenco es música, es actuación, es rito, es producto de consumo, es cátedra universitaria y es, aún a día de hoy, entretenimiento despreciado de “gentes de mal vivir”. Por todo eso, las aproximaciones que se pueden hacer a este campo tan amplio de conocimiento son abundantes y variadas, y en el caso de la filología, no se deberían restringir al ya gastado análisis literario de las coplas flamencas. En este caso, nos interesa una sola de todas las manifestaciones que ha tenido el flamenco a lo largo de la historia: el *tablao*, que perdura hasta nuestros días y que, actualmente, es uno de los puntos más importantes en el circuito flamenco, tanto por la cantidad de *tablaos* que hay en las principales ciudades andaluzas y del resto de España, como por el número de artistas que trabajan en este formato y la cantidad ingente de público que lo consume. La razón de este objeto de estudio se debe a las características muy concretas que reúne y que lo hacen ser punto de encuentro de diferentes géneros artísticos y relaciones entre el arte y su propia mercantilización.

Antes de hablar del *tablao* propiamente dicho debemos mencionar a su predecesor: el café cantante. Este surge a mediados del siglo XIX, heredero de los cafés europeos en donde se hacían espectáculos de variedades y que, entorno a la década de los 70 y muy vinculado a la figura del cantaor Silverio Franconetti en Sevilla, ofrece una oferta de ocio en la que están incluidos el cante, el baile, la guitarra y la bebida. Pemartín, en *El cante flamenco. Guía alfabética* nos los describe como un “salón, lo más amplio posible y decorado con espejos y carteles de toros, en el que además de las sillas y mesas destinadas al público se levantaba el *tablao* en donde actuaba el cuadro flamenco. En todos lados solían instalarse palcos para los concurrentes adinerados y, en sitios colindantes, cuartos reservados para las juergas o comidas familiares”<sup>1</sup>. Como vemos, el espacio es muy similar a lo que serían los primeros *tablaos*. Estos cafés, por otra parte, también atraían a los viajeros románticos que querían ver el exotismo del sur de España y también fueron muy criticados, en el momento y décadas

---

<sup>1</sup> Julián Pemartín, *El cante flamenco. Guía alfabética*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1966, p. 23.

más tarde, por sacar el cante del hogar gitano y adulterarlo y venderlo restándole la tan consabida pureza. De manera simultánea, pero también anterior a estos cafés, tenemos la primera de las expresiones mercantilizadas del flamenco: la fiesta privada, en la que el señorito andaluz invitaba a comer y a beber a los artistas, pagándoles en ocasiones, a cambio de una noche de cante y fiesta. Podemos ver así que desde los inicios más remotos e indocumentados del arte flamenco siempre está presente la mercantilización, el arte por dinero y la profesionalización aunque todavía relativa de estos artistas que ganaban su sustento yéndose de juerga y soportando el humor y las borracheras del rico de turno.

El inicio del *tablaó* como tal lo encontramos a mitad de los años 50 y principios de los 60 del siglo pasado. Esto se debe, en un principio, a la necesidad que existía entonces de un formato en el que el flamenco estuviera al alcance del público general, ya que durante los años 30 y 40 en los teatros solo se programaba la llamada ópera flamenca, y desde la desaparición de los cafés cantantes en los años 20 el cante más tradicional solo se podía encontrar en las tabernas o en las fiestas privadas de la gente que tenía dinero para pagarlas, es decir, los señoritos en Andalucía y las clases altas en Madrid. Con esta intención nace en 1954 en Madrid el *tablaó* Zambra, el primero de muchos, al lado del Museo del Prado. Lo que pasará, sin embargo, nada más proliferar este tipo de lugares es que el objetivo con el que fueron creados cambió radicalmente: con el gobierno franquista promoviendo activamente el turismo, los incipientes *tablaos* se convirtieron en el destino perfecto para las masas de extranjeros. El gremio de la hostelería supo ver el negocio y en poco tiempo, gastronomía, bebida y arte flamenco se ofrecían juntos en los *tablaos* a unos precios altísimos (como sigue sucediendo actualmente, por otra parte), lo que eliminó rápidamente de la ecuación al público nacional. Entre los *tablaos* que surgieron entonces podemos destacar a Torres Bermejas, en Madrid, o el Café de Chinitas en Málaga, llevados exclusivamente por hosteleros, u otros en los que empezaría algunos artistas a convertirse en empresarios como en el caso de Los Canasteros, abierto por Caracol en 1963 o El Duende, por Pastora Imperio y Gitanillo de Triana en 1956. El éxito que tuvieron hizo que el *tablaó* llegara hasta la propia Nueva York, cuando el Café de Chinitas malagueño abrió una sucursal en Manhattan llamada Spanish Pavilion. Sin embargo, esta orientación que adquirieron los *tablaos* no supuso una mala calidad de las actuaciones ni mucho menos. Desde este momento, todos los artistas que han sido algo en el mundo del flamenco pasaron por los *tablaos*, formándose también gracias a

ellos, y las actuaciones que se daban allí eran lo más puntero del momento. Esto no ha evitado que la flamencología haya tenido siempre una visión desdeñosa de este tipo de espectáculos, aludiendo a una impureza y a una adulteración del género debido a su mercantilización. Crítica, por otra parte, que existe desde que a Silverio Franconetti se le ocurriera montar su café cantante en Sevilla allá por el año 1870 y que parece no entender un rasgo trascendental del flamenco que es la compleja relación que este tiene con su propia venta y consumo.

Lo que presentaban estos espectáculos en los años 60 nos lo cuenta José Manuel Gamboa en su obra *Una historia del flamenco*:

“un cuadro general, con numerosas bailaoras que van desgranando en el pequeño escenario sus mayores o menores capacidades. Entre un número y otro, todos a coro interpretan jaleos, piezas festivas breves que van desde antiguas cantiñas flamencas hasta canciones de moda aflamencadas. Tras el pase llega el turno de las figuras, que pueden ser cantaores/as, bailaores/as incluso guitarristas. Finalmente vuelve el cuadro para dar un segundo pase”<sup>2</sup>.

Esta estructura, aunque no mucho, ha ido variando, y en la actualidad vemos como la gran mayoría de los *tablaos* cuentan en ocasiones con un primer número introductorio en el que se presentan todos los artistas y, luego dos bailes separados por solos del cantaor y el guitarrista. Para finalizar se hace el tradicional fin de fiesta por bulerías, en el que vuelven a participar todos los artistas.

Este formato del *tablaos* flamenco convive a día de hoy con otras manifestaciones como los festivales y las peñas flamencas, ambas pensadas para un público más local y con menos recursos económicos que aquel que acude a los *tablaos*. Las dos surgieron también en torno a la década de los 60, principalmente para ofrecer, esta vez sí, el espectáculo flamenco tradicional que el aficionado reclamaba, con una mayor preeminencia del cante. Por ellos han pasado también las grandes figuras de cada momento, y han sido, en especial las peñas flamencas de los barrios y pueblos andaluces, las que han servido de catapulta profesional a

---

<sup>2</sup> José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 155.

muchos artistas. Por otra parte, la relación que se da en estos lugares entre público y artistas es sensiblemente diferente, pues en este caso el espectador es un aficionado y no un turista y por este motivo, la comunicación que vemos entre ambas partes es mayor, abundando las alabanzas cuando gusta y las quejas cuando no.

### **3. Semiología en el *tablao* flamenco**

#### **3. 1. Objeto de estudio y posibilidades de análisis**

La primera cuestión que nos debemos plantear antes de abordar cualquier intento de análisis del espectáculo que se da en un *tablao* flamenco es si los métodos de análisis semiológico que se practican en el teatro son fructíferos o aplicables en este caso, es decir, de qué manera podemos hacer de este tipo de espectáculo un objeto de estudio apropiado. Para esto, volvemos la vista a las obras dramáticas para ver cómo se ha superado este obstáculo según las diferentes tendencias.

Una visión muy popular es la que establece en su obra María del Carmen Bobes Naves. Ella, a partir de la separación dentro del conjunto del proceso comunicativo entre texto escrito (que contiene texto literario y espectacular) y representación, afirma que “se presenta dudosa la existencia de un texto de la representación que pueda considerarse “objeto científico” para una investigación semiológica”<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva, el único objeto de estudio posible es el texto escrito, ya sea a nivel semántico, sintáctico o pragmático, pero nunca la representación. Para esto se alegan diferentes motivos. Ya en el siglo XIX, simbolistas e idealistas defendían que toda representación de un texto literario coartaba y limitaba la imaginación del lector, pues reducía todos los valores potenciales de la obra escrita a una sola lectura impuesta por el director de la representación a todos los espectadores. Desde una postura menos radical, otros teóricos aducen otros motivos como la dificultad de estudiar algo que se desarrolla en el tiempo y que es irrepetible, pues incluso un mismo montaje con los

---

<sup>3</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 97.

mismos actores y el mismo director nunca es igual de una representación para otra. Aparte, su grabación sería imposible pues estaríamos convirtiendo un espectáculo tridimensional en un video digital con las limitaciones técnicas que eso implica y también eliminando todas las perspectivas posibles que se pudieran tener de esa representación menos la de la cámara. Estas visiones contrastan, por otro lado, con la postura de otros autores como el francés Antonin Artaud, cuya visión deja perfectamente clara en *El teatro y su doble*: “el autor habrá de descubrir y asumir lo que pertenece a la puesta en escena, tanto como lo que pertenece al autor, pero transformándose a la vez en director, de manera que cese esta absurda dualidad actual de director y autor”<sup>4</sup> y “a mi entender, sólo tiene derecho a llamarse autor, es decir creador, quien tiene a su cargo el manejo directo de la escena”<sup>5</sup>.

Todos estos factores nos llevan a acotar el objeto de estudio con el fin de poder realizar un análisis mínimamente productivo, y este será no una representación concreta en un *tablaó*, sino las características que el conjunto de ellas tienen en común como género espectacular. Así, trabajaremos con las estructuras generales de este tipo de representación especificando las variantes posibles cuando sea el caso y haciendo algunas comparaciones con otros tipos de procesos comunicativos flamencos como los que se dan en las peñas o las fiestas privadas.

Por otro lado no queremos cerrar esta introducción metodológica sin mencionar un tema que también aparece en el libro de Bobes Naves. Esta, en un primer momento e introduciendo los elementos que forman el texto literario, afirma que “no hay paralelismo entre texto y representación, sino entre Texto Literario y Texto Espectacular, o entre lectura y representación”<sup>6</sup>, entendiendo como texto espectacular la parte del texto literario que alude a las cuestiones relacionadas con la representación escénica. Esto se debe a que Bobes identifica ambos textos con el plano de la creación artística y encasilla tanto a la lectura como a la representación en el plano de la recepción (“situadas la lectura y la representación como hechos de recepción del proceso comunicativo de la obra dramática en su aspecto de Texto Literario y de Texto Espectacular respectivamente, sus posibilidades de convertirse en “objeto para la investigación” científica son las mismas que tiene la recepción de los demás

---

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 127.

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>6</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 106.



objetos literarios”<sup>7</sup>). Desde nuestro punto de vista, esto no puede nunca ser así, porque la representación de la obra dramática no es mera recepción como la lectura, sino creación activa de una obra artística autónoma aunque proveniente del texto literario. En otro momento vuelve a incidir la autora en que “se ha pretendido sacralizar una representación, que sería tanto como privilegiar no ya al Texto Espectacular, sino una lectura de este texto”<sup>8</sup>. De nuevo, parece un error oponer y defender el estudio de una sola de las etapas del proceso comunicativo del teatro, y optamos por el análisis de la fase de la representación que atienda a sus particularidades técnicas, comprendiéndola como un proceso creativo con unos emisores que van más allá del autor de la obra literaria, y analizando cómo esta se proyecta y se materializa en la escena. Por fuerza, este análisis debe utilizar unas herramientas y tener una visión muy diferente al del texto escrito, pero no por eso debe considerarse la representación como una mera prolongación incompleta.

### **3.2. Análisis**

Siguiendo de nuevo la *Semiología de la obra dramática*, vamos a distinguir en nuestro análisis cuatro categorías pertenecientes a la obra dramática y que, por lo tanto, vamos a tener que matizar. Estas serán la fábula, los personajes, el tiempo y el espacio.

#### ***a. La fábula***

Aquí nos encontramos la primera dificultad en nuestro análisis. La fábula es una categoría que ya Aristóteles en su *Poética* estableció como una de las seis partes del drama y que son la “fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya”<sup>9</sup>. Este define la fábula como “la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia”<sup>10</sup>, y la considera como el elemento más importante a la hora de construir la tragedia (“lo primero y esencial, la

---

<sup>7</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 96.

<sup>8</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 107.

<sup>9</sup> Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, p. 243.

<sup>10</sup> Aristóteles, *Op. cit.*, p. 211.

vida y el alma por así decir, de la tragedia, es la fábula”<sup>11</sup>). Esto se debe a que, en la tragedia, lo que impera es la imitación de la acción, ya que “toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones, lo que hacemos donde somos felices o lo contrario”<sup>12</sup>. Esta idea, por otro lado, pervive hasta nuestros días, y se ha querido ver en muchas ocasiones en esta característica la separación entre teatro y narración.

Ahora bien, si tomamos esta definición de fábula, nos surge la siguiente cuestión: ¿cuál es la fábula que se desarrolla en el *tablao*? A priori no tenemos ni sucesos ni incidentes, pues no tenemos palabra literaria fuera de las letras de los cantes, ni, por lo tanto, construcción de una historia a la manera del texto dramático. Lo que observamos en el *tablao* son una serie de unidades musicales que, según el texto de Aristóteles, tendrían un carácter episódico, cosa que él rechaza en favor de una obra con una sola acción de carácter unitario. Sin embargo, estas unidades musicales sí tienen su unidad y desarrollo interno, y de esta manera funcionan como micro-obras que se presentan al público como pequeñas muestras del arte flamenco. Sí es verdad que este rasgo está más presente en los bailes, y no tanto en los solos de cante o guitarra, que son más puramente musicales y menos teatrales, y por esta razón vamos a prestarle más atención a los primeros.

Pongamos, por ejemplo, el baile por *soleá*. Este comienza con la *soleá* propiamente dicha, palo serio, solemne, núcleo para algunos del arte flamenco junto con la *seguiriya* y, poco a poco, a través de una parte en la que el bailaror adquiere el papel protagonista y va dirigiendo el ritmo con su taconeo, este va aumentando hasta llegar al compás de *bulería*, mucho más rápido y, lo más importante, festero. Así, vemos que lo que ocurre en el baile a grandes rasgos es un paso de una atmósfera solemne y recogida a otra, ya al final del todo y que cierra el baile, de absoluta fiesta y desenfreno. Este desarrollo no podemos encuadrarlo en la estructura aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace, ya que no observamos una presentación como tal de lo que se va a desarrollar, ni tampoco un nudo en el que se plantee un conflicto central que se resolverá al final, pero sí que encontramos la progresión antes mencionada y una tensión entre ambas situaciones, recogimiento y fiesta, que no se resuelve,

---

<sup>11</sup> Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, p. 247

<sup>12</sup> Aristóteles, *Op. cit.*, p. 250.

sino que queda planteada a lo largo del baile como dos caras de la misma moneda, y dos momentos en el ritual que son necesarios y complementarios.

Este proceso tiene lugar de manera análoga en el resto de palos flamencos que son representados, con la diferencia de que irá variando en cada caso la atmósfera evocada. Así, en las *alegrías* no tenemos ese momento más solemne, pues ya se inicia con un carácter festivo, pero sí que se intensifica más al final, también a través de un incremento de la velocidad. En la *seguiriya*, palo más desgarrado y duro, la progresión se da desde un inicio más pausado y tranquilo, aunque igualmente duro, hasta un final acelerado y frenético, con la diferencia de que en este caso no cambia el compás, sino que se mantiene aunque una velocidad mucho más alta y de una manera mucho más acentuada mediante las palmas y el rasgueo de la guitarra. En general, a través de estos ejemplos podemos ver que en los bailes de *tablao* hay una dinámica muy marcada que es la introducción de un comienzo más pausado, con un carácter que depende del palo que se esté ejecutando y que termina en todos los casos con una intensificación del cante, toque y baile que provoca exaltación tanto en los artistas como en el espectador. En el lugar de la fábula, encontramos un proceso comunicativo en el que la palabra no tiene un papel protagonista (las letras de las coplas son en algunos casos trágicas y evocadoras, pero nunca relatan una historia con una unidad de sentido) y por tanto, lo importante es la tensión musical y gestual entre los tres actantes principales (bailaor, cantaor y tocaor, que pueden ser luego más pero nunca menos) y las emociones asociadas a cada palo por el que se va pasando. Estos procesos producen no la catarsis de la teoría aristotélica, pues no hay en ningún momento piedad ni temor al no haber fábula, pero sí una emoción profunda en el espectador (aficionado o no, como es el caso más habitual) que hace suya la tensión y descansa cuando esta se resuelve, aunque no entienda muy bien lo que esté ocurriendo en escena.

Por otro lado, mirando el espectáculo de una manera general y no centrándonos ya en cada una de las partes que lo componen, vemos que la acción que se muestra en todos los casos es la de una fiesta flamenca con todos sus elementos, toque, cante, siempre y baile en ocasiones, con jaleos y palmas incluidos, temple de los artistas y, sin excepción, fin de fiesta, elemento que tradicionalmente acaba las juergas de una manera festera y en el que todos contribuyen.

## ***b. Los personajes***

La definición de personaje que aparece en la obra de Bobes Naves es la siguiente: “unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en una figura, la de un actor, que le da unidad de presencia y acción”<sup>13</sup>. En ella, vemos que no se hace ninguna referencia a la realidad extraliteraria ni se relaciona de ninguna manera el concepto de personaje con el de persona o ser humano, pero esto no ha sido así tradicionalmente. Volviendo de nuevo los ojos a la *Poética* de Aristóteles vemos que, aunque afirma que “los personajes no actúan para representar los caracteres, incluyen los caracteres en favor de la acción”<sup>14</sup>, teniendo una concepción del personaje muy vinculada a las funciones que este cumple, sí lo relaciona estrechamente con el concepto de mimesis. Así, habla de la imitación de los hombres, ya sean mejores o peores, según el género dramático (tragedia o comedia) e incluso compara la labor del autor a la hora de crearlos con la de los “buenos pintores de retratos”<sup>15</sup>. Esta visión se ha perpetuado durante gran parte de la historia literaria hasta que se inicia en el Romanticismo la nueva tradición de la ruptura; y ha dado lugar al surgimiento de los tipos, abstracciones que encarnan una serie de características que se van repitiendo y se consolidan en la tradición teatral (el gracioso, el héroe, la dama, etc.).

Como hemos dicho, la quiebra de este modelo empieza en el Romanticismo con la revisión del concepto de mimesis, causada por la puesta en duda del tradicional concepto de realidad como una seguridad externa al sujeto que ya inicia Kant en su *Crítica a la razón pura*. Además, no solo es la realidad la que se desdibuja y empieza a no ser una certeza metafísica, sino que también la noción individuo como se tenía hasta ahora empieza a derrumbarse a raíz del surgimiento de teorías como el psicoanálisis. Esto produce irreversiblemente un cambio en el teatro, pues es imposible ya imitar una realidad de la que no se tiene certeza alguna a través de unos personajes que no podemos llegar a conocer, y por eso afirma Mukarovsky de este momento que “para la teoría del teatro, la situación es más interesante que antes, pero al mismo tiempo es también más complicada, pues si bien han desaparecido las viejas seguridades, las nuevas aún no existen”<sup>16</sup>. A raíz de este cambio empiezan a surgir nuevas

---

<sup>13</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 326.

<sup>14</sup> Aristóteles, *Poética de Aristóteles*, ed. de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1988, p. 258

<sup>15</sup> Aristóteles, *Op. cit.*, p. 261

<sup>16</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 329.

tendencias de creación de personajes, como las del teatro surrealista o el expresionista, cada una con construcciones diferentes muy alejadas ya de la imitación tradicional.

Por otro lado, algunas de estas nuevas perspectivas ponen el foco de atención en la función que desarrollan los personajes, surgiendo el concepto de actantes, definido en primer lugar por el lingüista Lucien Tesnière y aplicado luego a la narratología por el ruso Vladimir Propp o a la semiología por Greimas. Dentro de esta tendencia tenemos la visión de François Rastier, que defiende que el personaje no es más que el sujeto o circunstante de las acciones y no tiene un sentido en sí mismo, solo tiene un sentido funcional. Así, el estudio de los personajes debería realizarse desde la perspectiva de cómo estos ponen en marcha las distintas acciones a lo largo del drama y “el personaje no debería confundirse con el discurso psicologizante que se ha construido sobre él y tampoco con la noción de persona propia de una visión realista del arte”<sup>17</sup>.

Ahora nos surge entonces la siguiente pregunta: ¿podemos hablar de personajes en el espectáculo del *tablao* flamenco?, y en ese caso, ¿qué tipo de personajes serían? En principio, y debido a que se trata de un espectáculo musical, podríamos decir que los músicos y bailarines que encontramos en escena solo están mostrando su música y por lo tanto, no interpretando ningún papel dramatizado. Sin embargo, en cuanto nos adentramos lo más mínimo en lo que realmente es el *tablao* flamenco, a quién está dirigido y cuál es la naturaleza del espectáculo que ocurre en escena, nos damos cuenta de que sí hay dramaticidad en él y de que las personas que lo llevan a cabo (aunque no hablemos de actores) sí están interpretando un papel.

En el *tablao* encontramos diferentes momentos según el número de personas que están presentes en escena. Normalmente, tanto el guitarrista como el cantaor llevan a cabo cada uno un solo para mostrar sus habilidades ante los espectadores, y luego llega el momento fuerte del espectáculo, que es cuando entra el baile y tanto toque como cante quedan relegados al plano del acompañamiento. Aparte de las personas que desempeñan los papeles mencionados (cante, toque y baile), podemos encontrar también en algunas ocasiones un refuerzo rítmico de palmas a cargo de los palmeros. Lo que todas estas personas tienen en común es que, a lo

---

<sup>17</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 344.

largo de la representación, llevan a cabo un juego entre interpretación y simple presentación de sí mismos que es lo que caracteriza a este espacio espectacular. En la escena del *tablaos*, el espectador asiste a una fiesta, a un rito con muchas fases, tanto de recogimiento como de desenfreno, que los artistas presentan como “real” y no como representado. Esto está determinado por el origen y la razón de ser del *tablaos*, por su público adinerado cuyo deseo es contemplar y participar de las “fiestas de gitanos”, donde lo importante no es ya la música sino el rito completo. Lo explican las palabras de Pedro G Romero en *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardia*:

“El propio relato mitológico del flamenco establece una especie de rivalidad entre la verdad de la interpretación en escena y fuera de escena [...] oposición entre el hogar familiar y la actuación pública, el café cantante y la fiesta privada. Los artistas establecen una doble estrategia sobre la **verdad** de la actuación cuando es pública y la verdad del artista en el entorno privado, lo que se ha resuelto con una doble verdad, [...] que no tiene que ver ya con la oposición verdad-mentira, sino con una manera distinta de considerar la expresión artística. [...] La posibilidad de que a pesar de la grabación de un disco, de la actuación pagada, exista la promesa de una experiencia estética no mercantilizada, ese es el espacio poético que han trabajado los flamencos”<sup>18</sup>.

De esta manera, en el *tablaos* los artistas por un lado representan un papel, un tópico establecido y exotizado que atrae a los turistas y que queda patente en los vestuarios y los accesorios que llevan, tradicionales, recargados y totalmente topicalizados. Este aspecto está muy relacionado con la mala fama que tienen los *tablaos* dentro del flamenco, precisamente por ese matiz de “mercantilización”, de desvirtuamiento del “arte” con el objetivo de venderse a un público fácilmente impresionable, de exageración de los elementos más exóticos o folklóricos de la fiesta. Sin embargo, por otro lado están a la vez (cuando el espectáculo es bueno) haciendo la operación contraria, presentando y no representando, quitándose la máscara a la manera del teatro vanguardista y ofreciendo la experiencia real de

---

<sup>18</sup> Pedro G. Romero, *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias*, Sevilla, Athenaica, 2016 pág. 47.

comunicación estética y ritual entre ellos mismos y con el público. Se relaciona así con fórmulas teatrales innovadoras como las de Jerzy Grotowsky y su “búsqueda de autenticidad en cada representación”<sup>19</sup>, esa “autopenetración que resulta aún más provocativa en el teatro, el más público de los foros, donde el actor tradicionalmente finge y oculta su verdadero rostro tras una máscara”<sup>20</sup>.

### *c. El tiempo*

M<sup>a</sup> Carmen Bobes inicia su capítulo dedicado al tiempo dramático afirmando que, aunque tradicionalmente se ha considerado el espacio como rasgo más distintivo del teatro, como “punto de acceso al mundo de ficción creado”<sup>21</sup>, también el tiempo constituye una categoría distintiva pues, de la misma manera que el texto se concibe para representarse en un espacio concreto, también “se escribe para ser representado en un tiempo convencional y limitado”<sup>22</sup>. De esta manera, tiempo y espacio son los rasgos que separan al teatro de otras manifestaciones literarias como la novela o el poema y que, por otra parte, lo vinculan a otras creaciones artísticas espectaculares como es el caso del *tablaó* flamenco.

Cuando hablamos del tiempo dramático, sin embargo, es necesario hacer unas distinciones previas, ya que esta categoría se ha organizado de distintas maneras por los diferentes críticos, y no todas las dimensiones del tiempo resultan igual de interesantes al aplicar su análisis al caso del *tablaó*. Por ejemplo, Bobes Naves llega a la conclusión de que es necesario distinguir tres tiempos: el de la historia, relacionado con las acciones que se muestran en el drama y que está más estrechamente ligado con la fábula; el del discurso, relacionado con el presente de la actuación en el que los personajes dialogan entre sí y el de la representación, que se refiere exclusivamente al momento de la puesta en escena. Esta distinción, sin embargo, nos resulta poco oportuna pues incide más sobre el texto e incluso

---

<sup>19</sup> Christopher Innes, *El teatro sagrado: ritual y vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 176.

<sup>20</sup> Christopher Innes, *Op. cit.*, p.177.

<sup>21</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 362.

<sup>22</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 363.

sobre los acontecimientos que el texto menciona (tiempo de la historia), de manera separada de la organización que hace el texto de estos acontecimientos, que sería ya el tiempo del discurso. Es por eso que nosotros vamos a utilizar una distinción más tradicional, la que se establece entre dos temporalidades, la de la representación y la de la acción representada y que desarrolla Anne Ubersfeld en su *Semiótica teatral*. La definición que Ubersfeld da de estos dos tiempos es, por un lado, “un tiempo vivido por los espectadores, [...] una ruptura del orden del tiempo, un tiempo de fiesta, sea cual fuere el modo y la naturaleza de la fiesta, [algo que] detiene el tiempo ordinario y lo convierte en *otro tiempo*”<sup>23</sup> para el tiempo de la representación y, “un tiempo *restituido*, un desplazamiento del aquí y ahora, un tiempo imaginario y sincopado”<sup>24</sup>, para el tiempo de la acción representada. Estas dos temporalidades son las que, en la concepción clasicista y con la regla de la unidad de tiempo, se exigían ser lo más equivalentes posible con el fin de preservar la verosimilitud de la obra, sin embargo, esto no se conseguía ni siquiera en las épocas en las que más se valoró esa obediencia a las directrices aristotélicas. Esto se puede explicar porque es precisamente en la conjugación de las dos temporalidades, en la manera de presentar una acción completa en el tiempo de la representación, donde reside la teatralidad de la obra dramática. Por eso se pregunta Ubersfeld si el hecho teatral se trata de la reproducción mimética de una acción real o si se trata por el contrario de “una ceremonia cuya duración propia es singularmente más importante que la de los acontecimientos que ella representa”<sup>25</sup>. También sobre este tema, afirma que toda dramaturgia de dilatación temporal (aquella en la que estas dos temporalidades sean totalmente diferentes) se opone “al espectáculo como celebración ceremonial marcada por el sello de la unidad temporal y como imitación de una acción que tiene en sí misma un carácter atemporal, ahistórico”<sup>26</sup>.

Esto último nos lleva de nuevo al caso del *tablao* flamenco. Para abordar aquí el análisis del tiempo, lo primero que se nos viene a la mente es mantener la separación entre tiempo de la acción y tiempo de la representación y analizar ambos de manera separada. Esto se podría hacer sin ningún problema, y encontraríamos cosas interesantes que apuntar, pero se nos escaparía la principal problemática que hace del *tablao* un lugar que participa y que se escapa

---

<sup>23</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Gredos, 1993, p. 153.

<sup>24</sup> Anne Ubersfeld, *Ibidem*.

<sup>25</sup> Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, pág. 144.

<sup>26</sup> Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, pág. 149.



a la vez de la teatralidad, y a la que apunta Ubersfeld cuando habla de esa celebración ceremonial, atemporal e histórica que se opone a la “dramaturgia de dilatación temporal”. Dice Bobes Naves que “nunca son simultáneos los presentes de la representación y del espectador [...] Esa simultaneidad es tan convencional como la contigüidad espacial de la sala y el escenario, que se rompe en cuanto se levanta el telón. El presente del espectador es un presente vivencial y no tienen nada que ver con el presente dramático”<sup>27</sup>. Esto no se verifica en ningún caso en el *tablaó* flamenco, pues precisamente el juego que se hace, al igual que en el caso de los personajes, es el de identificar ambos tiempos, el del espectador y el del artista, pretendiendo que lo que está ocurriendo es tanto una imitación, o un recuerdo si se prefiere, de la fiesta flamenca privada como una actualización de esa fiesta en este nuevo entorno, el del *tablaó*, con esos artistas como participantes y ese público como observador casi *voyeur*.

Por otro lado, también dentro ya del tiempo de la acción podríamos señalar en el *tablaó* términos que se aplican al drama, como la circularidad en el caso de algunos bailes por *tarantos*, en los que encontramos un inicio más duro y pausado que se va alegrando y acelerando a medida que se desarrolla el baile pero que, en muchas ocasiones se recupera al final, terminando el baile con el mismo ayeo con el que se empieza, dando la impresión de un tiempo cíclico, que retorna, e incluso al no tiempo. También apunta Ubersfeld que “el sistema teatral del tiempo no se comprende sin el inventario de signos que connotan la degradación o el cambio positivo, la restauración o el advenimiento de un nuevo orden”<sup>28</sup>. Estos términos también nos pueden servir para explicar el desarrollo que tiene lugar en los bailes en el *tablaó*, pues son precisamente ese tipo de cambios los que se dan en los cambios de palo, en el paso de *soleá* a *bulerías*, de *tarantos* a *tangos*, y los que por tanto marcan el tiempo interno de las actuaciones, y así, funcionan como los elementos que propone Ubersfeld (la muerte, la ceremonia matrimonial, la guerra, el advenimiento de la paz, etc.) que “suponen un giro en el sentido del tiempo”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 384.

<sup>28</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Gredos, 1993, p. 358.

<sup>29</sup> Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, p.359.

#### *d. El espacio*

He aquí la gran característica teatral. Casi el único rasgo en el que están de acuerdo todos los estudios sobre la obra dramática es que el factor fundamental que hace único al teatro y lo separa del resto de géneros literarios es que este *está hecho para ser representado*. Es decir, en su misma creación, el autor está ya siempre pensando en que la obra va a ser llevada a un escenario y que la representación será vista por unos espectadores. Este simple hecho tiene una gran cantidad de implicaciones y dará lugar, a su vez, otra gran cantidad de posibles soluciones o diferentes maneras de verificarse, surgiendo así muchas formas de relación entre texto y espectáculo, actores y espectadores, actores y espacio de la representación, etc. Cada tipología teatral se caracterizará por la manera de resolver estas relaciones.

Anne Ubersfeld propone en su obra una serie de características del espacio teatral. Habla en primer lugar de que este es limitado materialmente (característica observable a simple vista) en contraposición al espacio donde tienen lugar las acciones de una novela o de un cuento, que es la imaginación del lector. Luego, señala su duplicidad. El espacio teatral, y debido a la esencia de la representación (mostrar algo a alguien) tiene que tener dos partes: el lugar donde se colocan los que actúan, los que ofrecen algo (la obra dramática en el caso teatral, pero muchas otras cosas en otro tipo de espectáculos) y el lugar donde se colocan los que observan y reciben. La forma en que estos dos lugares se relacionen será crucial para el significado de la representación, y en la tradición vemos cómo la arquitectura de estos espacios ha ido cambiando y adaptándose a las diferentes maneras de entender el hecho teatral. A partir de aquí, Ubersfeld observa dos rasgos complementarios que nos parecen muy interesante para entender el caso del *tablao* flamenco. Por un lado, el espacio donde se desarrolle la obra será la imitación de algo. Esta imitación no será siempre, ni mucho menos, a la manera realista (“como si se tratase de un fragmento del mundo transportado de improviso sobre el escenario”<sup>30</sup>) pero sí una “simbolización de los espacios socio-culturales”<sup>31</sup> de la sociedad que produce ese teatro, manera de entender y enfrentarse a las condiciones de vida de los hombres. Por otro lado, señala Ubersfeld que el espacio teatral es a su vez “área de juego (o lugar de ceremonia) donde ocurre algo que no tiene por qué poseer,

---

<sup>30</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Gredos, 1993, p. 110.

<sup>31</sup> Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, p. 111.

forzosamente, su referencia en otra parte, sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales de los comediantes”<sup>32</sup>, de forma que posee una coherencia interna propia, independiente de todas las referencias externas y motivada exclusivamente por lo que en él suceda. Estas dos características, mimesis e independencia, conviven en todo drama.

En los *tablaos* flamencos podemos ver claramente la intención mimética. Si pensamos en la mayoría de *tablaos* que mencionamos en apartados anteriores (Los Gallos, El Patio Sevillano, El Arenal en Sevilla, Torres Bermejas y El Corral de la Morería en Madrid, El Cordobés en Barcelona), tanto en la actualidad como en sus inicios por los años 60 la estética es muy similar. Paredes encaladas o alicatadas, con arcos (a veces, imitando el estilo andalusí, como el caso de Torres Bermejas), a veces cuadros que ilustran juergas flamencas (El Corral de la Morería, El Patio Sevillano) y, siempre, las clásicas sillas de madera y mimbre pintadas de colores. Este estilo tan tradicional, folklórico hasta el extremo tiene una función muy clara: imitar y recordar al espectador (y al turista sobre todo) los lugares donde se celebrarían esas fiestas de manera no mercantilizada, en los patios y las casas particulares. Por otro lado, además de esa imitación y superpuesto a ella, camuflada por todo ese adorno exótico y exagerado, se da el espacio de juego (o lugar de ceremonia) en el que ocurre la magia, se comunican entre sí los artistas y se actualiza la fiesta flamenca tal como se pretende imitar.

Si intentamos encuadrar la escena de los *tablaos* en la clasificación que establece Breyer sobre los ámbitos escénico vemos que el que más se aproxima a la realidad es el ámbito en T, en el que los espectadores se colocan enfrentados a la escena. Este tipo de disposición aparece en el teatro romano, y propicia la diferenciación clara entre público y artistas, colocando a los primeros como meros receptores pasivos que no participan en ningún momento de la acción que se está llevando a cabo en la escena. Podemos vincular este rasgo al tipo de público de los *tablaos*, por regla general ajena al mundo flamenco y que contrasta con otros formatos como las peñas o las fiestas privadas. En el caso de las fiestas, podríamos hablar de un ámbito en O, “ámbito propio del rito, [...] predispone a los espectadores a la participación y potencia el carácter y el tono ritual del espectáculo, que se realiza en términos de creencia más que de discurso”<sup>33</sup>. ámbito en el que el espectador y el artista están

---

<sup>32</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 112.

<sup>33</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco, 1997, p. 390.

totalmente mezclados y se intercambian los papeles en ocasiones. En el caso de las peñas, encontramos el ámbito en U, motivado porque en este caso los roles de espectadores y artistas son más fijos y estables y en el que se mantiene “una tensión media entre el enfrentamiento propio del ámbito en T y la participación del ámbito en O”<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 391.

## 4. Conclusión

Tras este intento de hacer un análisis del *tablaó* flamenco desde el punto de vista semiológico y tomando como modelo el estudio de la obra dramática, podemos decir que debido a las diferencias entre teatro y *tablaó*, las estructuras de este análisis se nos quedan en ocasiones limitadas y estériles a la hora de aplicarlas a este último. Sobre todo con el elemento de la fábula, es necesario reformularlo y ensancharlo para que nos sea mínimamente fértil al aplicarlo al caso del *tablaó*, que carece de historia contada a la manera de la obra dramática. Sin embargo, y pese a estas limitaciones, sí nos sirven estas estructuras para acercarnos teóricamente a una realidad que no ha sido muy estudiada desde este punto de vista y, también, para explicar algunos rasgos propios del flamenco que se entienden mejor al contrastarlos con el drama.

Los otros tres elementos de este estudio, personajes, tiempo y espacio, funcionan mejor que la fábula si los consideramos de manera superficial (nos ayudan a ver la relación entre actantes, los diversos tiempos de la representación y el espacio en el que esta tiene lugar). No obstante, lo más interesante en estos casos es que todos nos llevan pronto a la complejidad de la dualidad entre realidad-ficción que se da en el *tablaó*: los personajes se convierten en las personas que son fuera de escena a la vez que siguen siendo trabajadores pagados imitando una realidad inaccesible para ese público, el tiempo del espectador y el del artista son a la vez el mismo y otro, y el espacio está codificado de una manera muy artificiosa que da veracidad (al público neófito) a la vez que evidencia la impostura. Todas estas cuestiones, que no son propias ni del teatro de forma general ni de los espectáculos musicales, revelan una característica no solo del *tablaó*, sino que podemos ver de manera más o menos patente en todas las manifestaciones flamencas y que tiene que ver con la relación entre trágica e irónica que tiene este arte con su mercantilización y venta a un público fácilmente impresionable y que viene acompañándolo durante toda su existencia hasta ser parte inseparable de su esencia más profunda.

## 5. Anexo



Imágenes de los tablaos Torres Bermejas y Los Canastero sobre los años 70, ambos en Madrid. Se pueden apreciar los cuadros grandes, con tres y cuatro guitarristas respectivamente y las estéticas de ambos tablaos, diferentes en estilo, pero que aluden al exotismo mencionado y a la exaltación del folklore mencionados.



Hoja del Lunes, 8 de febrero 1971



Carteles de los tablaos arriba mencionados.



Ejemplos de tablaos flamencos en la actualidad (El Cordobés, en Barcelona y El Patio Andaluz y Los Gallos, en Sevilla). Podemos comprobar que la estética es muy parecida a la de los inicios, con grandes cuadros de artistas para impresionar al público y una estética que, aunque más modernizada, nos sigue remitiendo a la que tenía en su origen.



Arriba podemos ver ejemplos de los tablaos en los que el flamenco se combina con la gastronomía para resultar un negocio aún más rentable. La primera imagen es del sevillano El Palacio Andaluz, donde un espectáculo con cena puede llegar a costar unos 80 euros (cabe decir que los sueldos de los artistas suelen ser bastante bajos). La segunda, del Café de Chinitas en Madrid.



Arriba, imágenes de peñas flamencas de Sevilla (Torres Macarena, La fragua y El Chozas). Podemos observar que aquí la estética es mucho menos recargada, aunque sigue teniendo los elementos tradicionales que se asocian al flamenco. También vemos que el número de artistas es menor, ya que el aficionado acude a estos lugares atraído por la calidad y no la cantidad y que, en la mayoría de las ocasiones, se promueve más el cante que el baile. Además, estas



peñas están en lugares más periféricos de la ciudad, en este caso, en los barrios de la Macarena, Rochelambert y Bellavista, respectivamente).



Por último, imágenes de los festivales flamencos (La Caracolá lebrijana, el Potaje de Utrera, el festival de Ogijares en Granada y el cartel del Potaje de Utrera de este año). Aquí podemos ver a un público mucho más multitudinario, unos precios de entrada más populares y, igual que en las peñas, el cante normalmente por encima del baile (aunque en las imágenes aparezca baile, vemos en el cartel que el reclamo para el aficionado es normalmente el cante, y este ocupa los lugares más importantes en su publicidad)

## Bibliografía

- ARISTÓTELES (1988), *Poética de Aristóteles*, ed. de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- ARTAUD, Antonin (1978), *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- BLAS Vega, José (1987), *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.
- BREYER, Gastón (1968), *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- BOBES N., M<sup>a</sup> del Carmen (1997), *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco.
- GAMBOA R. , José Manuel (2005), *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.
- GRIMALDOS, Alfredo (2010), *Historia social del flamenco*. Barcelona: Ediciones Península
- INNES, Christopher (1995), *El teatro sagrado: ritual y vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PEMARTÍN, Julián (1966), *El cante flamenco. Guía alfabética*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- ROMERO, Pedro G. (2016), *El ojo partido: flamenco, cultura de masas y vanguardias*. Sevilla: Athenaica.
- RASTIER, François (1972), “Un concept dans le discours des études littéraires”, *Littérature*, nº 7, pp 87-101.
- UBERSFELD, Anne (1993), *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- WASHABAUGH, William (2005), *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Ediciones Paidós.