



**RITUAL FLAMENCO: CARACTERIZACIÓN DE TRANSMISIONES  
CULTURALES TRADICIONALES DEL FLAMENCO EN SANTIAGO DE CHILE.**

Autor(a): Hernández, Lincoyán

Profesor(a) guía: Campos Muñoz, Luis

Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología y al título de Antropólogo/a

Santiago, marzo de 2025

## ÍNDICE.

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>4</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>5</b>
<b>I. PRESENTACIÓN</b> .....	<b>6</b>
<b>II. ANTECEDENTES</b> .....	<b>8</b>
<b>III. OBJETIVOS</b> .....	<b>10</b>
Objetivo General.....	10
Objetivos específicos .....	10
<b>IV. METODOLOGÍA</b> .....	<b>11</b>
1. Tipo de investigación .....	11
2. Criterios Muestrales .....	12
3. Técnicas de producción de información .....	12
4. Técnicas de análisis de datos.....	14
4. Resultados.....	15
<b>V. MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>18</b>
1. Aspectos teóricos de la investigación. ....	18
2. Metarrepresentaciones del flamenco: antecedentes teóricos del flamenco. ....	23
3. El flamenco como expresión cultural.....	24
a. Los románticos y la teoría andalucista.....	24
b. La teoría gitanista.....	27
c. El nuevo flamenco: hacia una estética posmoderna .....	29
4. El flamenco como género artístico. ....	32
a. Sociología y crítica al tradicionalismo flamenco.....	32
5. Patrimonialización del flamenco. ....	36
<b>VI. DESARROLLO</b> .....	<b>39</b>
1. Revisión bibliográfica: resultados.....	39
a. El flamenco: definición y características .....	39
b. Lo “Jondo” .....	41
c. Contexto histórico de transmisión del flamenco.....	43
d. Desarrollo del flamenco en Chile .....	47
2. Observación participante: resultados.....	54
a. El sótano flamenco.....	54
b. Julián Herreros, cantaor .....	76

c.	Diego Cuche, tocaor .....	83
d.	Daniel Remedy “el Champu”, tocaor .....	87
e.	Yolanda Heredia, bailaora .....	89
f.	José Anillo, cantaor.....	94
g.	Eva Blanco y Carlos Amigo, los nuevos flamencos .....	96
<b>VII.</b>	<b>ANÁLISIS.....</b>	<b>101</b>
<b>1.</b>	<b>Presentación. ....</b>	<b>101</b>
<b>2.</b>	<b>Las clases: relación alumno/maestro. ....</b>	<b>103</b>
a.	Caso 1: El Sótano Flamenco .....	103
b.	Caso 2 : Julián Herreros .....	106
c.	Caso 3: Diego Cuche .....	107
d.	Caso 4: Daniel Remedy .....	108
e.	Caso 5: Yolanda Heredia .....	109
f.	Caso 6: José Anillo .....	110
g.	Caso 7: Eva Blanco y Carlos Amigo .....	110
<b>3.</b>	<b>Descripción de una cadena de transmisión .....</b>	<b>112</b>
a.	El baile .....	112
b.	El toque .....	113
c.	El cante .....	114
d.	Las palmas .....	115
<b>4.</b>	<b>Las juergas. ....</b>	<b>115</b>
<b>5.</b>	<b>Presentaciones artísticas. ....</b>	<b>118</b>
<b>VIII.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>121</b>
<b>IX.</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>132</b>
<b>X.</b>	<b>PAUTA DE ENTREVISTAS .....</b>	<b>136</b>
<b>XI.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>137</b>

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero tomar este espacio de papel para agradecer profundamente a quienes han sido mis maestros desde octubre del 2020 cuando me inicié como estudiante de flamenco. A María José Araya por su amistad, cariño y calidez de su persona y de su espacio, a Julián Herreros por la asertividad de sus consejos y su paciencia; a Diego Cuche por su amistad, su enseñanza y su fe en mis capacidades. También profundamente agradecido con Eva Blanco quien me introdujo en los círculos flamencos, a Carlos Amigo por ser un buen amigo. Al equipo que asiste al sótano, a Juana Amigo, Fariel Abarca, Esteban Méndez, Macarena Moya, Dani, Caro, deseo que esta tesis más allá de significar un grado profesional signifique un buen recuerdo para sus memorias. También a todos los asistentes del taller que se formó con Eva y Carlos, Chasca, Martin, Joseto, Javi, Emi, Roger, Collio. Un último saludo para Claudio el Gitano Valdés (QPD) quien acercó a muchos de nosotros a nuestros primeros pasos en la afición del flamenco (aunque no haya sido flamenco tradicional). Para todos ellos, Salud.

## **RESUMEN**

Esta es una investigación sobre qué y cómo se transmiten elementos culturales tradicionales del flamenco en Santiago de Chile. Para ello se presentará un análisis bibliográfico que nos ayudará a comprender el desarrollo de algunas representaciones del flamenco en la historia, con ello identificar algunas de sus palabras clave en el argot flamenco y así entender cómo se han planteado ideas tradicionalistas/puristas de este arte del mismo modo que han surgido ideas innovadoras/heterodoxas. Conocer esta doble cara de la producción del flamenco nos permitirá acercarnos a los elementos que se han transmitido en Chile durante el último siglo hasta hoy, ya sea en escuelas de flamenco como con profesores particulares del tema; también conocer cómo es reproducida esta información entre estudiantes para lo que se observaron siete casos de transmisión del flamenco entre los años 2020 y 2022. Por último se hará una reflexión abordando al flamenco desde sus cualidades rituales y usos locales hoy en día, buscando una profundización conceptual que nos acerque a la comprensión cultural del flamenco.

**Palabras Clave:** Flamenco en Chile, transmisión cultural, música tradicional, expresión cultural, gitanismo.

## **I. PRESENTACIÓN**

¿Es necesario ser artista profesional para interpretar el flamenco? ¿Es la dimensión artística el área exclusiva de la representación del flamenco? Para unos sí, pero para otros no -tanto- y en esta investigación trataré de explicar por qué. A continuación el lector se verá inmerso en el mundo del flamenco para identificar algunas de sus características principales y elementos de la tradición, así como conocer qué mecanismos hacen posible la reproducción de un código cultural tan lejos de su lugar de origen.

El flamenco es conocido como un arte de fina elaboración donde confluyen tradicionalmente el baile, el cante y el toque de guitarra. Cuando nos referimos al tema, generalmente nos acordamos de artistas de la escena provenientes de España, con un arte elaborado, virtuoso, enérgico y apasionado en sus distintas facetas. Nunca falta el amigo al que le mencionan flamenco y enseguida hace alguna morisqueta, un melisma con la voz, una palma agitada o una inocente imitación de guitarrista o bailarín, y es que sus representaciones han sido ampliamente difundidas dentro de los últimos tres siglos tanto en Chile como en el mundo. Estas formas artísticas son el fruto de la confluencia de diversas culturas que se asentaron hace tiempos remotos en el sur de España, en lo que hoy llamamos Región Autónoma de Andalucía. Dada su lejanía y complejidad, parece difícil poder reproducir las representaciones del flamenco y muchas veces es necesario acceder a alguien que pueda guiar el aprendizaje de la música, de la danza y del cante.

La dimensión artística es duramente exigente, casi hay que nacer con cualidades artísticas, sentido del ritmo y de la armonía, y haberlas cultivado lo suficiente para representar el flamenco al nivel que se hace hoy en día. Esta dificultad presenta un límite a quienes quieren acceder: muchas veces la dificultad de una pieza llega a frustrar a quien busca aprenderla, por lo que, sin completa dedicación y estudio no se puede llegar a ser un profesional de este arte. No obstante verlo y escucharlo genera sensaciones exquisitas y muchas personas buscan emular esta sensación, pero temen a la dificultad y dedicación que hay que darle.

Esta tesis busca caracterizar los elementos fundamentales del flamenco tradicional con el fin de encontrar las formas más básicas en que se pueda representar el flamenco y de esta manera generar un eje de aprendizaje cultural que sea accesible a una mayor cantidad de gente

curiosa de temáticas como aprendizaje cultural, artístico y espiritual, tanto como para los aficionados al tema como para estudiantes de arte. Para esto es necesario conocer qué elementos se transmiten y qué actividades implica esta transmisión. Creemos que en el flamenco tradicional se presentan formas elementales básicas tales como pautas armónicas, rítmicas, corporales y sociales que permiten una mayor comprensión del fenómeno para luego -si es que se desea- comprender las transformaciones e innovaciones que se le han hecho a lo largo del siglo XX hasta hoy en día.

Para ello, se ha hecho una extensa revisión bibliográfica sobre el tema abordando brevemente la historia relativa a cómo se ha transmitido el flamenco tanto en Chile como en España; del desarrollo de sus conceptos, el argot; de su significado y puntos de vista relativos al origen y ontología. Complementamos esta información con una extensa observación participante en donde a través de siete casos se caracterizaron los elementos que se transmiten aquí en Chile y qué actividades implican. Para finalizar, una reflexión acerca de los resultados y de cómo podemos abordar estudios del flamenco desde la antropología.

## II. ANTECEDENTES

A lo largo del último siglo, en lo que respecta al desarrollo de la producción artística y musical, el flamenco ha tomado relevancia en la escena mundial de la mano de éxitos musicales actuales como los de Rosalía o de destacadas estrellas de las últimas décadas como Camarón de la Isla o Paco de Lucía (entre muchos otros). Este arte escénico llama la atención desde muchos puntos de vista dadas sus cualidades emocionales, técnicas, líricas y entre otras que empiezan a resaltar cuando nos acercamos a estudiar este fenómeno. Encontramos estas representaciones a menudo en formatos teatrales, en presentaciones tipo “tablaó” y en las llamadas “juergas”, siendo que muchas de estas actividades están asociadas a la influencia de la cultura gitana y morisca.

El flamenco y sus raíces culturales se han cultivado al sur de la península ibérica desde hace más de 200 años, en torno a ello hoy en día podemos encontrar corrientes de representación con un enfoque tradicionalista, es decir apegadas a la repetición original de las representaciones; y otras con un enfoque más innovador donde se aprecia mayor libertad creativa. De modo que al sumergirse en la afición podemos encontrar gente que habla de la *pureza del flamenco*. Esta noción de pureza da la directriz para que las formas de representación de este arte se hagan con cualidades a veces muy específicas, vinculadas a formas tradicionales en ocasiones con orígenes muy remotos. Tal es la importancia de este enfoque que muchas de sus representaciones fueron reconocidas en el año 2010 como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO y son objeto de estudio de diversas instituciones, existiendo así el título de *flamencólogo*. Así mismo, existen en España encuentros anuales, festivales locales y concursos dedicados a la reproducción del flamenco tradicional, situaciones en que se galardona el compromiso con este enfoque otorgando premios y reconocimientos a sus exponentes más representativos.

Algunos representantes de este enfoque anuncian que el flamenco *se está perdiendo* debido a sus múltiples hibridaciones con músicas y estilos artísticos foráneos, dados los vínculos que unen a la industria cultural de España con el mundo entero. Y es que estas mezclas musicales y líricas vienen dándose desde principios del siglo XX, e incluso antes. Uno de

los motores de este fenómeno es la creciente demanda de la industria artística y musical por generar nuevos contenidos difundibles en formato discográfico (cera, pizarra y vinilo principalmente) y posteriormente cinematográfico, lo que agudizó la transformación del flamenco, llevándolo a elaboraciones muy finas y cuidadas, manifestadas en el virtuosismo del canto, el baile y el toque, los que a medida que avanza el siglo se tornarán más estilizados y complejos. Desde entonces el flamenco encierra una doble dimensión en su significado, por un lado el género artístico del flamenco, del que puede distinguirse un desarrollo particular en la historia de donde emergen los artistas más conocidos en España y el mundo; y estrechamente vinculado a este, el lado tradicional del flamenco, al que asociamos la fiesta, la intimidad, el ritual, los códigos y las reglas.

En el contexto chileno, el flamenco llegó a finales del siglo XIX como parte de las danzas españolas de salón y desde entonces ha vivido transformaciones a lo largo del siglo XX dando como resultado que hoy en día se manejen una considerable cantidad de conceptos asociados, los que permiten a artistas chilenos interpretar el flamenco ya sea tradicionalista y/o aplicando mayor creatividad, ya sea en obras teatrales o en *tablaos*. Actualmente existen en Santiago numerosas academias de baile flamenco, siendo esta faceta la que prepondera localmente sobre las demás (que son respectivamente canto, guitarra y palmas) a las cuales se puede acceder de manera particular.

Aparentemente, las escuelas enseñarán pasos de baile, coreografías y movimientos específicos; así mismo el canto y la guitarra sus melodías y técnicas específicas, todas vinculadas a la esfera de la reproducción artística, pero ¿solo se enseña la dimensión artística? ¿Puede vincularse en Chile el flamenco con algo más que un género artístico? ¿Cómo se vive el flamenco en Chile cuando no vemos al artista sobre el escenario? Estas preguntas nos llevan a la problemática principal de esta investigación: ¿Qué elementos culturales tradicionales entregan las fuentes difusoras del flamenco en Chile? y ¿Qué actividades implica conocer la tradición del flamenco en Chile?

### **III. OBJETIVOS**

#### **Objetivo General**

Caracterizar elementos y transmisión cultural tradicional del flamenco en Santiago de Chile.

#### **Objetivos específicos**

1. Identificar actores individuales o grupales involucrados en la transmisión del flamenco.
2. Caracterizar ámbitos de representación del flamenco.
3. Identificar y caracterizar objetos culturales que presenten actores involucrados en la transmisión del flamenco.
4. Caracterizar mecanismos de transmisión de las representaciones presentes en la transmisión.

## IV. METODOLOGÍA

### 1. Tipo de investigación

Dado los objetivos, consta que este estudio es de enfoque cualitativo tipo descriptivo y exploratorio, pues busca identificar y caracterizar procesos de transmisión cultural sobre los cuales pueden emerger otras problemáticas.

*“El enfoque cualitativo (...) se utiliza primero para descubrir y refinar preguntas de investigación. A veces (...) se prueban hipótesis. Con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, como las descripciones y las observaciones (...) las preguntas e hipótesis surgen como parte del proceso de investigación y este es flexible, y se mueve entre los eventos y su interpretación (...) Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal y como la observan los actores de un sistema social previamente definido.” (Sampieri, 2003, 10)*

Esta investigación es etnográfica y se aplica a un conjunto limitado de personas (muestreo no probabilístico), ya que exige adentrarse en el mundo de los significados de una actividad cultural performativa específica, lo que quiere decir que es en el momento de la presentación o performatividad en que se exponen ordenadamente los objetos culturales y sus significados. Esto nos llevaría a lo que el artista/actor puede estar significando en el momento. La etnografía

*“Consiste en descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos y no como uno los describe.” (Murillo y Martínez, 2010, 4)*

## **2. Criterios Muestrales**

La necesidad de enfocar este estudio en una situación particular nos lleva a delimitar nuestro campo de estudio, de manera que del universo de muestra, es decir, la totalidad de medios de transmisión cultural (escuelas, peñas, internet, teatros) se han seleccionado para la revisión bibliográfica los medios presentes en documentales, blogs de aficionados al flamenco en internet, libros del tema digitalizados y libros físicos del tema.

Mientras que para la observación participante se seleccionaron los medios presenciales que imparten formación relativos a la cultura del flamenco tradicional, partiendo con la investigación en una escuela desde donde se buscó generar las redes para expandir el número y la calidad de los informantes.

Esta selección de muestreo se hizo considerando la problemática y antecedentes, además de la cantidad de tiempo para la investigación, la calidad de los datos que se espera obtener; así como las capacidades del investigador y en la disponibilidad económica/espacial de los informantes.

Para conocer los mecanismos de transmisión fue necesario introducirse en escuelas y clases particulares cuyo costo sobrepasa los 15 mil pesos mensuales. Se tomó clases en total con 6 artistas y profesores de flamenco de Santiago de Chile por un período que va desde noviembre de 2020 hasta la fecha. No todas las clases tomadas tuvieron la misma modalidad.

Al investigar acerca de las relaciones de esa escuela con otras escuelas fue necesario extender el espacio de investigación para ir a otros espacios de transmisión cultural del flamenco. En esta tentativa se consideraron dos cosas: el contexto de la pandemia restringió las reuniones y debido a la situación sanitaria se han intensificado las clases modo On-Line, de modo que muchas de las entrevistas y conversaciones se dieron de manera virtual.

## **3. Técnicas de producción de información**

Para identificar elementos tradicionales y su desarrollo en la historia fue necesario hacer una revisión bibliográfica a diferentes fuentes documentales presentes sobre todo en internet y a

través de libros sobre el tema. De tal modo que el primer capítulo del desarrollo de esta investigación abarca toda esa tarea.

El proceso de transmisión cultural fue abordado con la técnica de observación participante ya que las cualidades del fenómeno a estudiar son circunstanciales y temporales, es decir, que si no se está de manera empírica y participativa no se puede tener acceso a los contenidos que se quieren caracterizar ni tampoco a las relaciones sociales que allí se generan; así mismo, la observación participante está abierta a las posibilidades naturales del contexto de manera que se considera el traslado a otros espacios de observación y participación según la necesidad de obtener los datos. Esta técnica permite conocer prácticas sociales, es decir *“un conjunto de acciones producidas por agentes sociales concretos en situaciones significativas para ellos”* (Rubio, 2018, 122)

*“En este sentido, observarlas consiste en un registro de lo que esos agentes (entre los que se encuentra el propio observador) hacen, “incluyendo lo que dicen y los componentes pertinentes de todo el escenario de esa situación”* (Rubio, 2018, 122)

Esto implica que el investigador participe de las prácticas sociales volviéndose él mismo un agente de estas prácticas, de este modo algunas narraciones son experiencias propias del investigador, las que serán narradas en primera persona.

Además, se hará uso de una pauta de entrevistas para guiar la obtención de datos sobre lo que se espera obtener, ya que estas permiten profundizar en temas de interés para el investigador o para el sujeto investigado. Vélez Restrepo (2003, pp.104, en Rubio, 2018, 122) la define como:

*“un evento dialógico propiciador de encuentros entre subjetividades, que se conectan o vinculan a través de la palabra, permitiendo que afloren representaciones, recuerdos, emociones, racionalidades pertenecientes a la historia personal, a la memoria colectiva y a la realidad socio cultural de cada uno de los sujetos implicados.”* (Vélez Restrepo, 2003, 104)

Las herramientas que se usaron fueron principalmente la grabadora portátil para captar momentos rituales y conversaciones informales; también cuaderno de notas de campo, ya

que este permitió anotar en el momento los datos que emergían durante la observación. Bonilla y Rodríguez (1997, 129) aclaran que

*“el diario de campo debe permitirle al investigador un monitoreo permanente del proceso de observación. Puede ser especialmente útil [...] al investigador en él se toma nota de aspectos que considere importantes para organizar, analizar e interpretar la información que está recogiendo”*

#### **4. Técnicas de análisis de datos**

Los datos obtenidos en el campo fueron abordados desde el análisis de contenido, el que permitió aproximarse a la información obtenida principalmente en el cuaderno de campo en donde se anotaron las experiencias con las expresiones culturales que se investigan. Navarro la define como *“perspectiva metodológica cuya finalidad es la investigación de (al menos algunas de) las virtualidades expresivas de expresiones en general”* (Navarro y Díaz, 1994; 179). Estas expresiones van más allá de la oralidad, también aborda la expresión artística, musical, corporal y afectiva. El análisis de contenido supone abordar la experiencia como un texto cuyo contenido no refiere al texto mismo

*“sino a algo en relación con lo cual el texto funciona, en cierto modo como instrumento. Desde ese punto de vista, el “contenido” de un texto, no es algo que estaría localizado dentro del texto en cuanto tal, sino fuera de él, en un plano distinto en relación con el cual ese texto define y revela su sentido”*. (Navarro y Díaz, 1994; 179).

El plan de análisis de los datos obtenidos se hizo de acorde a la obtención de información en terreno, codificando los datos puestos en el desarrollo en torno a los conceptos propuestos en el marco teórico y los objetivos de la investigación. Las temáticas principales sobre las que se analizaron los datos fueron la cualidad de las representaciones culturales; sus mecanismos, lugares y momentos de transmisión; y las cualidades de quienes participan en la transmisión, tanto quienes transmiten como quienes reciben las representaciones; por último, se ordenaron los datos en torno al concepto de cadenas de transmisión, donde se correlacionaron los datos obtenidos de los transmisores y receptores.

#### **4. Resultados**

Esta investigación utilizó el método de observación participante para los diversos casos con los que se pudo tener contacto. El período de toma de datos transcurrió entre mayo del año 2021 hasta mayo del año 2023 alcanzando diferentes niveles de contacto con los casos. Muchos de los contactos fueron condicionados por el contexto de pandemia en el que se intensificaron los contactos On-Line, sin embargo, a pesar de la norma del momento, se siguió privilegiando el contacto directo con los casos estudiados.

La técnica utilizada estuvo fundamentada con datos acumulados en el diario de campo, en conversaciones informales grabadas y en la memoria del investigador durante su experiencia como receptor de representaciones culturales de los casos de transmisión. Además, se experimentó en torno a los ámbitos grupales de transmisión: el formato enseñanza (clases presenciales), el formato Juerga Flamenca y la presentación artística flamenca. En solo uno de estos casos la entidad transmisora es una escuela (el sótano flamenco), por lo que cuenta con un recinto especializado para la transmisión en formato enseñanza. Los demás casos se dieron con transmisores particulares y la transmisión se realizó en formato clase, de modo presencial ya sea en una vivienda, en la escuela el sótano o en un parque (Parque san Borja, Parque Villa Frei o parque Santa Lucía). Las otras experiencias de transmisión se dieron a través de Juergas Flamencas en el sótano flamenco, pero también en casas particulares y parques; también a través de presentaciones artísticas en vivo del flamenco, las que se dieron puntualmente en un bar de Santiago Centro y en una sede vecinal de la Villa Portales. En total fue posible tomar 7 casos de transmisores de flamenco, tanto de baile, como de cante, guitarra y palmas. A continuación, se presenta un cuadro esquemático que resume la información recabada.

CASO	TIEMPO DE OBSERVACIÓN	LUGAR	ACTIVIDAD PRINCIPAL	TECNICAS APLICADAS	COSTOS
Sótano Flamenco (María José Araya)	2 años, desde junio de 2021 hasta julio de 2023. Tomando contacto en 2 clases semanales y aumentando nivel de presencia con el tiempo (hasta 5 clases semanales)	Sede el sótano (Diagonal Paraguay 454) Santiago de Chile	Baile Flamenco, Cultura Flamenca, Palmas Flamencas, cante.	Observación participante, entrevistas semiestructuradas	30 mil pesos mensuales (eventualmente se accedió a una beca)
Julián Herreros	1 año y medio desde junio de 2021 hasta febrero de 2023 tomando una clase semanal.	Online y presencial (Santiago de Chile)	Cante Flamenco Cultura flamenca	Observación participante	(30 mil pesos mensuales)
Diego Cuche	1 año, desde agosto de 2021 hasta agosto de 2022, tomando una clase mensual y con 2 reuniones particulares cada mes.	Presencial . Santiago de Chile	Guitarra Flamenca	Observación participante	15 mil pesos la hora, eventualmente se llegó a un arreglo en el que se intercambiaron bienes.
Daniel Remedy	2 semanas, dos clases en octubre de 2021.	Presencial , Santiago de Chile.	Palmas Flamencas	Observación Participante	10 mil pesos la clase.

José Anillo	1 semana. 3 clases en diciembre de 2022.	Presencial, Santiago de Chile	Cante Flamenco	Observación participante	30 mil pesos la clase
Yolanda Heredia	6 meses. Una clase semanal entre septiembre de 2022 a febrero de 2023.	Online (desde España) y presencial (tres veces en Santiago).	Cante, baile y cultura flamenca.	Observación Participante.	Este caso fue particular porque las clases costaron mas de 50 mil mensual, pero se accedió a esto mediante actividades comunitarias con alumnos del sótano.
Eva Blanco y Carlos Amigo	2 años. Entre Julio de 2021 y julio de 2023. 1 Clase semanal y reuniones particulares al menos 4 veces al mes.	Presencial, Santiago de Chile.	Cante y palmas flamencas.	Observación Participante.	Solo costos de transporte. El taller que se generó reportó ganancias.

## V. MARCO TEÓRICO

### 1. Aspectos teóricos de la investigación.

El fenómeno de la transmisión cultural documentado en esta investigación se enfocó en el carácter cognitivo de las representaciones culturales (Sperber, 2005) específicamente en los mecanismos de transmisión, estabilización y en la caracterización de representaciones en torno al Flamenco en Santiago de Chile. Para esta tarea fue preciso identificar actores involucrados en los procesos culturales de este tipo y sus actividades en torno al tema; también el cómo se organizan para llevar a cabo la transmisión y en qué ámbitos de transmisión se manejan. Algunos de los objetos de transmisión, ámbitos de transmisión y mecanismos serán descritos en el análisis bibliográfico, sin embargo, encontramos necesaria una caracterización actual para entender cómo ocurre el fenómeno en Santiago ya que *“las representaciones tienden a transformarse cada vez que se transmiten”* (Sperber, 2005, 50). Esto hace necesaria una evaluación de los mecanismos de transmisión para entender el problema que trata de resolver este enfoque: si la replicación de una representación es una excepción (2005, 50) *“la epidemiología de las representaciones (...) tiene que explicar por qué algunas [representaciones] permanecen relativamente estables, es decir, por qué ciertas representaciones se convierten en culturales en sentido estricto.”* (Sperber, 2005, 50). Resumiendo, en esta investigación se han considerado cierto tipo de *objetos culturales* que pertenecen al flamenco, buscando interpretar y explicar los mecanismos de transmisión y estabilidad de sus representaciones en Santiago de Chile.

Los objetos culturales *“están [en parte] hechos de movimientos corporales de individuos y de cambios ambientales resultantes de esos movimientos”* (Sperber, 2005, 31). Para entender, interpretar y explicar los objetos *“hay que tener en cuenta (...) las representaciones involucradas en estas conductas”* (Sperber, 2005, 31). Hay involucradas dos tipos de representaciones: Representaciones mentales (creencias, intenciones, preferencias del individuo) y Representaciones Públicas (manifestaciones materiales dirigidas a un receptor/intérprete). Una cadena de transmisión involucra una red de representaciones públicas y mentales, de tal manera que *“una representación cultural concreta está*

*constituida por muchas versiones, mentales y públicas”* (Sperber, 2005, 33). La variabilidad que presentan las representaciones culturales se debería a factores internos de los agentes (emisores y receptores); y paralelamente a factores externos como la introducción de nuevas tecnologías, cambios en la economía local y global, o políticas del país respecto a acontecimientos contingentes. Los cambios ambientales son factores que inciden en la alteración de una representación cultural.

Una representación se vuelve cultural cuando permanece estable dentro de una cadena de transmisión. Dentro de esta categoría hay representaciones que están presentes en las mentes de una gran parte de población pero por un periodo corto de tiempo, se llaman *modas*; por otro lado, hay representaciones presentes en grupos restringidos de personas, pero que perduran durante muchas generaciones, estas son las *tradiciones*. Como hemos visto en los antecedentes, el flamenco tiene una faceta llamada tradicional cuyas representaciones se han visto permeadas por las nuevas modas de la música y el arte escénico a lo largo del siglo XIX, XX y XXI, transformando lo tradicional en “moderno”, pero sin dejar de pertenecer a la esfera de representaciones del Flamenco. Es por esto que se hace preciso caracterizar un trozo de la cadena de transmisión dentro de lo que Sperber denomina *Epidemiología de las Representaciones*, es decir, cómo se distribuyen ciertas representaciones y qué mecanismos existen para que esas representaciones se distribuyan idénticamente.

La asociación entre tradición y flamenco nos interesa porque, como vimos, el flamenco tradicional se remonta a relatos orales de los maestros, como a las primeras grabaciones del flamenco de hace más de 120 años atrás y que en la actualidad podemos ver que muchas de esas formas se replican -o tratan de replicar en mayor o menor medida. ¿Qué mecanismos de transmisión cultural hacen esto posible? ¿Es el flamenco una transmisión exclusivamente referente a lo tradicional? Como vimos en los antecedentes, no. Dentro del mismo concepto de transmisión de representaciones públicas y mentales en Sperber podemos entender que una representación cambia con el tiempo y con ello van cambiando sus mecanismos de transmisión, los ámbitos y las formas de evaluar la calidad de la representación. De esta manera entendemos que han existido diferentes formas de entender y semantizar el flamenco para darle significado y sentido a su acción. Una representación es ortodoxa cuanto más se acerque a una representación tradicional o a un ideal de representación “pura”, estando sujeta

a mecanismos de evaluación relativos a quienes dominan el campo de lo tradicional y del purismo (los maestros de mayor trayectoria de España, la primera documentación acerca del flamenco, los investigadores de mayor carrera o los artistas más prestigiosos), entendiendo también que “lo tradicional” y lo “puro” es un concepto en disputa por diferentes identidades colectivas a lo largo de la historia y del espacio, manipulado a veces por grandes organizaciones para generar identidades colectivas artificiales.

Un problema para la transmisión de las representaciones ortodoxas es su compatibilidad con la demanda artística y cultural de la sociedad capitalista global, de donde nace la fuente de trabajo para los artistas del flamenco quienes son los principales transmisores internacionales. Esta es una de las razones que lleva a los artistas a actualizar y variar las formas de transmitir el flamenco, dando paso a la heterodoxia, marcada por la innovación, la creatividad, pero también a la adaptación a la demanda artística o respuesta a la contingencia local o global. Tales casos se revisarán a continuación, tanto en el desarrollo del flamenco en España como en Chile.

De esta manera tenemos un eje de referencia para identificar los contenidos y los mecanismos de la transmisión cultural, tanto desde los transmisores hacia los receptores, que, para el caso del flamenco en Santiago de Chile, lo abordaremos desde el actor (maestro o escuela) hacia receptores primarios (sus aprendices) y también desde el actor (maestro o escuela) respecto a otros actores (en este caso el maestro local también sería un receptor de representaciones culturales de orden secundario). Creemos que es finalmente el cómo evalúan otros actores involucrados en el ámbito cultural, lo que posiciona la cualidad de una escuela o un maestro dentro del mundo -cultural- al que hacemos referencia.

Para completar nuestras preguntas acerca de la transmisión cultural del flamenco es preciso caracterizar cómo ha sido el proceso para los receptores de los últimos eslabones de la cadena de transmisión. Esto nos ayudará a caracterizar los resultados del proceso de transmisión respecto a lo que los transmisores esperan transmitir y a cómo son reinterpretadas las representaciones transmitidas por los receptores.

Dentro de los ámbitos de transmisión podemos destacar dos procesos que se han dado en Santiago: a) un proceso asincrónico de aprendizaje a partir de datos y documentos que se hayan gracias a diversos medios escritos y audiovisuales, destaca por sobre todo el uso de

internet; y b) un proceso grupal de aprendizaje a partir de la enseñanza, manifestada en comportamientos repetitivos en los que se transmiten y refuerzan el contenido de las representaciones (clases de flamenco). Es este último proceso el que nos llama más la atención ya que aquí se manifiestan mecanismos de estabilización de los contenidos de las representaciones lo que implica una relación directa con la experiencia cultural del flamenco y con sus agentes transmisores facilitando la entrada etnográfica que permitió la descripción que se esperaba obtener en esta investigación. Desde luego, se han identificado espacios de Aula, en el que se genera la relación directa entre maestro/alumno; así como momentos de juega Flamenca y de presentaciones artísticas. De momento no se han identificado otros ámbitos y mecanismos de transmisión grupal en Chile, pero sí en España donde se pueden identificar ámbitos familiares/comunitarios de transmisión.

La noción de ritual es idónea para entender los procesos de transmisión grupal de las representaciones. En la perspectiva del cognitivismo, un ritual no es un objeto científico en sí, sino un conjunto de prácticas y actividades que involucran a una o más personas y que llamamos ritual (Whitehouse y Lanman, 2014; Boyer y Lienard, 2020), por lo que pueden variar en contenido y forma. Debido a esta variabilidad de formas y contenidos no podemos tener una teoría general de lo que es un ritual, pero sí podemos acercarnos a comprender mejor sus efectos en la mente humana y en la sociedad:

*“Like the categories “religion” (...) and “kinship” (...), “ritual” is a folk category dragging along with it the baggage of a peculiarly Western history (...) Under this folk category, however, are numerous cognitively and behaviorally universal patterns that are normally associated with the term “ritual,” including such phenomena as synchronic movement, causally opaque action, and both euphoric and dysphoric arousal.”* (Whitehouse y Lanman, 2014, 2)

Boyer y Lienard (2020) toman los aportes de Whitehouse y Sperber para indicar que *“The point of understanding ‘rituals’ is to explain why people engage in those behaviours, and how they become ‘cultural’, that is, represented in roughly similar ways among individuals, as a result of interaction and communication”*. En particular en esta investigación podemos comprender los mecanismos grupales de transmisión como un conjunto de rituales diferentes, con diferentes contenidos y efectos cognitivos en las personas. Boyer y Lienard

(2020) destacan los mecanismos psicológicos involucrados en diferentes comportamientos rituales: existe el comportamiento ritual en sí; la causalidad mágica u opacidad causal; las conductas guiadas con efectos coordinadores; y por último la señalización de la coalición (afiliación y cohesión) (2020, 4). Estos mecanismos patentan la materialidad de los rituales manifestado en efectos psicológicos concretos. No todos los efectos destacados están presentes en todos los rituales, es decir, que algunos rituales tienen ciertos efectos sobre la mente que otros rituales no tienen, es por eso que no hay una teoría general de los rituales.

Al revisar nuestros antecedentes podemos constatar que en el Flamenco se presentan rituales entre los cuales el más relevante es el de la Juerga, donde las conductas son guiadas y coordinadas para producir ritmo y generar una instancia de manifestación emocional (*Synchronic Movement*). Así mismo vemos en la Juerga una forma de señalar la cohesión a un grupo gracias a señales de alto coste energético (como lo es el cante, el baile y el toque que exigen una gran cantidad de tiempo de práctica y aprendizaje). Aún no está caracterizado el contenido cultural de las juergas que se llevan a cabo en Santiago de Chile.

Tanto las formas simbólicas objetivas como los procesos de interiorización de la cultura están situados en contextos socialmente estructurados e históricamente específicos. En nuestro caso es preciso contextualizar el fenómeno del flamenco dentro de la llamada globalización cultural (Giddens, 1993), en el que “*el tiempo se separa de las prácticas sociales que lo señalizaban, se autonomiza de las particularidades locales y se torna global*” (Moguillansky, 2011, 326). La globalización cultural conduce a un giro cultural conocido como posmodernidad (Jameson, 1988) característico del capitalismo tardío. En la posmodernidad la estética cultural se vuelve *pastiche*, es decir, mezcla elementos y estilos de diferentes localidades culturales del mundo “*des diferenciando la alta y la baja cultura, lo masivo y lo popular, lo antiguo y lo moderno*” (Moguillansky, 2011, 327). Con este material teórico distinguimos lo tradicional de lo moderno.

## **2. Metarrepresentaciones del flamenco: antecedentes teóricos del flamenco.**

Como se mencionó anteriormente, la transmisión de los contenidos del flamenco se da a través de distintos formatos, como la juerga, la presentación (en formato Tablao o teatral), en aulas y en espacios familiares y/o de amistades. Hay otros ámbitos en que no se producen representaciones del flamenco en sí, pero se dan explicaciones históricas y teórico-ontológicas de relevancia para los contenidos de las representaciones, estas son las llamadas metarrepresentaciones. A lo largo de la historia de este arte, ha habido diversas explicaciones en torno a la ontología y origen del flamenco que han incidido en la modificación de las prácticas y sus significados. Revisaremos aquí un breve repaso por las distintas teorías que dieron explicación al flamenco y cómo repercutieron en el significado que tuvo en diferentes momentos de la historia. Cabe mencionar que esta investigación no busca dar una explicación a qué es el flamenco o qué función tiene en la sociedad, sino, caracterizar los mecanismos que hacen posible la transmisión de representaciones culturales idénticas a las originales en Santiago de Chile. De esta manera, al recabar antecedentes, podemos identificar diferentes vertientes que explican la ontología del flamenco desde diferentes posturas: una teoría romántica andalucista; una teoría romántica gitanista; una teoría sociológica y por último una teoría antropológica/patrimonial. Todas ellas tuvieron incidencia en el ambiente de los actores transmisores de la cultura y de hecho aún existen representaciones relativas a estas explicaciones que se siguen transmitiendo hoy en día.

Al abordar el fenómeno del flamenco desde las ciencias sociales encontramos dos perspectivas, una para entender procesos particulares de la cultura y otra para entender procesos estructurales de la sociedad. Siguiendo la línea de Francisco Aix García (2014) estas perspectivas toman al flamenco como una expresión cultural y como un género artístico. La primera perspectiva se caracteriza por describir de las expresiones relativas al flamenco, a sus formas de transmisión, al corpus de conocimiento, suele asociarse a lecturas etnicitarias, tradicionalistas y/o representacionales; mientras que desde el género artístico la cultura se entiende como producción, por tanto, entra en análisis el campo de actores que conforman el flamenco, su relación con el mercado y con las políticas modernizadoras del estado (Bourdieu 1988; Gutiérrez 1997).

### 3. El flamenco como expresión cultural.

Esta perspectiva toma a los intelectuales que han desarrollado el flamenco a partir de sus atributos estéticos y sociales, para algunos autores estos atributos son expresiones de la esencia de ser andaluz. Se destacan particularidades culturales presentes en la región de Andalucía sin quedar al margen de disputas identitarias.

Como se constató previamente, los primeros escritos acerca del flamenco surgieron en una época llamada romántica, esta denominación es una categoría emergente del estudio sociológico de Luis Lavaur sobre el tema: *Teoría Romántica del Cante Flamenco* (1976).

#### a. Los románticos y la teoría andalucista

Los primeros escritores sobre el flamenco y las tradiciones andaluzas los encontramos desde mediados del siglo XIX (Cobo, 2005) y entre sus principales representantes se encuentran a Serafín Calderón “El Solitario” que en 1846 escribe *Escenas Andaluzas*; Hugo Schuchardt con *Los cantes flamencos* (1881); y Antonio Machado Álvarez “Demófilo” quien en 1881 escribe *Colección de Cantes Flamencos*. Este último es el primer estudio sistemático de coplas de *Siguiriyas* y *Soleás* gitanas. Demófilo da las primeras pistas para identificar el flamenco con lo *gitano* en su introducción:

*“Los gitanos llaman gachós a los andaluces, y éstos a los gitanos flamencos sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación, pues no hay prueba alguna que acredite la opinión de los que afirman, ora que con los flamencos venidos a España en tiempos de Carlos I, llegaron también numerosos gitanos; ora que se trasladó a éstos en aquella época el epíteto de flamencos, como título odioso y expresivo de la mala voluntad con la que la nación veía a los naturales de Flandes, que formaban la corte del rey, ingeridos en los negocios públicos. El pueblo, o mejor dicho los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer el origen de la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así a los gitanos;*

*pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno-bronceado, que es precisamente el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes” (Machado y Álvarez 1996: 77).*

Esta lectura enfoca el carácter étnico de los gitanos y su influencia en la transmisión de representaciones específicas sobre la tradición y musicalidad andaluzas. Es en los teatros, los colmaos y los cafés cantantes donde comienza la actividad artística-cultural del flamenco y desde donde se proyecta popularmente. Sin embargo, Machado indica que:

*“Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio, contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de flamenco, como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obscuro, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etc. etc.” (Machado y Álvarez 1996: 79–80).*

El proceso de “contaminación” cultural que sucede dentro del café cantante se debería a que la cultura Gitana y Andaluza tenían particularidades representadas en la música y los gitanos se distinguían por el cante por Soleá y Siguriya, es decir, la contaminación se explica a través de un giro en las fuentes de transmisión de las representaciones, y por ende de los contenidos del flamenco que se transmitieron desde los gitanos a los andaluces. Siguiendo con esta argumentación, años más tarde Federico García Lorca impulsa una nueva distinción entre cante flamenco y cante jondo (García Lorca, 1982: 148), aglutinando las expresiones culturales gitanas y andaluzas dentro del concepto de Flamenco, diferenciándolo del Cante Jondo que pasaría ser sinónimo de *Cante Primitivo Andaluz*. Su inquietud, junto a la de artistas e intelectuales de la época como Manuel de Falla y Blas Infante, se plasmaría el primer concurso de Cante Jondo en Andalucía en 1922, en el que participaron artistas profesionales y aficionados.

Desde aquí se comienzan a perfilar las primeras tendencias reivindicativas sobre el origen del flamenco, el andalucismo de García Lorca (y de los intelectuales que le acompañan) y el gitanismo de Machado (que sería tomado por intelectuales años más adelante). La tendencia andalucista prevalecería debido a su conexión con los intereses patrimoniales de los gobiernos españoles durante la segunda república y durante el régimen franquista (Steingress, 2002, Kawakami, 2010, Aix García, 2014, Cruces, 2002). Esta tendencia tendió a fusionar los estilos gitanos y andaluces dentro de la “nueva canción andaluza” o “copla andaluza” que se hizo muy popular desde inicios del siglo XX, paralelamente aumentaba la popularidad de los formatos ballet y ópera flamenca, intensificando las fusiones artísticas del flamenco. Años más tarde, el argentino Anselmo Gonzales Climent publica “*Flamencología*” (1957) el cual sería el primer acercamiento sistemático al estudio histórico del flamenco, para esto González Climent hace una relectura de Machado y Alvares, desde una perspectiva sociológica, pero “*políticamente conservadora*” (Aix García, 2014, 227) acompañada al franquismo de la época. Respecto a esto Aix dice que:

*“Durante el régimen franquista, el denominado “nacional-flamenquismo” continuaba el nacionalismo español anterior, al tiempo que situaba a España en el mercado de bienes simbólicos convertibles en capital económico gracias al turismo incipiente. Y a lo largo del gobierno autonómico ha devenido en referente cultural para dar solidez a la heterogénea trama cultural de Andalucía y dotarla de un discurso etnicitario reconocible internacionalmente.”* (Aix García, 2014. En Florido y Reigada, 2015, 224)

Por otro lado, refiriendo al mismo periodo, Steingress afirma que:

*“Se trataba de recrear la imagen de una España enraizada en tradiciones exóticas y arabescas, estilizadas ya con anterioridad por el romanticismo, con su tauromaquia, su alhambrismo, sus paisajes pintorescos, placeres culinarios y, como no, su exotismo y erotismo, representados por las bailaoras y cantaores flamencos.”* (Steingress, 2005, 139)

Puede inferirse que una gran parte de las representaciones culturales en torno al flamenco, tanto las expresiones artísticas como las teorías histórico-culturales estaban respaldadas por la hegemonía política de la época que fomentaba la transmisión a gran escala de representaciones culturales específicas. Sin embargo, desde el silencio de la sociedad

hispana se levantarían voces principalmente asociadas a la etnia gitana reivindicando otras representaciones culturales del flamenco oponiéndose simbólicamente al franquismo y al andalucismo, ya que para ellos la innovación en el flamenco era considerada por algunos artistas como fuente de “impurezas”. La emergencia de nuevas representaciones culturales en torno al flamenco a principios y mediados del siglo XX dejó en una facción de profesionales y aficionados un sentimiento de nostalgia y revalorización del pasado, de los cantes de la época dorada. Esta acción se vería manifestada en la publicación del disco “*Antología del Cante Flamenco*” de 1954 (Steingress, 2005, 138) donde se recopilaron cantes que para ese tiempo ya estaban entrando en el olvido (Nuñez, 2011, Flamencología, en <https://flamencopolis.com>).

#### *b. La teoría gitanista*

La publicación de “*Mundo y Formas del Cante Flamenco*” en 1963 de la mano del cantaor Antonio Mairena y el escritor Ricardo Molina dio paso a una etapa en que se reconstruyen y revalorizan las representaciones culturales gitanas, defendiendo el flamenco como “*la quintaescencia del pueblo andaluz*” (Mairena/Molina, 1963) pero que en sus facetas más profundas sería “*propiedad exclusiva de los gitanos; son, pues, los gitanos quienes han creado uno de los rasgos más inconfundibles del ser Andaluz*” (Mairena/Molina, 1963 En Steingress, 2005, 139).

*“Los gitanos crean o forjan el cante primitivo; son los agentes creadores. Pero lo forjan con metales en su mayoría andaluces. Eso explica el fenómeno de que sólo los bajo-andaluces, y no los gitanos de otras regiones españolas o del mundo, sean sus cultivadores y depositarios fieles”* (Molina& Mairena 1979: 27).

Antonio Cruz “Mairena” fue un cantaor que tuvo una fructífera carrera artística, se hizo mundialmente conocido acompañando al bailar Antonio Ruiz Soler; en 1959 es nombrado director Honorario de la Catedra de Flamencología en Jerez y en 1962 se le otorga la llave de oro del cante flamenco, reconocimiento que se le da al mejor cantaor de la época. Mairena se había dedicado a la recopilación y clasificación de los cantes gitanos y andaluces, proponiendo por primera vez la clasificación en *palos flamencos* en su libro de 1963.

El mismo libro abarca la historización del *Cante Gitano* desarrollado a través de los siglos XIV y XVIII con el concepto de *Hermetismo*, que se refiere a que estos cantes se desarrollaron de forma privada dentro de hogares exclusivamente gitanos, razón por la cual no se había dado a conocer sino hasta principios del siglo XIX. El hermetismo o la práctica de guardar privadamente las tradiciones puras es fundamentada con una cualidad del gitano llamada *Razón Incorpórea* la que “*está basada en lo más grande que tienen los gitanos, que es sus razones rituales, y esa es la razón incorpórea*” (Mairena, 1973, en Rito y Geografía del Cante: Mairena). Resumiendo, la teoría de Mairena se refiere a que:

*“El cante auténtico, desde los tiempos de Manuel Torre, Chacón o Pastora, y anteriormente a ellos, por lo que me han comunicado por tradición oral, estaba formado por los cuatro cantes básicos que había: el cante por seguiriyas, por tangos, por soleá y por tonas; lo que se entiende por el matriz de cante-gitano-andaluz. Luego hay otros cantes que pertenecen al matriz que genéricamente se le llama flamenco, que es el derivado de todos los fandangos, como pasa con la malagueña, la taranta, la granaína, la cartagenera, todos los cantes de Levante. Y hay infinidad de cantes, como pasa con la petenera, que también tienen sus calidades, naturalmente que las tienen..., pero es otro matiz distinto al cante gitano-andaluz. La tierra donde se da mejor el cante es en Triana, en Jerez, en treinta o cuarenta kilómetros alrededor de Sevilla; en lo que baña el Guadalquivir que va de Sevilla a Cádiz. Luego vienen Los Puertos y Cádiz. Y el rincón de la parte de Algeciras. Luego hay otros sitios, como pasa en Málaga, que ya es otro género, que nace del folclore andaluz y se ha introducido en el mundo del flamenco como cantes de verdadero valor. Y como sucede en Málaga, ocurre en la provincia de Huelva, y en Córdoba, Jaén y Granada. En fin, esto llega hasta Almería y se introduce hasta Levante. Pero lo que es el cante de alta pureza gitano-andaluz, eso es en la geografía concretísima de Sevilla a Cádiz”.*  
(Gamboa, 2005, 112, citando a Antonio Mairena, año desconocido)

Antonio Cruz Mairena funda una nueva ortodoxia del flamenco bajo un enfoque étnico y territorial en que el cante gitano sería la forma *pura* del cante flamenco, el que, con su apertura hacia el teatro y el café cantante se contaminaría como lo expuso anteriormente Antonio Machado. La popularidad de esta teoría se vio reflejada en las obras de artistas que

siguieron el *Mairenismo* o *Neojondismo* como Antonio Fernández Fosforito, Antonio Núñez *El Chocolate*, Las Hermanas Bernarda y Fernanda de Utrera, Francisca Méndez *La Paquera de Jerez*, (Steingress, 2007, 139) entre otros; también destacan realizaciones audiovisuales, entre ellas la más ponderada y trascendental sería la serie documental *Rito y Geografía del Cante* (1971-1973).

Las teorías Mairenistas han sido desestimadas por investigadores e intelectuales, apelando a la insostenibilidad histórica y teórica de su propuesta. No obstante, el contenido de su libro tuvo repercusiones culturales que se manifestaron en la estética musical y visual del flamenco luego de la década de 1960. La emergencia del Tablao y el aumento de turistas en España generaron las condiciones para que esta forma de exponer el flamenco tomara la vanguardia y se impusiera como la forma más “pura”.

*c. El nuevo flamenco: hacia una estética posmoderna*

*“El término Nuevo Flamenco remite a un producto muy heterogéneo y ecléctico de la creación flamenca que fue introducido como marca comercial a principio de la década de los 1980 por la empresa Nuevos Medios y Flamencos Accidentales (Clemente, 1995, p. 10). Su objetivo consistió en promocionar el nuevo estilo musical de los llamados jóvenes flamencos.”* (Steingress, 2005, 135)

Para Steingress (2005) es probable que esta nueva ola de flamenco respondiera a la tendencia ortodoxa del mairénismo con la apertura del estilo y la fusión con otros estilos musicales de diversas zonas culturales mundiales. Uno de los trabajos pioneros para este concepto fue el disco de José Monge *Camarón de la Isla* titulado *La leyenda del tiempo* (1979), otro antecedente es el trabajo de Francisco Sánchez *Paco de Lucía*, innovador en la mezcla del flamenco con el Jazz; también se destaca el artista Enrique Morente. Estos tres artistas (y otros de la época) se criaron en la ortodoxia musical/cultural proveniente del mairénismo, manifestado en sus primeras producciones musicales, no obstante con la apertura al mercado mundial y la exploración creativa propia de los artistas es que esta música se transforma en sus producciones póstumas, *“Explicamos este cambio estético-cultural como la*

*consecuencia del debilitamiento del nacionalismo y etnocentrismo en el flamenco, su ruptura con todo tipo de subordinación casticista (...)*” (Steingress, 2005, 136).

Por otro lado, existían previamente al concepto “*nuevo flamenco*”, asimilaciones musicales extranjeras del flamenco contemporáneos a Mairena, tal lo expresan los discos de Jazz de artistas como Miles Davis con “*Flamenco Sketches*” (1956), Lionel Hampton con “*Jazz Flamenco*” (1958), Charles Mingus (1957), entre otros. Estas expresiones indican un acercamiento dado el flujo internacional de mercancías culturales entre Estados Unidos y Europa, que se plasman en los posteriores *procesos de hibridación* musical (Steingress, 2005; García Canclini, 1997). Entre los 60 y 70 se llevan a cabo encuentros internacionales de músicos, principalmente Paco de Lucía, quien llevaría la vanguardia de la innovación artística musical al sacar los discos “*Flamenco-Jazz*” (1967) y “*Jazz-Flamenco II*”<sup>1</sup> (1968); posteriormente se alzaría otro estandarte de la innovación Manuel Sanlúcar con sus discos “*Taller de Musica*” (1974) y “*Soleá*” (1978).

La fusión entre el Flamenco y el rock tampoco se hizo esperar y se manifestó en obras como *Spanish Caravan* de The Doors (1968), Carlos Santana, Emerson, Lake and Palmer, pero también con Sabicas y Joe Beck (1970) quienes graban *Encounters with Rock*. En España surgirían artistas y bandas como Smash, Veneno, Las Grecas, Los Chunguitos, Los Chichos y José Ortega *Manzanita*, quienes conformarían la nueva escena musical del flamenco-rock/pop. En tanto que en Latinoamérica la fusión del flamenco con el género Salsa dio origen a las populares rumbas flamencas y cubanas, la situación respecto a la hibridación flamenca en Latinoamérica es mucho más profunda de lo que imaginamos, teniendo en cuenta que hay varios palos que son de *ida y vuelta*.

Destacamos las fusiones del flamenco con el mundo cultural oriental, sobre todo con la cultura árabe, egipcia, pakistaní e hindú, en la que podemos encontrar a artistas como Lole y Manuel, así como a Antonia *La Negra* Montoya, quienes popularizan cantes flamencos en árabe. Previamente, en 1955, la publicación de “*Cante Jondo, su origen y evolución*” del pakistaní Aziz Balouch, ubicaba la raíz del flamenco en oriente, este cantaor sería uno de los

---

<sup>1</sup> Mas adelante diría Paco “*La fusión puede dar resultado, aunque yo no creo en ella. En mis trabajos con Larry Coryell, John McLaughlin o Al DiMeola, la música no era ni flamenco ni jazz, era una fusión de músicos más que de músicas*” (Calvo/Gamboa 1994: 162).

primeros extranjeros en grabar flamenco en español y en árabe (1934), pero debido a las condiciones de la época, no se haría popular (Velasco, 2021, Cordopolis, disponible en [https://cordopolis.eldiario.es/cultura/quejio-aziz-balouch-cantaor-pakistani-vino-espana-siguiendo-estela-ziryab\\_130\\_7178108.html](https://cordopolis.eldiario.es/cultura/quejio-aziz-balouch-cantaor-pakistani-vino-espana-siguiendo-estela-ziryab_130_7178108.html))

Cabe mencionar la formación de un género desarrollado dentro de lo ortodoxo y llamado *pureza heterodoxa* (Steingress, 2005, 145) donde se transforma la estética musical desde los mismos códigos tradicionales, lo que se manifiesta en la innovación técnica y el virtuosismo de ciertos músicos; en el uso de instrumentación no ortodoxos (cajón peruano, sintetizador, flauta, entre otros) ; y en el abandono de líricas tradicionales por líricas nuevas, destacamos a los “cantaos comprometidos” quienes manifiestan, a través del flamenco, un mensaje que responde a la dictadura franquista. Esto se dio entre la década de los 60 y 70 y entre sus principales exponentes encontramos a José Menese, Manuel de Paula, Manuel Jiménez Rejano, Manuel Gerena o José Domínguez *El Cabrero*. Es precisamente la muerte de Franco y la apertura política hacia la democracia la que permite a Steingress empezar a hablar de Posmodernismo en el flamenco, cuya “*característica principal se asentó en una fuerte acentuación de la creatividad y la disidencia individual dirigida a captar la sensibilidad de las nuevas generaciones de jóvenes*” (2005, 146) con el mercado como plataforma de difusión material y cultural en un contexto de relaciones globales.

Es en este contexto donde el flamenco se ve expuesto a múltiples reivindicaciones translocales emergiendo formas y significados nuevos. Este antecedente se suma al contexto político andaluz en que el país hispano vuelve a la democracia (1975) y se reconoce la autonomía de la región tras el decreto de 1980. De esta nueva gobernabilidad surge la necesidad de establecer un mecanismo de “salvaguardia” de la cultura y tradiciones andaluzas y flamencas con el fin de conservar, preservar y evitar su hibridación (Cruces, 2001). Esto conduce a las primeras problemáticas sobre la patrimonialización del flamenco y sus aplicaciones políticas en el marco de una nueva modernidad. En otro contexto las investigaciones sociológicas sobre el flamenco tendrán un acercamiento crítico a los estudios culturales y tomarán preponderancia en la explicación del flamenco como género artístico, exponiendo la relación del campo artístico con el mercado internacional y las políticas gubernamentales sobre lo patrimonial.

#### **4. El flamenco como género artístico.**

##### *a. Sociología y crítica al tradicionalismo flamenco*

Este acercamiento se originó tras el estudio de Luis Lavour en 1976 de la *Teoría Romántica del Cante Flamenco*, la cual aborda el flamenco como un hecho social en el contexto de la emergencia de los discursos culturales románticos a principios del siglo XIX, los que se caracterizan por la exaltación de la personalidad individual (subjetivismo) por sobre la razón universal; por valorar las tradiciones arraigadas en el pasado (tradicionalismo) sobre las innovaciones en el contexto global (revolución industrial, revolución francesa, revoluciones liberales), en España este movimiento se conoció como Casticismo; también se caracterizó por la oposición simbólica respecto al discurso ilustrado. En este contexto el flamenco se reivindicaría a partir de agentes (artistas, intelectuales y políticos) con determinados intereses quienes disputarían la marca cultural distintiva del territorio andaluz en el marco de la emergencia de los estados nacionales en Europa. A partir de aquí se entiende la tradición como un proceso moderno en el cual los agentes inventan y reinventan los rasgos culturales que serán la marca de la región (Lavour 1976, Hosbawm 2002, Steingress 2002, Kawakami 2010, Aix 2014).

Al hacer revisión crítica de las primeras referencias para la historia del flamenco, los autores se enmarcan en el romanticismo, es decir que consciente o inconscientemente cada autor selecciona rasgos culturales específicos y los condensa en la nueva expresión artística ya no popular (por ser parte del pueblo: de una clase trabajadora o etnia minoritaria) sino popularizada (por ser producto de agencias de producción cultural) de Andalucía, de esta forma Steingress afirma que:

*“La transformación de la música popular tradicional en un género musical moderno (la llamada música étnica) fue posible debido al impacto sociocultural del romanticismo y el nacionalismo en la música del siglo XIX, cuyos frutos más destacados serían la zarzuela por un lado y el canto y el baile Andaluz por otro. Bajo la influencia del agitanamiento y la vulgarización del*

*género nacional, la escuela bolera fue siendo sustituida poco a poco por la flamenca, de donde a su vez emergerían el minoritario “cante gitano” o “jondo” y la muy popular “canción andaluza” o “copla”. (Steingress, 2005, 129)*

Al respecto Blas Vega indica que los cafés cantantes:

*“surgieron en razón lógica de unos hechos naturales. Por un lado, el auge que toman en toda Europa los cafés con espectáculos musicales, no sólo como entretenimiento sino también como inquietud artístico-cultural. Por otro, la necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz.” (Blas Vega, 1987, 11)*

Estos procesos son descritos por Ariño (2002) como parte del proyecto de modernidad de los estados europeos en que comenzaba la patrimonialización, es decir, la selección de atributos culturales a fin de generar una propuesta identitaria coherente que unifique el discurso-país (Canclini 1997). De este modo Steingress afirma en otro texto:

*“La creación artística del género nacional en la música y el baile se basó en una imitación de lo tradicional tras una ruptura con las tradiciones, en una innovación creativa que conservó estas tradiciones sometiéndolas a las necesidades ideológicas del creciente nacionalismo” (Steingress, 1991: 244-245)*

Lavaur inicia un giro teórico al acercarse al flamenco como género artístico, es decir, abordado desde la sociología (de Bourdieu, 1995) en que se entiende el flamenco como un fenómeno sociocultural que opera en un ámbito específico de producción simbólica bajo el código artístico (Aix García 2014). De esta manera se dirige la atención hacia la cronología de producción cultural e intelectual sobre el flamenco destacando tres hitos: la constitución de la tradición en el siglo XIX, el movimiento neojondista de mediados de siglo XX y el posmodernismo que va desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. También se pone atención a la relevancia de los protagonistas y/o actores que se presentan en y en torno a este fenómeno; así como a las funciones que tiene dentro de la sociedad y los tejidos simbólicos que emergen de este campo.

Respecto a la relevancia de los actores, se comparan la importancia de lo tradicional, vinculado a lo rural y lo convencional; distinguiendo al artista y lo urbano, donde emergen la innovación y la originalidad. De esta manera se discute si este arte fue resultado de una manifestación popular o una invención de artistas, intelectuales y empresarios (popular vs popularizado). Se toma en cuenta que los aficionados y el público en general son quienes le dan legitimidad al producto artístico y en este sentido las formas de recepción del arte afectan directamente a la producción y reproducción del producto. Las determinantes económicas, políticas y sociales en torno al flamenco son consideradas dentro de la concepción del sistema moderno de arte (Hauser, 1988). Estas determinaciones estructurales ponen en cuestionamiento la importancia del artista respecto a la constitución del arte y la cultura, lo que lleva a desmitificar al artista como sujeto genio y creador libre (Aix, 2014) y lo inserta en tramas de intereses políticos (la república y el franquismo); culturales (el gitanismo y el andalucismo); requerimientos del mercado (innovación, llegada, capitalización); e intereses institucionales (patrimonialización). Este marco de intereses propone evaluar la autonomía relativa con la que actúa el artista.

En 1991 Steingress publica *Sociología del Flamenco*, este autor será uno de los principales críticos al culturalismo “esencialista” español. Entre otras afirmaciones relevantes destaca la idea de que el flamenco no se origina en una etnia o una clase popular sino que está específicamente ligado a la actividad en los teatros, academias de baile y cafés cantantes del siglo XIX (Kawakami, 2010) descartando de cuajo la tesis mairenista sobre el hermetismo; en tanto que la denominación “flamenco” para indicar el género artístico que nace en el mismo siglo, se usaba para indicar a los andaluces que se estaban agitanando es decir que:

*“Mientras algunos gitanos hablaron caló o un andaluz vulgar, los poetas agitanados solían usar el «flamenco» como sinónimo de un andaluz agitanado. Por esta razón la identificación del habla «flamenca» con el caló es incorrecta y tampoco la identificación con el habla gitana es precisa, porque «flamenco» no se refirió solamente a este (sic) habla jergal, sino sobre todo al habla agitanada de los no-gitanos. Podríamos definir, pues, el término «flamenco» como sinónimo de habla «vulgar» o «jergal» muy divulgada en el mundo del «gitanismo». Los «flamencos» fueron tanto los gitanos que usaron esta jerga «flamenca» como los demás*

*«agitanados». Es decir, la palabra «flamenco» apareció como denominación de un fenómeno lingüístico para extenderse más tarde a todo tipo de persona que usó esta jerga y para atribuirse en última instancia a los gitanos mismos» (Steingress 2005: 362).*

El autor llega a indicar que la existencia de los gitanos como etnia es una “ficción” revivida por el romanticismo de la época (Kawakami, 2010) ya que como dice:

*“la existencia de una raza gitana ya era una ficción en el siglo XVIII: Ser gitano significó menos pertenecer a un grupo étnico entre otros que pertenecer a las clases más bajas y despreciadas de la sociedad andaluza. Lo decisivo para la situación de los gitanos no fue su raza, sino su posición social. Después de siglos de una asimilación permanente los gitanos habían perdido muchas de sus características étnicas convirtiéndose en andaluces” (Steingress 2005: 222).*

En una publicación del año 2002 Steingress manifiesta su posición teórica respecto a los escritos de la antropóloga hispana Cristina Cruces (2001) haciendo un análisis a sus postulados y criticando las posibles consecuencias de su planteamiento. Cruces defiende la idea de que el flamenco es “*patrimonio netamente andaluz*” ya que a partir de la “*vivencia*” pasa a ser una práctica sociocultural integradora de la sociedad andaluza, su “*marcador de identidad*”. Para conservar este patrimonio sería necesario definir la expresión cultural, además de identificar los recursos administrativos y legales para la documentación, tutela y difusión; y por otro lado generar críticas a la eficacia de estos recursos para asegurar “*la incorporación de elementos patrimoniales de carácter etnológico como el flamenco sin excluir ningún aspecto de su consideración como expresión sociocultural completa, totalizadora, holística*” (Cruces, 2001, 16).

La crítica de Steingress se basa en la relación entre estructura y cultura, distinguiendo el significado del flamenco en el sistema cultural andaluz de su capacidad integradora como práctica sociocultural (Steingress, 2002, 48) la cual supone la completa compatibilidad con el sistema cultural andaluz a través de su *naturaleza popular*, cualidad que “*es cercana a los ideales románticos de Herder*” (Steingress, 2002). Argumenta que el carácter totalizador del flamenco es una ficción sostenida en el mito de que la cultura es homogénea y consistente. A partir de esto indica necesario distinguir la idiosincrasia de la identificación que tienen los

individuos respecto a esta cultura. Esta iniciativa patrimonializadora institucional tiene el paradójico riesgo de sofocar la actividad artística restringiéndola a una forma ortodoxa de hacer flamenco ya que

*“el beneficio cultural del flamenco debe servir para la construcción identitaria y no para la desidentificación a que conduce su falseamiento pintoresquista, mixtificador de significados, aun manteniendo los aspectos formales que lo caracterizan.”* (Cruces, 2001, 31)

Por otro lado, argumenta que el flamenco ya no solo es una manifestación popular de la cultura andaluza y esta postura es engrosada en otra publicación acerca de la hibridación transcultural del flamenco desde sus orígenes (Steingress, 2005) y que se explica como:

*“un proceso de síntesis sociocultural y estética esencialmente vinculado al mercado como institución socio-económica, donde las tradiciones locales (lo inmediato, lo grotesco, lo sensual) entran en un proceso de transformación y depuración a partir de la intersección de las diferentes culturas”* (Steingress 2005: 71).

## **5. Patrimonialización del flamenco.**

Posterior la creación de la comunidad autónoma de Andalucía en el año 1980 se crean instituciones gubernamentales regionales cuyo objetivo es investigar, estudiar y escribir acerca del flamenco, entre ellos el Centro Andaluz de Flamenco en 1993 y la creación de la Compañía Andaluza de Danza en 1994; y, en 2005 se crea la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco cuya *“finalidad era velar por la preservación y difusión del flamenco dentro y fuera de España”* (Cruces, 2014, 820). Hasta este momento se conservaban los patrimonios materiales, declarando en 1997 los registros sonoros de la Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural del Patrimonio de Andalucía y más adelante, los bienes inmateriales como las prácticas y saberes en la Fiesta de Verdiales y en las escuelas boleras y sevillanas.

*“Durante treinta años, se evidencia pues una creciente incorporación del flamenco a la legislación y los espacios orgánicos de la administración autonómica, a los que*

*habrían de sumarse el amplio decurso de las políticas de fomento y otro tipo de iniciativas más limitadas, de carácter local o comarcal” (Cruces, 2014, 820).*

Es así como en 2004 se gesta la primera iniciativa para que sea reconocida por la UNESCO sin tener éxito hasta el año 2009 en que la Junta de Andalucía en conjunto con la Junta de Murcia y de Extremadura elevaron la solicitud, siendo reconocida al año siguiente como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. El Flamenco Andaluz tomaría un significado más elaborado cuya definición se caracteriza por:

*“... los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.” (Cruces, 2014, 821, citando al art. 2.1 de la UNESCO)*

Otra iniciativa institucional es la creación en el año 2012 del Alto Comisionado del Gobierno para la “Marca España”, con la que el país proyectaría su identidad al exterior bajo el argumento de que *“En un contexto de producciones culturales que rivalizan en un contexto competitivo y cambiante -siguiendo la tesis de Adorno y Horkheimer (1988/1944-47), el Flamenco nos diferencia y, por tanto, forma parte destacada de la construcción de la marca”* (Cruces, 2014 citando a Perujo, 2012). Las bases para patrimonializar el flamenco en un primer momento se sentaron en el reconocimiento de sus actores y sus contextos de acción los que fueron clasificados en 1) Etnia Gitana 2) Familias y Dinastías flamencas 3) Peñas y Asociaciones Flamencas 4) Artistas Flamencos 5) Críticos e investigadores 6) Escuelas y academias de flamenco 7) Industria cultural.

Sin embargo, Cruces indica que la gestión de estos bienes culturales es problemática, ya que estos bienes son construcciones sociales, es decir *“categorías de valor resultante de como ciertos actores social y culturalmente situados, interpretan y definen su identidad en función*

*de sus distintos intereses, recursos y posibilidades”* (Cruces, 2014, citando a Gilberto Giménez, 2005). Esto lleva a considerar que la gestión de bienes culturales da espacio para la expresión de conflictos, donde se manifiestan posiciones de poder y la lucha en los campos de acción artístico (Bourdieu 1987). Interesa desde ahora conocer qué flamenco se hace, por qué y para qué se hace, de esta forma se acerca a distintos significados del flamenco en la historia y hacen que en la actualidad existan distintas posiciones interpretativas desde el flamenco dentro de las que destacan el binomio Jondo/Innovador. Desde aquí se estudian a los actores que confluyen en este campo: Profesionales, Empresas privadas, afición, crítica e investigadores. Destacan una nueva escena de uso cultural del flamenco entre ellas las respuestas anti hegemónicas que surgen en artistas como El Cabrero, Manuel Gerena y en colectividades como FLO6X8, quienes hacen flamenco y activismo feminista.

En la constitución del flamenco como bien cultural en el sector público, se destacan la importancia de los tablaos y los teatros para el turismo español, también es relevante el hecho de que a raíz de la patrimonialización inmaterial, emergieran en España el turismo de autenticidad, donde más que el “bien cultural” se vela por la “experiencia cultural” apelando a que el flamenco se vive como “patrimonio emocional” (2014, 825).

## VI. DESARROLLO

El desarrollo de esta investigación se realizó a partir de los datos obtenidos mediante la revisión bibliográfica de diversos documentos físicos y en internet. Estos datos son presentados en diferentes capítulos, uno dedicado a la definición oficial del flamenco, a la definición de elementos tradicionales y al contexto histórico de formación del flamenco en España y en Chile.

### 1. Revisión bibliográfica: resultados

#### a. *El flamenco: definición y características*

El flamenco refiere a un conjunto de tradiciones artísticas, escénicas y populares originadas en Andalucía y que fueron cultivadas en el seno de familias migrantes que se establecieron en la región, por distintas razones las familias más conocidas son gitanas. Para hablar sobre lo que hoy es el flamenco, abordaremos la definición “holística” (Cruces, 2014, 821) de este arte:

*“El flamenco es una expresión artística resultante de la fusión de la música vocal, el arte de la danza y el acompañamiento musical, denominados respectivamente cante, baile y toque. La cuna del flamenco es la región de Andalucía, situada al sur de España, aunque también tiene raíces en otras regiones como Murcia y Extremadura. El cante flamenco lo interpretan, en soledad y sentados generalmente, un hombre o una mujer. Expresa toda una gama de sentimientos y estados de ánimo –pena, alegría, tragedia, regocijo y temor– mediante palabras sinceras y expresivas, caracterizadas por su concisión y sencillez. El baile flamenco, danza del apasionamiento y la seducción, expresa también toda una serie de emociones, que van desde la tristeza hasta la alegría. Su técnica es compleja y la interpretación es diferente, según quien lo interprete: si es un hombre lo bailará con gran fuerza, recurriendo sobre todo a los pies; y si es una mujer lo ejecutará con movimientos más sensuales. El toque de la guitarra flamenca ha trascendido, desde hace mucho tiempo, su primitiva función de acompañamiento del cante. Éste se acompaña también con otros instrumentos como*

*las castañuelas, y también con palmas y taconazos. El flamenco se interpreta con motivo de la celebración de festividades religiosas, rituales, ceremonias sacramentales y fiestas privadas. Es un signo de identidad de numerosos grupos y comunidades, sobre todo de la comunidad étnica gitana que ha desempeñado un papel esencial en su evolución. La transmisión del flamenco se efectúa en el seno de dinastías de artistas, familias, peñas de flamenco y agrupaciones sociales, que desempeñan un papel determinante en la preservación y difusión de este arte.”*  
(UNESCO, 2010)

Al interpretar el flamenco en sus distintas facetas se tiene conocimiento de la tradición de sus diversos ritmos, conocidos como *Palos flamencos*. Existen más de 50 palos, entre ellos los más conocidos son las *sevillanas*, las *bulerías*, los *fandangos*, los *tangos* y las *alegrías*. Por otro lado, existen cantes y ritmos de *Ida* y *Vuelta* que son los ritmos tradicionales españoles transformados dentro de América, dentro de este subgénero se conoce la *Rumba*, la *Milonga*, la *colombiana*, entre otros. Esta diversidad musical es clasificada según las cualidades del compás y de los cantes y de esta forma se concibe la existencia de *cantes grandes* y *cantes chicos* (Mairena y Molina, 1963): los cantes grandes como la *Solea*, la *Seguiriya* o las *Tonás* se caracterizan por su *Jondura* mientras que los cantes chicos como la *sevillana*, el *tango* o la *bulería* se caracterizan por su liviandad y dinamismo.

Los formatos de presentación del flamenco varían según el contexto. De esta manera el *Cante pa'lante*, refiere a una presentación donde el cantaor y el tocaor son los protagonistas; de otro modo el *Cante pa'tras* refiere al protagonismo hacia el bailaor o al cuerpo de baile. Ambas facetas requieren preparaciones artísticas específicas, es decir, que ambas formas de presentación son formas diferentes de montar, escuchar y entender la musicalidad del flamenco.

Uno de los ámbitos de exposición del flamenco se dan en el formato *Juergas*: espacios familiares en hogares, tabernas o plazas donde se hace la música trayendo la fiesta y la alegría con mayor énfasis en días festivos como nacimientos, bautizos, matrimonios o cumpleaños; otro formato es la presentación tipo *Tablao*, escenario con piso de madera que amplifica el sonido del bailaor, suelen encontrarse en academias y cafés especializados; además de estos ámbitos, el flamenco suele exponerse en formatos adaptados a teatros y salas de presentación.

El flamenco no solo se difunde a través de la exposición en directo, también puede encontrarse una producción discográfica de artistas flamencos; filmográfica (documentales, películas, grabaciones de presentaciones teatrales, cortometrajes y programas de televisión) y actualmente el acceso a internet ha permitido una transmisión exponencial de esta música, exponiendo también los atributos culturales de Andalucía, España y los Gitanos. Las principales fuentes de internet actualmente son YouTube, Spotify y páginas web especializadas en el flamenco y en el patrimonio cultural de Andalucía.

En España existen además bailes regionales y escuelas de baile de larga tradición, las cuales han mantenido una relación de transmisión bilateral, de esta manera se dice que ciertos bailes regionales se han *aflamencao*, es decir, que artistas del flamenco han tomado rasgos culturales y las han hecho parte de su tradición. La noción de aflamencamiento establece una relación con lo que *es* flamenco y lo que *no es* a partir de debates entre ortodoxos y heterodoxos de estas representaciones a lo largo de la historia. Hoy en día se admite la *posmodernidad del flamenco* (Steingress, 2007) situando este arte en la era de la globalización y el consumo postindustrial, donde se *re-localizan* los valores, significados y códigos asociados a este arte. Sin embargo un ámbito relevante para la constitución y exposición de la tradición se da a través del *Cante Jondo*, expuesto en concursos de cante que se gestionan en regiones, provincias y municipios de España.

#### *b. Lo “Jondo”*

Considerando que las raíces del flamenco tienen arraigo dentro de diversas tradiciones del mediterráneo antiguo, emergieron dentro del flamenco corrientes artísticas e intelectuales que apelaban por la interpretación artística basada en lo tradicional y “puro”, concibiendo así lo *Jondo*, que es la expresión del arte desde las más profundas entrañas del sentimiento, la técnica y la tradición.

Se sabe que esta búsqueda de las tradiciones Jondas y andaluzas se inició con folkloristas españoles. Entre ellos Antonio Machado “*Demófilo*” tuvo gran relevancia para las discusiones históricas del flamenco. Sus escritos se enfocan en las costumbres andaluzas y es en 1881 que publica *Colección de Cantes Flamencos*, una de las primeras obras donde se

recopila y se habla de este arte y su relación con la cultura andaluza. Sus hijos, Antonio y Manuel Machado, también influyeron en las tradiciones líricas del flamenco. A fines del siglo XIX habían numerosos escritos acerca de las tradiciones y costumbres del pueblo andaluz, los intelectuales que escribían eran llamados *costumbristas*. La relevancia histórica de los escritos es clave para las posteriores discusiones puesto que tanto el cante como el baile siempre se habrían transmitido oralmente. Las recopilaciones de estos folcloristas aun no serían reconocidas por la academia sino hasta años más adelante en que la popularidad del flamenco derivó en corrientes distintas: lo comercialmente innovador y lo jondo.

En la historia del flamenco han habido dos grandes movimientos de reivindicación *Jondo*. A principios de la década de 1920 un grupo de artistas e intelectuales entre ellos Federico García Lorca y Manuel de Falla que organizaron el primer concurso de Cante Jondo (1922) otorgando a Diego Bermúdez, *El Tenazas*, el premio mayor. Y, a mediados del siglo XX Anselmo González Clement publica *Flamencología* (1955) uno de los primeros estudios sistemáticos sobre flamenco; tras este ensayo se organizó el segundo concurso de cante Jondo (1957) donde Antonio Fernández, *Fosforito*, obtendría el primer lugar.

Siguiendo con esta inquietud, algunos años más tarde Antonio Mairena y Ricardo Molina, publican *Mundo y Formas del Cante Flamenco* (1963) defendiendo la *Tesis Gitanista* sobre el origen del flamenco de donde emergió el *Mairenismo* o *Neojondismo*. Esta tesis defiende la relevancia histórica que tiene el pueblo gitano sobre el flamenco. El desarrollo de estas discusiones es clave para entender el proceso de *purificación* del flamenco, patrimonialización del flamenco y también permite entender cómo llegó el flamenco a representar al pueblo andaluz y a posicionarse como seña de identidad andaluza e hispana alrededor del mundo. Complementariamente existen la entrega de la *Llave de Oro del Cante*, uno de los mayores reconocimientos dentro del flamenco y que solo ha sido entregada en 5 ocasiones: a Tomás *El Nitri* (1868), Manuel Vallejo (1926), Antonio Mairena (1962), Camarón de la Isla (2000) y a Fosforito (2005).

A medida se vaya profundizando se ahondará sobre la relación entre lo Jondo, las prácticas ortodoxas del flamenco y también sobre los debates que se sostuvieron dentro del flamenco en torno a temas como su pureza, definición y origen. Estos debates han sido tratados en discusiones de artistas, aficionados e intelectuales que estudian estos temas, algunos dentro de

áreas profesionales como la musicología, la etnomusicología, la etnología, la antropología, la sociología y la etnohistoria, destacando autores como Gerhard Steingress, Enrique Baltanás, Cristina Cruces y Luis Lavaur.

### *c. Contexto histórico de transmisión del flamenco*

Se admite que la musicalidad y cultura flamenca se origina en Andalucía hacia el siglo XVIII, fruto de la confluencia histórica de diversas culturas entre ellas cristianos, sefardíes, moros, musulmanes, turcos, bereberes, indios, americanos, entre otras culturas cuyas huellas fueron germen de las tradiciones de esta región, por ende, el flamenco es un arte profundamente mestizo, pero los artistas gitanos son exponentes principales y por ello tuvieron mayor influencia en la tradicionalidad (Steingress, 2002; Guzmán 2017).

El desarrollo del baile (De Las Heras Monastero, 2018) va de la mano con el desarrollo del canto, a los que posteriormente se incorporaría la guitarra. Hacia el S. XVIII en España ya se tenía data de la existencia de diversos *bailes regionales* (Guzmán, 2017), existían también los bailes de *alta alcurnia* provenientes de *escuelas boleras* en las que participaban las clases altas; paralelamente, estaban los bailes de la cultura popular europea vinculadas a las festividades religiosas; y por último en ese período comienza a identificarse la *nueva cultura*, pujada por la actividad de las clases medias que buscaban *popularizar* las tradiciones propias del territorio andaluz y de las clases populares de sus ciudades. De los grupos sociales más pobres y marginados destacan entre ellos los gitanos quienes llevan una historia de marginación y desprecio, o como lo expresa una de las autoras, *encarnación de la inmoralidad* (Guzmán, 2017). Es en esta marginación o “*doméstico anonimato*” (De Las Heras Monastero, 2018, 150) en que nacería y se cultivaría el flamenco dentro de círculos de familiares y amigos, transmitiendo la danza y el canto de manera espontánea, oral y por ende *informal* (2018. 149). Esta forma de enseñanza se mantendrá presente en toda la historia del flamenco y también en la actualidad.

El auge de las fiestas dio forma a las primeras expresiones de entretenimiento pública donde emergería este arte de la mano de los “*bailes de Candelil*” (2018, 152), fiestas animadas con baile y cantes en casas, calles o tabernas en los que la noche era iluminada por candelabros.

Este auge marca la apertura del mundo gitano hacia el exterior a partir de la comercialización de la entretención, es aquí donde identificamos los primeros cantaores conocidos de la escena como el Tío Luis “*El De La Juliana*” Montoya , Enrique “*El Mellizo*” Jiménez , Antonio “*El Planeta*” Monge o su aprendiz Francisco “*Diego el Fillo*” Ortega.

El aumento de la popularidad de estas expresiones derivó en la teatralización del arte flamenco, y con ello la constitución de cofradías y familias especializadas en la entretención. En este contexto emerge la figura del *Bailaor* (bailarín de flamenco profesional) y con ello los primeros centros de transmisión de baile flamenco *no formal* (De las Heras Monastero, 2018), estableciendo la relación entre maestro y estudiante con objetivos específicos, pero sin contar -aún- con un reconocimiento institucional superior que certifique la experiencia y norme el contenido educativo. Los *colmaos* (restaurantes madrileños y andaluces) serían otro de los lugares donde se desarrollaría, pero es en 1847 cuando se abre en Sevilla el primer *Café Cantante*, un espacio de representación artística que llevaría al flamenco a su auge conocido como la *Era Dorada* (Guzmán, 2017, 70).

El *Café Cantante* ponía de relieve las cualidades artísticas de los intérpretes cuyas representaciones fueron más allá de la diversión y la fiesta. De aquí emergieron destacadas personalidades artísticas de la escena que a la larga influyeron en la constitución tradicional del cante, el baile y el toque. Artistas como Silverio Franconetti, Pastora Pavon “*La Niña de los Peines*”, Tomás “*El Nitri*”, Manuel Torre, Antonio Chacón, Ramon Montoya, Perico “*El Del Lunar*”, Rafael Núñez “*El Niño Gloria*” y Francisco Mendoza “*Faico*”, son solo algunos personajes representativos. La importancia cultural de los *café cantantes* radica en su propuesta espacial, donde se encontraban el arte popularizado<sup>2</sup> del flamenco, con la bohemia de los intelectuales de clase media y la sed artística de las clases altas. Paralelo a esta etapa se dieron importantes innovaciones tecnológicas, como la invención del fonógrafo, con lo que se registra por primera vez el sonido de cantaores a través de cilindros de cera (en 1897) y luego en discos de pizarra (en 1898) (Hita Maldonado, 2002, 30).

Dentro del contexto social y político, la sociedad hispana se agitaba debido a la decadencia del régimen monárquico y a la emergencia de las repúblicas de España (en los años 1873-

---

<sup>2</sup> Para Guzmán (2017) lo popularizado no es lo mismo que lo popular. Uno viene de la mano de artistas y bohemios, lo otro viene directamente de “lo popular” urbano o rural.

1874 y 1931-1939), en este proceso se buscó diferenciar la identidad española respecto a otras identidades nacionales que también estaban configurándose, especialmente la identidad del país vecino, Francia. Este proceso de diferenciación explica la emergencia de costumbristas y folkloristas en el contexto del romanticismo español.

La popularidad del flamenco se expandió por toda España, con ello los Cafés Cantantes y centros de transmisión de baile. El interés por este arte no fue ajeno a artistas e intelectuales extranjeros de la época quienes iban a España a apreciar la cultura andaluza, entre ellos Davillier, Borrows o Gautier, que, con sus anotaciones aportarían a los estudios flamencológicos posteriores.

La introducción de la cinematografía de la segunda década del siglo XX y la producción de espectáculos de grandes escenarios dio inicio a la decadencia de los Cafés Cantantes, no obstante, el flamenco se integraría exitosamente en las nuevas producciones artísticas. Esta etapa es conocida como la época del *ballet flamenco* u *ópera flamenca* y que se caracteriza por la integración de orquestas y repertorios musicales populares (y por ende más alejado de la tradición), con las cuales los artistas realizan giras por el país y por otros países europeos, dando paso a la internacionalización del ballet flamenco.

Los agitados acontecimientos políticos y sociales llevan a que en 1936 estalle la Guerra Civil Española, lo que marca de tajo el fin de los Cafés Cantantes y de la era dorada del flamenco, muchos de sus artistas emigraron hacia otros países consolidando a futuro la nueva escena internacional de este arte. Por otro lado, los artistas que se quedaron en España durante la etapa más dura de la guerra y posterior dictadura de Franco, vieron su expresión replegada hacia la intimidad familiar y de amistades como en su origen.

Durante este proceso llegan artistas a países como Japón, Estados Unidos y también a diversos lugares de Latinoamérica, estableciendo las bases para las futuras academias de baile y el desarrollo del flamenco en estos países. Mientras que en España el gobierno franquista se apropiaba las representaciones flamencas y situaría este arte como símbolo de representación nacional en el marco de nuevas relaciones internacionales que se configuraban luego de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría. La apropiación de los

símbolos flamencos por parte del Estado<sup>3</sup> (tanto la república como la monarquía restaurada), sumado a la creciente popularidad del flamenco, llevó a la transformación de sus formatos de presentación musical y teatral. Esto generó una nueva musicalidad *aflamencada* que se hizo muy popular a mediados del S XX con los formatos *Cuplé* y *Copla*.

A mediados del S XX se instala el debate en torno a los contenidos dentro de la tradición flamenca e inicia el movimiento conocido como *Neo-Jondismo*, paralelo a la emergencia del *Flamencólogo*, profesional musicólogo o antropólogo que se especializa en investigar y recopilar la tradición andaluza en profundidad, por primera vez de manera académica y científica; simultáneamente en Madrid como en Sevilla se populariza el formato *Tablao Flamenco*, el que recuerda el *café cantante* y se exponen facetas Jondas del flamenco. De esta revitalización de lo tradicional emergen grandes artistas como Paco de Lucía, Camarón de La Isla o Enrique Morente quienes lograron grandes éxitos comerciales popularizando el flamenco en muchos países del mundo. Surgen además las primeras formalizaciones del baile legisladas por el gobierno, aunque, si bien las primeras se enfocan en bailes tradicionales del país, no es hasta fines del siglo XX cuando se formaliza definitivamente la enseñanza del flamenco en universidades.

Desde mediados del siglo XX y hasta la actualidad, el flamenco expande su radio de difusión gracias a la creciente industria musical hispana y sus diversos formatos, tanto en teatros y películas, discos y casetes de música; además de los programas culturales de los municipios de Andalucía, en conjunto con las políticas patrimoniales de España y Europa en que se fomenta el turismo cultural (M<sup>o</sup> Millán, *et al*, 2016, 300) y para la que se organizan presentaciones y concursos de cante y baile flamenco. En la esfera privada del flamenco, se desarrolla *el duende*, un conjunto de “*cualidades interpretativas y físicas no comunes, que distinguen a sus artistas y les permiten una comunicación intensa*” (Torres, 2014 en M<sup>o</sup> Millán et al, 2016, 300) lo que la hace una de las cualidades más atractivas para el turismo cultural hispano (Agenda de la Empresa Andaluza, 2014. En M<sup>o</sup> Millán et al, 2016, 301). En el año 2010 el flamenco es reconocido como patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO.

---

<sup>3</sup> Esta apropiación cultural y la expansión de distintivos culturales andaluces por España es expuesta hábilmente por Luis García en su filme “*Bienvenido, Mister Marshall*” de 1953.

Actualmente el flamenco tradicional coexiste con variaciones de este y mezclas con otros ritmos y conceptos artístico/musicales que agrandaron el repertorio del *Nuevo Flamenco*. De esta manera, hoy en día existen grandes exponentes de estas corrientes que se reconocen en Chile y el mundo desde Diego el Cigala, La Húngara, los Gypsy Kings, Rocío Jurado y la actual Rosalía, además de bailaoras como los Farruquito o Eva la Yerbabuena.

#### *d. Desarrollo del flamenco en Chile*

Para referirnos a cómo llegó el flamenco a Chile abordaremos dos investigaciones hechas por personas chilenas en torno al flamenco. Una realizada por el músico Luis Rodrigo Solís González (2013), que consiste en una tesis presentada a la facultad de artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Esta aborda la llegada de repertorio flamenco al país de la mano del guitarrista Antonio Alba, quien publicó un libro de partituras para guitarra flamenca aparentemente publicado en 1916 aunque “*Esta fecha no se encuentra comprobada debido a la no existencia de ningún dato cronológico en los originales*” (Solís, 2013, 54). En ella se exponen toques de tangos, malagueñas, guajiras y seguiriyas. Dicho libro se realizó para la difusión de la música de salón, lo que evidencia que en un principio el flamenco en Chile está ligado a las clases altas de esa época y se entendía que esta música era valorada por su cualidad exótica. Uno de los aspectos importantes que distingue Alba en su edición, es la distinción prístina de tres tipos de toque para alón: el toque *por lo serio* (que es la forma adecuada de reproducir la música académica), el toque *a lo flamenco* el que “*viene a ser la representación del flamenco puesto en manos académicas, en cambio [el último tipo] el toque flamenco es la música flamenca propiamente tal.*” (Ibid, 7) el autor se enfoca en obras para reproducir *a lo flamenco*. Al no profundizar en el aspecto tradicional de las representaciones no se harán más referencias al texto. En cambio, Solís (2013) aborda el libro de Alba desde la musicología, por lo que las referencias históricas están hechas para explicar y comprender la cultura y la música de salón de aquella época. Esta información se complementa con lo presentado en la siguiente investigación que fue consultada para fines de esta tesis.

La última investigación conocida sobre flamenco en este país fue realizada por Catalina Chamorro y Vania Perret en “*Memorias del flamenco en Chile: Relatos y fotografías de una historia vivida*” (2019) financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes. Su investigación se enfoca en gran parte en la antropología visual y da cuenta del desarrollo del baile español en nuestro país y emergencia de la tradición flamenca para resumir que “*La trayectoria del flamenco en el país se inicia con la danza española, en el diálogo con la danza clásica, el ballet flamenco y las danzas de espectáculo,[y] se irá incorporando poco a poco el flamenco a esta tradición, pero no en su versión más tradicional sino hasta fines de la década de los 80*” (2019,33). En esta investigación pueden distinguirse tres generaciones de artistas relativos al flamenco.

### *Primera Generación*

El flamenco llegó al país a fines del siglo XIX como subgénero dentro de las danzas españolas como el *zapateado*, el *fandango* o el *pasodoble*; además de las danzas clásicas y boleras. La primera academia data de 1935 en el teatro Cariola a cargo de la maestra Alhambra Fiori. No es la única en su tiempo, pero es la más conocida (2019: 28) y su expresión se basa en los bailes regionales españoles, el clásico y el ballet flamenco, formatos que estaban de moda en esa época y que se enclavaron aún más con la internacionalización del flamenco luego de 1936. En ese formato actuaban múltiples bailarines acompañados de la música dada por el piano o la orquesta. Para ese tiempo era “*de buen gusto*” (2019: 29) la danza española y las maestras recibían a personas en “*muy buena condición social*” (2019: 29).

Dentro de los estudiantes de danza recibidos destacan los migrantes españoles, quienes llegaron en oleadas diferentes sobre todo después de 1936 con la generación que llegó en el recordado *Winnipeg*. El gusto y la afición por la danza española llegaría principalmente a través de tradiciones familiares relocalizadas, así la “*identidad española y regional es vivida en tierras lejanas a través de la reproducción de las expresiones tradicionales y folclóricas convirtiéndose en fuente de inspiración para muchos de quienes se dedicaron luego (...) al flamenco.*” (2019: 48). Destacan la constitución de diversos centros de cultura española

como el Círculo Español de 1880 o el Estadio Español de 1950. Existieron otros espacios como Cafés y Restoranes en el centro de Santiago donde se juntaban migrantes españoles a recordar sus tradiciones musicales, dentro de ellos destaca el Café Marconi y el Café Goyescas.

Por otro lado, los antecedentes sobre la difusión de música española en el país nos indican que esta adquiere popularidad a mediados del siglo XIX con la llegada de *la Zarzuela*, sentando la base para la llegada de formatos nuevos como el *Cuplé* y la *Copla* de inicios del siglo XX, las que ya aflamencadas en el seno español van entrañando el gusto por esta musicalidad. Si bien los primeros formatos se dieron con presentaciones en directo, desde los años 20 hay un cambio cualitativo en el acceso a la música gracias a la llegada del radiófono, con ello empieza a difundirse música nacional e internacional trayendo a artistas en vivo y en directo, pero también en formato disco. Hacia mediados del siglo XX se pone de moda la *copla andaluza* y con ello empiezan a sonar en la radio artistas españoles como Lola Flores, Juanito Valderrama o Angelillo, quien fue elegido por la revista Radiomanía como el mejor cantante de la radio chilena el año 1945 (2019, 69). En América también surgirían cantantes aflamencados de gran difusión como Imperio Argentina y Pepe Lucena, chileno cantante de coplas y flamenco tradicional.

### *Segunda generación*

Una segunda generación de maestros de danza española surge a mediados del siglo XX. En esta etapa se destaca la aparición de Manuel *El Gitano* y Sylvia Pacheco, quienes forman el dúo *Los Gitanillos*; también a Antonio Larrosa, quien sería el primer profesor de danza española del Estadio Español, quien destaca por implementar el uso de castañuelas en el baile. Paralelo a esto las danzas españolas comienzan a desarrollarse en otras ciudades como Viña del Mar, Valparaíso y Concepción. Estas generaciones se ven influenciadas por las danzas españolas clásicas tanto en estilo de baile como en vestimenta, pero se caracterizan por innovaciones como la sustitución de la música en vivo por la música envasada; además de la introducción de las *Danzas de Carácter* de Paco Mairena en la escuela de Alhambra Fiori; también aparece en la escena artística nacional Miguel Jordá padre quien es el primero

en incorporar un repertorio totalmente apegado al flamenco tradicional basado en palmas, guitarra y cante, con ello empiezan a verse los/as primeros/as cantaores y tocaores del país, como María Simone, Pablito de Jerez, Julián Benito y Pepe Pinto.

El desarrollo de estas academias se ve ampliamente influenciado por la visita de artistas ilustres de la escena de la música española como lo serían *La Argentina*, quien vino en 1915 y 1935; luego en 1938 *Antonio Bailarín* y el mismo año Carmen Amaya, una de las mayores personalidades del flamenco de la época, quien es recordada además por estar presente durante el terremoto de Chillan y haber sido parte de las actividades en beneficio de los damnificados. Ella volvería nuevamente el año 1957 junto al guitarrista Sabicas - mundialmente reconocido- grabando dos cuecas por *bulerías* para recordar a Chile. El carisma de esta bailaora y el sonido virtuoso de Sabicas pondrían la dirección en el gusto hacia lo más tradicional del flamenco (2019, 40). Otras visitas influyentes fueron *La Chunga*, *Pastora Imperio* o *El niño de Utrera* quien moriría de un infarto durante una función en Valparaíso en el año 1964; Además de Manuela Vargas, Chano Lobato, Antonio Bailarín y Enrique El Cojo, quienes entrarían a presentarse a fines de los 60 e inicios del 70, vigorizando el movimiento tradicionalista en Chile. Durante los 80 se darían las *Cumbres Flamencas*, reiniciando la actividad musical internacional luego de la dictadura, trayendo a distinguidas personalidades del arte flamenco.

Las presentaciones de artistas españoles se dieron en los Teatros de la época como el Cariola, que ya era sede de las escuelas de Alhambra Fiori y Manuel el Gitano. Este teatro recibe a grandes artistas de la escena española como Carmen Amaya, Pastora Imperio o a Pepe Lucena. Otros teatros donde se presentaron artistas españoles son el Teatro Real, el Teatro Astor, el Caupolicán y el Teatro Opera. Complementando el desarrollo teatral del flamenco, desde los años 40 hay un auge en las actividades bohemias nocturnas, en donde estas danzas encuentran un nuevo escenario y su *época dorada*. Durante este auge las danzas tomaron los recursos más evocativos y llamativos para dirigirlos a un público que buscaba entretención, a esto le llamaron *Fantasía Española*. La época dorada empezaría a decaer en los 60 con la incorporación del rock a la industria musical que generó una mayor segregación de los espacios musicales (2019: 75). El punto cúlmine de esta época se daría con el golpe de estado de 1973 que acabaría con la vida nocturna durante 17 años. Cabe destacar que en

Concepción, Antonio Concha Amaya lanza su programa radial *La Hora Española* en 1987, donde se expone música envasada y en vivo. Este programa se mantendría por 30 años.

Desde la primera a la tercera generación de maestros de baile flamenco en Chile puede comprobarse una sucesión de formas de enseñanza y difusión del flamenco, que transita desde la transmisión de danza española regional y bolera en la primera generación, prevaleciendo la relación vertical entre maestro y estudiante; hacia la búsqueda de lo tradicional proveniente de fuentes directas: inmigrantes y artistas internacionales. Es en la segunda generación donde se introduce la radio y el video, complementándose con la llegada de nuevos formatos como el disco de pizarra, el casete y el filme de donde los maestros aprenden de forma autodidacta, paralelo a los estudios con maestros españoles venidos a Chile y con maestros en Argentina (2019, 129).

### *Tercera Generación*

La tercera generación de maestros del baile flamenco comienza a desarrollarse desde fines de los 80 y está caracterizada por la búsqueda de la comprensión profunda del compás, del lenguaje flamenco, el “*soniquete*”, para con ello desarrollar la *intuición flamenca* (2019, 105). Esta es la capacidad de ubicarse en los compases tradicionales del flamenco y saber cómo responder a un momento de representación artística bajo el código del flamenco, esto se logra con un profundo conocimiento de las tradiciones y de la cultura flamenca. Otra característica es el implemento de Cajón Peruano y bongó en presentaciones artísticas como en clases. Entre los exponentes principales tenemos a las bailaoras Jeaninne Albornoz, Angelica Cires, a Francisco Delgado y al guitarrista Carlos Ledermann. Simultáneamente en otras ciudades de Chile el flamenco se desarrolla gracias a la emergencia de academias en ciudades como Concepción, Valdivia, Osorno, La Serena y Antofagasta; también se realizan festivales flamencos en ciudades como Concepción y Coquimbo.

La exposición del baile con un estilo intuitivo se dio en espacios artísticos como el teatro y en ciertos restaurantes, pero también desde los 90 -término de la dictadura- empiezan a darse espacios de *Juerga* nocturna, donde el/la bailar/a expone su arte flamenco en un espacio íntimo y de amistad. En el año 2005 se inaugura el primer tablao flamenco de Chile: La

Fragua, dirigido por Angelica Cires, el único espacio reconocido como *Peña Flamenca* por la Confederación de Peñas de Jerez de La Frontera, en España. En este contexto emerge en Chile el *baile solista*, formato de presentación que contrasta con el tipo “obra” que se dio desde los 80 (2019: 114). Este nuevo formato es acompañado de guitarra, palmas y castañuelas, donde la intuición se desarrolla para dar paso al *Baile por derecho*, que consiste en la propuesta artística propia del *bailaor* quien improvisa los pasos siempre dentro del lenguaje y compás, trayendo al tablao o a la fiesta un relato bailado de elaboración propia. Este concepto se convertiría en un nuevo paradigma de la enseñanza en Chile, lo que llevaría a ciertas academias a dedicarse exclusivamente al flamenco dejando de lado los bailes regionales y boleros.

Para la tercera generación el desarrollo de la globalización le permitió desarrollar a fondo los conceptos necesarios para aprehender el lenguaje del baile, luego dominarlo y llevarlo a la expresión propia e individual. Esta concepción profunda difiere de la primera generación de maestros en contenido de las técnicas del baile, pero también en la forma de enseñar, ya que las generaciones primeras transmitían el baile paso a paso sin un profundo análisis y sensación del compás; las segundas generaciones en cambio indagan en los principios del compás y la sensación interna de los palos flamencos; en la tercera generación la sensación de esta música se haya integrada con el desarrollo de la intuición flamenca y el baile por derecho (2019: 114). Se ha desarrollado en los maestros de la tercera generación un conocimiento y concepto acerca de su oficio. Jeaninne Albornoz divide el flamenco en tres categorías: el primitivo desarrollado en casa y en la intimidad, y que no hay en Chile de manera extendida; El tradicional que “*se asemeja más a lo que hacemos nosotros, es el más apegado a la raíz, el que aprendemos de ver a los gitanos y de estudiar.*” (2019, 133) y el académico que se enfoca en coreografías.

Actualmente existe una cuarta generación de maestros del baile flamenco, así como generaciones de maestros de guitarra y cante. Sólo en Santiago existen más de 15 academias de baile flamenco, entre ellas la escuela de Jeannine Albornoz, La Fragua, La tríada, Arte y Compás, El Patio Flamenco, El sótano Flamenco, El Embrujo, entre otros. Muchas de estas academias, además de profesores particulares de baile, guitarra y cante flamenco están dentro del gremio Asociación de Flamencos de Chile (AFLACH) la que tiene por objetivos:

*“Unir a los flamencos de Chile [.]Contribuir a la difusión y promoción del trabajo del flamenco dentro del país [y] Apoyar a los artistas flamencos miembros de la Asociación en el desarrollo de sus actividades” (AFLACH en su página web).*

Esta generación no es abordada por el texto anterior. Durante el contexto de pandemia y cuarentena que se instauró en 2020, los espacios de exposición y enseñanza de cultura y arte flamenco se cerraron, limitando su actividad a las redes sociales de internet. Se tuvieron antecedentes gracias a la información de estas redes en Facebook y en Instagram, donde maestros de hoy en día tienen sus cuentas. Revisando estas redes pueden identificarse proyectos artístico/pedagógicos de flamenco que destacan lo tradicional, así como la innovación, la fusión, la experimentación artística y conceptual.

Una de estas escuelas fue el punto de partida para la recolección de datos, gracias a una maestra de baile, palma y cultura flamenca que dirige desde el 2012 la escuela “El Sótano Flamenco” ubicado en Diagonal Paraguay 454. Las clases de cante, baile y palmas en El Sótano son presenciales, siempre ateniéndose a las normas sanitarias y las cuarentenas establecidas por el gobierno.

Actualmente se tiene patente de un aumento del interés sobre el flamenco tras la aparición de la artista Rosalía con el nuevo flamenco, lo que ha aumentado los indicadores de búsqueda de flamenco en Spotify (Wikipedia, 2020) y YouTube. En YouTube, pueden encontrarse indicadores de consumo del flamenco, pero también pueden encontrarse manifestaciones del flamenco tanto en la televisión chilena o de forma “casera” en los barrios populares; de manera ejemplar, dos de los videos vistos al buscar el término “flamenco en Chile” en la página web, son los de una presentación de Julián Herreros acompañando a Sonia Fuente-Alba con 2,1 mil reproducciones; aparece con la misma cantidad de reproducciones “*Flamenco Chileno – Amiga Luna (Pa Los Presos)*” donde se ve a un exponente de flamenco callejero “marginal”; los videos relativos a flamenco en Chile con mayor número de visitas son “*Con un porrito en la mano*”, de grabación casera y que cuenta con 6 millones de visitas; los del “Duo Jibano” en el programa de talentos *The voice Chile*, con 2 millones; le sigue Claudio Valdés “El Gitano” interpretando “Sea como Sea” en el programa *Talento Chileno* con 1 Millon; misma cantidad tiene Adrián “*el niño gitano de Youtube que cautivó a Chile*”;

Con menos visitas encontramos más videos (no menos significativos) pero destacamos a Jeannete Rubio que “cantó flamenco impresionando al jurado” de Talento Chileno con 36 mil visitas; también “Fernando Flamenco en Talento Chileno” con 16 mil visitas. Cabe decir que de las referencias a “Flamenco en Chile” en YouTube, solo dos de las mencionadas serían -dentro del rigor tradicionalista- características del flamenco: Julián Herreros y Fernando Flamenco. Las 3 referencias con más visitas tienen mayor relación con un subgénero del tango flamenco que derivó en la *rumba flamenca* y posteriormente en la emergencia en los 80 del género conocido como *flamenquito* o *Nuevo Flamenco* (Steingress 2005), producción flamenca que se destaca por la musicalidad “industrial” propia de la internacionalización: integración de batería, batería eléctrica, órgano, bajo eléctrico, guitarra eléctrica y sintetizadores de sonido.

A partir de vivencias personales del investigador, puede constatarse que el consumo de esta música suele asociarse a poblaciones de estratos bajos en las ciudades del país, de hecho, existe una relación entre ciertas bandas de la escena como Los Chichos, La Húngara, Camela o Estopa, quienes reflejan en sus letras historias de las poblaciones marginales. No se tienen mayores antecedentes.

## **2. Observación participante: resultados**

### *a. El sótano flamenco*

El Sótano Flamenco opera como un centro de transmisión cultural y técnica flamenca desde el 2012. Su directora María José Araya (en adelante Cote) cuenta con una larga trayectoria de estudios en el tema: inició sus estudios con la bailarina chilena Danae Chacon (directora del espacio Palo Seco); paralelamente continuó siendo alumna de Francisco Delgado (estudiando baile y cante) a quien ya se identificó en los antecedentes; posteriormente estudió con Daniela Gallardo, bailaora profesional; además ha sido instruida por artistas españoles destacados en el mundo cultural del flamenco como Carmen Ledezma (Es), Sara Candela (EEUU), Adela Campayo (Es), Alfonso Loza (Es), Yolanda Heredia (Es), Francisco Suarez “El Torombo” (Es), José Anillo (Es), Belen Maya (EEUU) y desde Argentina, Eugenio Romero. Ha dado clases de flamenco desde el 2003 en las escuelas de flamenco

Palo Seco y en Arte y Compás, en la Escuela Rodrigo Díaz, también en colegios y universidades de manera independiente. Además, ha participado en presentaciones flamencas de diversos espacios de Santiago y regiones, las últimas presentaciones las dio en el Bar Raíces de Santiago Centro y en centros culturales de la ciudad de Copiapó el mes de enero de 2022. María se dedica totalmente al flamenco siendo sus clases y las presentaciones artísticas su principal fuente de ingresos.

La escuela se encuentra en Diagonal Paraguay 454 y consta de cuatro habitaciones ubicadas en el sótano del recinto. De las cuatro habitaciones, una es un baño, otras dos son salas de estar, colección de materiales artísticos y archivos documentales acerca del flamenco y otras artes; la última habitación es un cuarto grande (de 3x7 metros) en el que están instalados el tablado, es decir, el piso de madera que permite la percusión en el baile, una pared en la que está instalada un espejo de 2 x 4 metros, un sillón, un televisor LED y una repisa donde se guardan los zapatos de baile, en una pared pueden verse los cuadros de los artistas Paco de Lucía y Camarón de la Isla.

El recinto ha sido sede para otros transmisores del flamenco como Julián Herreros (con clases de Cante), Claudio Villanueva (con clases de guitarra, tablado y lenguaje de tablado), la española Yolanda Heredia ha dado clases de baile, acompañamiento de guitarra al baile y palmas, así mismo Francisco Suárez *El Torombo* que dió clases de baile y palmas; José Anillo con cante; Eugenio Romero con cante; y actualmente con Ximena Ponce quien también enseña Cante. Todas las clases y talleres tienen un costo, las clases de baile cuestan cuarenta mil pesos mensuales y se asiste a ellas dos veces a la semana; mientras que el taller de palmas tiene un costo de cuatro mil pesos por taller; los ciclos de cine tienen un costo de dos mil pesos para entrar. Por otra parte Cote tiene que pagar una mensualidad que corresponde al arriendo del recinto que ocupa para estas actividades.

La estructura de funcionamiento de la escuela solo cuenta con esta persona, quien se encarga de la planificación de clases y de la enseñanza; del aseo y mantenimiento físico del lugar; de la gestión financiera de la escuela y de la difusión publicitaria en redes sociales. Cuando viene otro profesional a enseñar, ella organiza el horario de acuerdo con las disponibilidades de la escuela y del profesional en cuestión. Otra tarea es la gestión de redes artísticas sin las cuales no conseguiría compañía para sus presentaciones ni perspectivas (opiniones, críticas)

acerca de su quehacer dentro del flamenco. La cantidad de asistentes ha variado en el año debido a diversas circunstancias, María relata que debido a la pandemia la asistencia bajó mucho, pero que tuvo un repunte al comenzar el año 2022. Actualmente tiene 3 grupos de aprendizaje quienes asisten 2 veces a la semana cada uno, cada grupo cuenta con 4 a 5 personas.

### *Objetos y ámbitos de transmisión*

El baile flamenco es el principal objeto cultural a transmitir en este lugar. Además, María José gestiona talleres de cultura flamenca, a través de la difusión de material audiovisual acompañado de charlas grupales sobre el flamenco, su historia y la perspectiva que desarrolla la escuela. Otra actividad de transmisión del flamenco son los talleres de palmas flamencas. Según la cantidad de participantes luego de este taller se comparte en un ambiente de juerga flamenca. Además de las clases María gestiona presentaciones flamencas estilo “tablao”, las dos últimas presentadas en el Bar Raíces de Santiago Centro.

El investigador de esta tesis participa activamente en el espacio y está presente en las actividades de transmisión sobre todo en las de difusión de material audiovisual y charlas grupales acerca de historia y datos sobre el flamenco.

A continuación, se caracterizan las representaciones transmitidas en el sótano.

- **Baile Flamenco**

Las clases de baile están dirigidas a principiantes de la materia, para lo cual existen horarios definidos de enseñanza: lunes de 18:30 a 20:00; martes de 11:00 a 12:30 y de 18:30 a 20:00; jueves de 11:00 a 12:30 y de 18:30 a 20:00 horas. Al llegar al sótano, lo primero que se hace es tocar el timbre negro del panel de afuera, de inmediato Cote presiona el botón para abrir. Normalmente suele encontrarse en el fondo del sótano sentada en su escritorio fumando un tabaco y bebiendo café, acompañada por sus gatos Paquera, Perla y Chocolate (son

nombres de artistas flamencos). Dentro del sótano suele olerse el aroma del palo santo, el agua florida peruana y el tabaco. El espacio siempre luce ordenado y limpio.

Al llegar al Sótano, Cote siempre ofrece café esperando que lleguen los demás alumnos con los que comparto clase: Javiera, Victoria y Fariel. El momento en que no todos los alumnos han llegado para comenzar la clase (porque a menudo hay atrasos) nos quedamos conversando sobre diversas materias, quizá lo más tocado gira en torno al flamenco. Cuando ya todos los alumnos llegan, Cote da la orden de prepararnos para entrar en la clase, para esto bajamos al piso inferior del sótano a ponernos los zapatos de flamenco. De suerte que un alumno anterior dejó unos zapatos olvidados que justo eran de mi talla.

Los zapatos de flamenco para hombres son tipo botín, hay algunos con botones, otros usan cordones o elástico. La zuela de estos zapatos es de madera y está amarrada con cuero, los remaches se hicieron con tachuelas para darle mayor sonoridad a los pasos, el tacón mide casi dos pulgadas y también está remachado con tachuelas. La forma del zapato permite una postura mucho más relajada y la ejecución de los pasos con mucha mayor seguridad que con un zapato normal. Por otro lado, los zapatos de mujer son de cuero, tipo charol, tienen adornos en las tiras de cuero que la amarran, la zuela también es de madera y también está remachada con tachuelas al igual que el tacón.

Luego de ponernos los zapatos, subimos al tablao del sótano para iniciar la clase. Todas las clases Cote inicia poniendo las mismas canciones: “Vivencias” de Rafael Riqueni, “Oye China” de Radio Tarifa, “Mensaje” de Vicente Amigo y “Lo Bueno y Lo Malo” de Duquende.

Los contenidos de estas clases van dirigidos a la constitución corporal y la adquisición de técnicas específicas de movimiento corporal, así mismo de conceptos ligados al “código” del flamenco. Cada clase de baile inicia con una sesión de 20 a 30 minutos de calentamiento, donde se enseña en primer lugar la postura de los tobillos, rodillas, piso pélvico, cintura, ombligo, pecho, cuello, brazos y cabeza. Se emplean distintos movimientos y estiramientos para identificar partes del cuerpo (a las que no se tiene costumbre si no se danza habitualmente) y fortalecer musculaturas. Las palabras clave más utilizadas en este contexto son:

**Cuadratura:** Es la cualidad corporal de moverse en la danza manteniendo una relación geométrica en ciertos puntos del cuerpo, se trata del cuidado y atención sobre la alineación de las rodillas en relación con la cintura, hombros y codos, generando imaginariamente la forma de un cuadrado extendido por el torso. Durante la ejecución de una danza los puntos corporales suelen alinearse de diversas formas.

**Alineamiento:** es una cualidad relativa a la cuadratura, donde se alinean los puntos corporales en los diversos momentos y pasos de la danza. En esta danza ningún movimiento es azaroso, se mantiene el cuidado constante de este concepto aplicado al cuerpo, lo que implica formas adecuadas de colocar, relacionar y mover las extremidades, la cabeza y el torso.

**Riel:** es por donde debe pasar el movimiento de los puntos del cuerpo para no desalinearse y mantener la cuadratura.

**Piso Pélvico:** Es un punto corporal ubicado en la pelvis, específicamente en el perineo. Para mantener un buen piso pélvico es necesario mantener el paralelismo de este con el suelo y no soltarlo durante movimientos.

**Peso:** es la cualidad de mantener la postura adecuada enfocando el peso del cuerpo en puntos como la punta de los pies, las rodillas flectadas y el piso pélvico. Esta cualidad permite una ejecución correcta de la postura y los pasos, además de un buen alineamiento de los puntos corporales.

**Caminata:** En esta danza se conocieron dos formas de caminata durante una danza. Una forma mantiene el peso en la pierna trasera de modo que cuando una pierna da un paso, se mueve primero sin dejar que el peso vaya hacia esta, esta forma deja el peso en el centro del cuerpo y permite un libre movimiento de piernas; La otra forma de caminata consiste en llevar el peso a la pierna que da el paso, llevando el peso corporal hacia adelante.

**Giro:** En esta danza se conocieron dos formas de girar. Una forma es el giro delantero, el que consiste en el desplazamiento de la pierna trasera hacia delante pivoteando con el pie de apoyo. Al pivotar, se mantiene la cuadratura, moviendo al mismo tiempo tanto la pierna, como la cadera y el hombro; La otra forma es el giro por detrás, que consiste en girar la pierna trasera por la espalda, generando un pivot inverso, mantiene la alineación pierna-cadera-hombro.

Relajo: Es la soltura corporal, necesaria para ejecutar movimientos sin usar demasiada fuerza y tensión muscular, de este modo los pasos lucen estéticamente mejorados.

Relevé: es la zona corporal del metatarso, para ciertos pasos suele apoyarse el relevé, en vez de la planta o el talón. Todos estos conceptos guardan relación con la transmisión del baile en sí.

Cuando termina el calentamiento, se comienza con ejercicios técnicos específicos del flamenco. Hay días en que se enfocan en ejercicios de piernas, como caminatas, marchas y giros, de este modo se afinan los movimientos de cintura, piernas, rodillas y su relación con la cuadratura; otros días los ejercicios son de brazos, en los que se busca afinar los movimientos de muñecas, manos, codos y hombros.

Luego de los ejercicios se comienza con pasos de baile específicos para palos flamencos. De acuerdo al momento en que se entró a estudiar danza se comenzó estudiando por Tangos, luego de un mes se comenzó por Sevillanas. Durante el verano del año 2022 se hizo un intensivo de baile por Bulerías. Debido a que las Sevillanas son el contenido que más se ha estudiado en la escuela se comenzará por describir los contenidos de este.

Sevillanas se denomina un palo flamenco de origen folklórico español cuyo compás es de 6/8. Su velocidad depende del estilo que se elija para bailar. Hay sevillanas lentas y rápidas, variando entre cantaores, bailaores y tocaores; así como en contextos de producción de estas sevillanas (si es para disco, si es para concierto, para presentación tipo tablao o tipo presentación de escuela). El paso básico de la sevillana tiene el mismo nombre del baile. No todos los pasos son iguales. En una sevillana se bailan cuatro *Coplas*, las coplas se subdividen en diferentes *tercios*; cada tercio es una unidad de la copla que tiene 5 versos de entre 5 a 9 sílabas, aunque generalmente son octosílabas. Una copla de sevillana se compone de una entrada con dos versos generalmente de ocho sílabas; luego tres tercios donde se desarrolla y remata la letra.

[entrada] <i>Nací llorando</i> <i>mi alma nació llorando</i>	[1er tercio] <i>Nací llorando</i> <i>a los pies de mi mare</i>
--	--

	<i>a los pies de mi mare</i> <i>a los pies de mi mare</i> <i>mare, nací llorando</i>
[2do tercio] <i>Nací llorando</i> <i>anunciando las penas</i> <i>anunciando las penas</i> <i>anunciando las penas</i> <i>mare que estoy pasando</i>	[3er tercio] <i>Llorando nací</i> <i>anunciando las penas</i> <i>mare llorando nací</i> <i>anunciando las penas</i> <i>mare, que paso por tí.</i>

Diagrama: Estructura del cante de una sevillana, Sevillana cantada por la Niña de Los Peines.

Durante la entrada, el bailaor se presenta levantando los brazos y esperando la marca del compás. Durante el primer tercio se dan 5 compases de paso de Sevillana; luego se da una *pasada* (otro paso con giro incluido) y se repite la sevillana antes de que comience el segundo tercio. Durante este tercio se hace el paso *mata la araña* cuatro compases y se remata con pasada y sevillana. En el tercer tercio se hacen cinco pasadas y se remata el baile. Esto es solo la descripción de la primera copla, se bailan cuatro. Actualmente el investigador está en proceso de aprendizaje de las otras tres coplas.

Una de las cualidades particulares del baile por sevillanas es que es uno de los pocos bailes altamente estructurados, con pasos y momentos definidos previamente según la tradición andaluza. Similar a la cueca, cuyas estructuras de baile se cuentan en: presentación, vuelta entera, media luna, media vuelta, escobillado, media vuelta, zapateo y vuelta entera.

El baile por Tangos se distingue por su compás de 4/4 y porque -junto al baile por bulerías- conforman los *Palos Festeros*, dado por su dinamismo rítmico y origen histórico. Los pasos por tango difieren radicalmente de los de sevillana en cuanto a su compás y estructura. Esto es porque los pasos siguen la energía que lleva el cante en el momento (y viceversa, se está investigando para comprender la relación cantaor/bailaor) es decir que no se vale de coreografías, sino instinto y conocimiento de las tradiciones, esto conduce a que durante un cante por tangos el bailaor pueda sacar una *patá por tangos*. Sin embargo, para llegar a esto

se estudian coreografías en las que se pueden distinguir los pasos de acuerdo con el momento del cante. Estas coreografías no son el objetivo sino que son la forma que se utiliza para transmitir el código del baile para aprender la coherencia baile/cante, en distintos cantes se usan distintos pasos pero todos de acuerdo con los momentos, a la larga se espera poder usar los pasos aprendidos como recursos para enriquecer la intuición flamenca.

La intuición flamenca es la capacidad de disponer de los pasos de acuerdo con los criterios de lo que para ciertos flamencos es lo bueno, de buen gusto o que siga una tradición específica de baile (como los bailes flamencos de Triana, Cádiz o Utrera). Es también, saber cómo moverse de acuerdo con el momento musical que entrega cada palo flamenco sin pensar en una coreografía preestablecida, sirviéndose de los códigos del flamenco, es decir, el lenguaje corporal, lírico y musical. Esta disposición de pasos va de acuerdo con lo que la compañía entrega en el momento tanto del cante como en el toque, por lo que se asume la existencia de una comunicación entre las partes ejecutantes. La intuición flamenca se presenta especialmente durante juergas, ensayos de danza y presentaciones en vivo, donde se relacionan quienes componen la compañía flamenca. Este concepto fue revisado en los antecedentes del flamenco en Chile, donde se tuvo por primera vez noticia. Suele asociarse este concepto con la capacidad de improvisar los pasos, eso sí, dentro del lenguaje de la danza flamenca.

Volviendo al tema anterior, las letras por tangos estudiadas son en su mayoría tradicionales. En nuestro caso casi todas las letras que se estudian son de origen tradicional, es decir, que se remontan a los artistas previos a la década del 60 y a sus reivindicadores actuales (flamenco tradicionalista). Es necesario distinguir las melodías tradicionales de las letras tradicionales. Existen tanto de la una como de la otra. Puede cantarse una misma letra tradicional, con diferentes melodías tradicionales. En una letra predominan las estructuras de cuatro versos octosílabos, aunque podemos encontrar de tres o más versos, o más sílabas. Lo importante para el baile es conocer bien el momento entre la tensión, la relajación y el *remate* de una letra. También hay letras para empezar el baile y otras letras para continuar el frenesí energético, como los *coritos*, que constan en su mayoría onomatopeyas o exclamaciones en forma de cante (*ay ay ay mare; nonaino naino naino; lerele le le le; hay*

diversas variedades). Hay versos que pueden repetirse siguiendo la melodía, el compás y el baile, cuyo remate puede demorar lo que pida el baile.

<p>[Letra de 3 versos octosílabos]  <i>Vente conmigo y haremos          Una casita en el campo          Y en ella nos meteremos</i></p> <p>[Esta letra es original de Triana, es decir, se canta tradicionalmente cuanto se cantan “tangos de triana”]</p>	<p>[Letra de 4 versos octosílabos]  <i>Burracana, burracana          que veinte reales me costaste          y a la primer carguita de agua          que los cacharros tu a mi me          quebraste</i></p> <p>[esta letra corresponde a los “tangos de Granada”]</p>	<p>[corito]  <i>bom bom          que yo no quiero          dinero          bom bom          cariño es lo que yo          quiero</i></p>
--	---	---

Las Bulerías se distinguen por su compás de 12/8 y su complejidad rítmica. Los pasos de baile juegan a moverse entre rítmicas de 2/8, 3/4 y 6/8 complementarios al 12/8. Dentro de la bulería hay pasos de entrada al baile, de marcaje, recogida y remate del baile. La disposición de estos pasos varía en función de la situación que se presente junto al cante, de tal manera que existe un diálogo entre estas dos partes, en el que también toman un rol clave las palmas y la guitarra. La duración entre una entrada y el remate depende de la letra, no obstante al mismo tiempo la letra puede alargarse si el baile lo requiere. Estos requerimientos se manifiestan a través de códigos implícitos en el flamenco que permiten la comunicación entre los artistas y la ejecución de procedimientos ordenados. El baile por bulerías es relativamente corto y se le conoce como *Patá por bulerías*, de esta manera, el objetivo de la enseñanza de este bloque es poder llegar a tirar una patá.

Tanto en los tangos como en las bulerías los movimientos de los pasos se enseñan por separado con el fin de ejecutar los movimientos de acuerdo a una buena técnica. Los principales movimientos son de piernas y brazos, aunque también hay técnicas de movimiento de caderas, pecho y cabeza.

Estos movimientos se repiten y corrigen en cada clase con la ayuda de un *solo compás* y la atención de María quien evalúa constantemente los movimientos de sus alumnos. Debido a la alta complejidad técnica de los movimientos es que es necesario repetir muchas veces un paso dentro del mes. El tiempo regular proyectado por Cote para que los estudiantes puedan

bailar y presentar una sevillana es de alrededor de un año de estudio. Para ello Cote ha organizado presentaciones de escuela, pero últimamente no se ha conformado un grupo de estudio con suficiente permanencia para organizar y presentar los resultados de su enseñanza.

- **Taller de Palmas: Aprender a “dar palmas”**

Los talleres de palmas tienen lugar los días viernes a las 19 horas. Este taller consiste en la formación del sonido de las palmas con el manejo de una técnica adecuada; se enseñan dos tipos de palmas y los códigos asociados al concepto de *dar palmas* en el flamenco, es decir, dentro del código flamenco no se *aplaude* (como en la cueca) ni se *palmea*: “*la palma se da en un acto de servicio al arte, al artista, al conjunto y a la comunidad*” (Extracto de entrevistas con Cote, 2022). La primera clase consistió en una charla acerca de la importancia de las palmas, el compás, el *peso rítmico* y el código; además de una perspectiva de cómo comportarse en diversos espacios de representación flamenca. La forma en que se dan las palmas puede definir cuan flamenca suena una presentación o una juerga. Según Cote una buena palma se goza, debido a que se está dando ordenadamente, a compás y respondiendo a la energía del momento; de otra manera la actividad corre el riesgo de convertirse en “*un cumpleaños de mono*” dada la ausencia de compás o de código.

Luego se enseñó un ejercicio básico de acompañamiento el que consiste en seguir el metrónomo tanto con el pie y la mano, para luego subdividir el tiempo con las palmas dentro de las posibilidades básicas que ofrece el compás: primero se marcan las negras; luego corcheas con puntillo; corcheas; tresillos y por último cuartinas. El ejercicio busca identificar y aprehender cada subdivisión básica del tiempo, incorporarlo y paralelamente, desarrollar la templanza necesaria para que el compás no se acelere o ralentice.

Como se mencionó anteriormente, se dan a conocer dos modos de dar palmas: *Palma sorda* y *Palma abierta*. Estas palmas requieren un movimiento técnico adecuado que incorpora el movimiento de dedos, manos brazos, codos y la mantención de una postura correcta en todo momento. María explica durante varias clases que “*no se golpean las manos, sino que se percuten*”. La palma sorda consiste en la ampliación del espacio de resonancia en las manos lo que genera un sonido grave y grueso a partir de la percusión de las dos palmas de la mano;

contrariamente la palma abierta reduce el espacio de resonancia a una palma con los dedos de la otra mano, generando un sonido agudo y seco. El ideal de un buen sonido con las palmas es lograr el mismo sonido dentro de diferentes intensidades (volúmenes); que tenga un sonido adecuado (timbre y grosor) y al mismo tiempo mantener atención hacia lo que ocurre para dar una palma adecuada a la intensidad del cante, del baile o del toque.

Las primeras sesiones del taller de palmas se enfocaron en *palmas por Tangos*. Cuando se dan palmas por tangos se mantiene el compás de 4/4. Dentro de la palma básica se usan diferentemente los 4/4. El tango cuenta por cuatro, y se partió contando por el cuatro (la última negra del compás) marcando este sólo con el pie, esta marca suele llamarse *tierra* por el uso del pie y por la cualidad rítmica que permite identificar golpe principal de cada compás; la primera negra del compás se marca con la palma a volumen medio; la segunda negra se marca con una palma a volumen despacio, cuya fuerza proviene del rebote de la primera; la tercera negra se da con acento lo que conlleva mayor intensidad. La palma básica es fundamental para el sostén rítmico del tango, sobre esta base pueden levantarse otras propuestas rítmicas en palmas. Para que estas propuestas rítmicas tengan sentido flamenco es preciso que se incorporen al tipo de letra que se cante de momento, ya que las letras suelen ser diferentes entre una y otra generando diversas posibilidades de complementar el ritmo, pero todas dentro de un código común: el compás con sus acentos. Al final de muchas letras existe el remate para lo cual las palmas marcan solo las dos primeras negras del compás.

Cote usó dos metodologías para enseñar las palmas, una de ellas contemplaba manejar el compás del tango oralmente ayudado por un metrónomo, a este conteo se agrega paulatinamente los toques, primero la base con el pie. Esto se sostiene varios compases hasta agregar la primera palma (palma media) e ir marcando esta y la base durante varios compases. Se repite el procedimiento para la palma baja y la palma de mayor intensidad hasta completar el compás del tango con palmas. La repetición de los compases se realizó hasta lograr la homogeneidad de las palmas de los asistentes. Luego de eso, Cote explicó como complementar estas palmas con más toques según los momentos de la letra. De este modo enseñó a intensificar el compás tocando tres corcheas y un silencio de corcheas con las palmas. Otras dos formas de llevar palmas incluyeron toques a contra ritmo luego de marcar la tierra y/o el acento. Finalmente, el complemento más distinguible es el del remate,

para ello existen llamadas para rematar con palmas, que se expresa como un silencio de corchea, una corchea, una negra, una corchea y una negra. Después de esto se remata como mencionado anteriormente.

Otra metodología fue el marcaje corporal del compás (Véase Anexo 8), la que se utilizó desde la tercera clase de palmas y consistió en marcar el compás con el cuerpo, de pie y con los pies y palmas. De esta manera Cote transmite la sensación corporal que generan los momentos de las letras, las que según sus cualidades transitan entre momentos de relajación, tensión (intensidad) y remate. Para hacer esto nos dispusimos de pie con todos los asistentes al ritmo de un solo compás. Un solo compás es una muestra de palmas grabadas en formato digital cuya duración sobrepasa los diez minutos, lo que facilita el estudio constante del compás.

Al siguiente mes comenzamos a pasar *palmas por bulerías*, estas guardan mayor complejidad al tratarse de un compás mixto de 12/8. Para aproximarse al compás de manera más simple se aborda desde el 6/8: la primera corchea corresponde a la tierra del compás por ende se marca con el pie; las cinco corcheas restantes varían en intensidad, siendo la cuarta corchea la que lleva el acento. Si bien un compás de 6/8 es la mitad de un 12/8, este se usa repetidas veces para cumplir la cuenta. Una de las complejidades que tiene el compás de bulería es la forma de contar. Intuitivamente se contaría el compás de 12/8 partiendo por el uno, pero en este taller se parte por el 12, siendo este número la tierra y, por ende, el 3 el acento; paralelamente los otros acentos de la bulería se hallan en el 6, el 8 y el 10. Hay diversas maneras de acompañar una letra siguiendo una palma de 6/8, según las cualidades de la letra aumenta o se mantiene la intensidad de las palmas hasta que llega el remate. El remate por bulerías pone acentos en el 7, el 8, el 9 y el 10 dejando el espacio para que en el 12 nuevamente empiece el ciclo y se pueda respirar suspirando un *Ole* (si es que la letra saca Olé) “*Es ahí donde va el olé, [en el 12] luego de un remate*”. Cote utilizó la misma metodología de las palmas por tangos aplicado a las bulerías.

Como se dijo antes, el trabajo de palmas es fundamental para llevar el compás, pero no es fácil compenetrar las disposiciones corporales de todos los participantes del taller por lo que es necesario estar repitiendo y practicando el ritmo constantemente. Durante un taller de bulerías se estuvo una hora manteniendo solo el compás básico sólo para generar esa

compenetración o *Fiatto*. Cuando una persona dentro del taller no logra integrarse de manera aceptable al ritmo es corregida constantemente por Cote, a veces es necesario hacer los ejercicios con mayor lentitud y darle más vueltas a los ejercicios; lo que más dificulta integrar no es solo el compás, sino el timbre y el volumen de la palma, la correcta postura y los acentos del compás. Constantemente Cote evalúa estos aspectos volviendo a repetir desde el principio los fundamentos hasta intervenir la corporalidad de los asistentes para lograr las posturas adecuadas.

- **Ciclos de Cine/coloquio**

Esta iniciativa comienza en febrero de 2022 en la que trabajó Cote y el tesista. Este cine coloquio se realizó en el mes de febrero, los días jueves desde las 22 horas y su objetivo era introducir a la afición del flamenco tradicional a través de la exposición de material audiovisual junto a charlas informativas respecto a los temas que se están tratando, todo esto a cambio de un cobro de dos mil pesos para entrar. Con estas actividades se cumplieron dos objetivos: introducir a la afición y financiar gastos de la escuela. Complementamos cada jornada de cine y coloquio con la oferta de bocadillos y bebestibles, que vendimos para financiar la mantención de la escuela. En esta tarea se sumó Victoria y Fariel, ambos estudiantes de danza del mismo nivel del investigador.

Para llevar a cabo la programación nos reunimos previamente en casa de Cote para planificar el horario y el contenido que íbamos a transmitir. El orden de las películas se realizó con el criterio de dar a conocer el flamenco tradicional desde sus representaciones más popularizadas, para ello comenzar con *Flamenco* (1995) de Carlos Saura fue ideal, ya que en esta realización se exponen diversos y destacados artistas de la escena flamenca populares entre los 70s y 80s representando diversos palos flamencos. Flamenco es una película/documental que introduce a este arte exponiendo representaciones de calidad referencial para todo artista. Para complementar el coloquio se realizó una investigación documental acerca de los artistas que aparecieron en escena, quienes eran, qué habían hecho en torno al flamenco y qué palo estaban interpretando. La primera sesión tuvo lugar el jueves 3 de febrero y hubo un total de 8 asistentes.

La programación integró en la semana siguiente el documental *Triana Pura y Pura* (2013) de Ricardo Pachón, en donde se aborda la historia de Triana y de sus habitantes flamencos, la historia del desplazamiento forzoso de los gitanos de Triana hacia *las tres mil viviendas* y de como hicieron los gitanos más ancianos para volver a reunirse como antes. El filme expone además uno de los pocos registros acerca de los pasos festeros populares entre la gente de Triana, los que son interpretados por los gitanos más viejos. El contenido histórico y artístico de esta película fueron las razones para exponerla. Además, se complementó la jornada con una charla acerca de los ritmos que aparecían en el filme. Asistieron en total 10 personas.

La semana del 17 de febrero fue el turno de la película *Polígono Sur* (2003) de Dominique Abel. Esta película muestra la vida de los gitanos luego de su desplazamiento al polígono sur, un conjunto de tres mil viviendas construidas para desplazar a los gitanos desde Triana. Esta película fue seleccionada por su contenido antropológico, mostrando como se da el flamenco en el cotidiano de gitanos y no gitanos; artistas y habitantes del barrio. También los problemas que trajo consigo el desplazamiento y la nostalgia de Triana. En este día llegaron 11 asistentes.

La última semana se expuso el filme/documental *Camelamos Naquerar* (1976) de Miguel Alcobendas. Este filme fue seleccionado ya que transmite la historia de marginación de los gitanos y de cómo esta marginación fue cultivando en ellos el sentimiento plasmado en la lírica del flamenco. La narración se hace desde un enfoque artístico/flamenco, es decir, con el lenguaje del flamenco a través del baile de Mario Maya y otros artistas, quienes manifiestan su rechazo a las políticas marginadoras de la corona española sobre los gitanos. Debido a que este filme dura solo 16 minutos, complementamos esta jornada con el documental *Flamencas: Mujeres, Fuerza y Duende* (2015), el que fue seleccionado para transmitir las experiencias de las artistas mujeres en el flamenco, además de ofrecer un panorama actual de las artistas flamencas tanto en España como en el mundo. En esta última jornada hubieron 13 asistentes.

Al terminar cada jornada se prendían las luces del sótano y disponíamos las sillas para generar un encuentro musical, una pequeña juerga. Aquí se compartía el vino, la cerveza, el tabaco, el cante y el toque flamenco. A casi todas las jornadas asistió el tocaor Diego Cuche,

además de aficionados al flamenco gustosos del encuentro. Estos encuentros duraban hasta altas horas de la madrugada.

- **Juergas Sotaneras**

Las juergas flamencas en el sótano se dan esporádicamente según la disponibilidad de las distintas personas que integran una juerga flamenca. Para que haya una juerga flamenca mínimo tienen que haber un cantaor/a y uno o dos que hagan palmas, no es estrictamente necesario que sean profesionales, pero sí que tengan afición. En el suelo/tablaio del sótano se instalan sillas y pisos plásticos (Véase Anexo 1), en medio se pone una mesa pequeña en la que suele ponerse vino, cerveza, agua y abundante tabaco. En una juerga normal hay guitarristas flamencos, cantaores/as, palmeros/as, bailaores/as y aficionados/as; raramente se deja de escuchar flamenco. Algunas juergas suelen ser espontáneas: surgen de la junta de amigos y aficionados en el sótano luego de una clase o una actividad; también pueden ser planificadas, ya sea porque el sitio sea visitado por algún artista flamenco local o extranjero.

En las juergas espontáneas suelen haber más aficionados, quienes forman una rueda junto a la guitarra, todos dan palmas y se suelen hacer *Jaleos* sobre las letras que se están cantando. Los jaleos son expresiones con o sin significado que indican emociones encontradas durante la ejecución de un palo flamenco. El jaleo por excelencia en el flamenco es el *jole!* y existen otros como *¡toma que toma!* *¡Arza y toma!* *¡arza!* *¡ay!* *jole tú!* *¡bee!*, estos jaleos se dan específicamente dentro del flamenco. El jaleo es posible encontrarlo tanto en juergas, como en presentaciones en vivo, en tablaio y también en otras músicas como la cueca chilena y el criollo peruano, claro si, el jaleo en estas últimas tiene contenidos distintos a los del flamenco.

Para iniciar un cante se le pide al tocao que toque a cierta altura o tonalidad (*Por medio o Por arriba*) y que toque un Palo flamenco en específico. A menudo en las juergas sotaneras se canta por Tangos y por Bulerías; algunas veces por Alegrías, Rumbas y Fandangos; rara vez por Soleá y Bulería por Soleá. Las Bulerías y los Tangos al ser los palos festeros, dan mayor dinamismo y festividad a la situación, además, gran parte de los aficionados que asisten inician su afición con estos palos. Para cantar hay que saber cantar, es decir, manejar

adecuadamente las notas específicas de cada melodía y sus *soniquetes*. Cuando un aficionado no sabe bien una letra, ya sea la melodía o el soniquete, puede que no saque un *ole*, y a menudo *es* corregido por algún asistente de mayor experiencia. Estos espacios sirven para poner en práctica lo aprendido en talleres de cante, palmas y guitarra; hay aficionados que buscan su estilo y formas de cantar, practicando de diferentes e innovadoras formas las letras aprendidas. Siempre se respeta el cante otorgando atención a quien está cantando en el momento; rara vez se interrumpen entre cantaores.

La primera juerga sotanera espontánea a la que se tuvo acceso se dio el 27 de noviembre de 2020. Allí se conoció a Diego Cuche, tocaor; y a Carmencho, cantaor aficionado; además de conocer con mayor profundidad a Carlos Amigo (tocaor y estudiante) y a Eva Blanco (cantaora y estudiante), además de Macarena Moya, Fariel Abarca y a Juana Amigo quienes son estudiantes de danza en el sótano. En la primera juerga mantuve un silencio y respeto total por lo que cada persona presentaba, principalmente se tocaron bulerías y tangos con Carmencho, Cote y Diego. Gracias a estas exposiciones se pudo observar en detalle cómo eran los toques de guitarra para bulerías, identificar momentos clave del compás y afiatar el sonido de las palmas. Cada cierto momento me era necesario salir del sótano debido a que este se llenaba de humo del tabaco dificultando la oxigenación.

En algunas juergas posteriores me daba por cantar una letra aprendida previamente (en clases con Julián Herreros), darle a los tonos no me era tan difícil como darle a los soniquetes, debido a eso, mis cantes eran corregidos en ocasiones por Cote, que había estudiado la letra hace más tiempo y mejor que yo; en ocasiones por Diego Cuche, que conoce la estructura de los cantes; en ambas correcciones se indicaba en qué parte metía mal el soniquete y a qué partes del compás debía ponerle atención para saber cómo y cuándo meter el cante. Algunas veces me hicieron repetir muchas veces un cante para entender cómo hacerlo, el concepto más difícil para entender y aplicar para mí fue el de *contra*, cantar a contra significa marcar las sílabas en el contratiempo de los tiempos fuertes de un palo. A otros compañeros se les hacía igualmente difícil, ya sea por el soniquete, o por encontrar su tono adecuado. El tono adecuado es la tonalidad tímbrica de la voz que debería sonar sin rajarse tanto por lo agudo, pero tampoco sin estar demasiado floja con notas graves. Para ello se enseña el *ayeo*, el que es un cante sin lírica que se suelta antes de cantar con el fin de dar el tono para el tocaor,

afinar la garganta y calentarla. Pocas veces logré entonar un cante del todo bien, pero cuando lo hice, nació un ole.

En otras juergas sotaneras posteriores conocí a Eduardo Placencio, cantaor aficionado especializado en fandangos, después de este encuentro profundicé mis conocimientos sobre el fandango, tanto en el cante, en el toque y en palmas. Gracias a una continua participación en el espacio se pudo contactar y conocer a diversos artistas y aficionados del flamenco, además de profundizar en los palos flamencos desde la experiencia. En otras juergas sotaneras posteriores tuve la oportunidad de conocer a Ximena Ponce (cantaora), Tomas Aguilera (cantaor), Yerko Gonzales (tocaor), Jorge Fernández (Percusionista) y a Javier “el chino” Vega (tocaor), muchas de estos encuentros se realizaron de manera espontánea, permitiendo una relación más estrecha entre los que saben y los que están aprendiendo.

En las juergas planificadas suele haber más respeto por los códigos y generalmente se deja cantar/bailar/tocar a los más expertos en el tema. En estas instancias se genera una rueda con los participantes, comienza el guitarrista ya sea por Bulerías o Tangos; un cantaor con mayor experiencia suele presentarse con un ayeo, meter una o dos letras, un coro y una letra rematada. Si el cantaor sabe cantar, puede entrar alguien a bailar la letra; aquí los palmeros dirigen su atención desde el cante hacia el baile, mismo que la guitarra y el cante. La idea central es que dialoguen el cante con el baile y la guitarra y que logren rematar las letras juntos. Aquí el que no sabe cantar, no canta. Las faltas al código no son bien vistas por los más expertos, quienes con solo una mirada o una palabra pueden indicar una descontextualización por parte de algún aficionado.

Una de las juergas planificadas por Cote tuvo gran relevancia y tuvo lugar el viernes 21 de enero de 2022, no en el sótano sino en un espacio afín ubicado en Avenida Mata con Madrid. En ella estuvieron presentes profesionales del flamenco actual de Santiago, quienes son nombrados según relevancia (a sugerencia de María José): Francisco Delgado (bailaor y cantaor) Julián Herreros (cantaor), Claudio Villanueva (tocaor radicado en Madrid), Lieber Baltra (bailaor), Daniela Gallardo (bailaora/profesora), Carola Cussen (bailaora), Jorge Fernández (bailaor y percusionista), Yerko Gonzales (tocaor), Diego Cuche (tocaor), Ximena Ponce (cantaora), Daniel Remedy *El Champu* (tocaor), Tomas Aguilera *Tomasete* (cantaor) y Amelia Palma (bailaora). Además, asistieron estudiantes de flamenco de distintas

y generaciones, entre ellos Eva Blanco (cantaora estudiante), Carlos Amigo (tocaor estudiante), Valentina Villegas (bailaora y cantaora estudiante, además de participantes de los talleres de flamenco de Eva y Carlos). En esta juerga se cantó principalmente por bulerías, aunque también se dieron cantes por Tangos y por Soleá.

Para organizar esta juerga nos reunimos con Cote, Fariel y Victoria y evaluamos donde hacer la juerga aprovechando que venían artistas como Julián o Claudio desde el extranjero. Concluimos hacer la juerga en la casa de Rocío Herrera, alumna de Cote, quien ya había dispuesto el espacio para encuentros previos. Se acordó con Rocío cobrar un pequeño monto por la entrada para financiar gastos de la casa, además Rocío gestionó la venta de cerveza artesanal mientras que como equipo Sótano gestionamos el traslado de parlantes, adornos para la casa y bocadillos para la ocasión. Al encuentro llegamos nosotros primero a las 9 de la noche, preparamos el patio de la casa con una mesa donde dispusimos los bocadillos y muchas sillas. A eso de las 10 de la noche ya teníamos listo el ambiente para recibir a los invitados. Mientras no iniciaba la juerga flamenca como tal, se aprovechó el momento para cantar y tocar guitarra junto a otros aficionados a la música peruana, chilena y argentina. Echándole mano al oficio de guitarrista di inicio a la juerga flamenca con una interpretación por bulerías. De a poco fueron llegando los invitados y pronto solté la guitarra para escuchar a los profesionales del flamenco. Los cantes más presentes fueron las bulerías, los tangos, las alegrías y las bulerías por soleá. Los tangos, las bulerías y las alegrías sacaron a algunas bailaoras al medio del círculo a tirar su *patá* las que fueron recibidas con jolgorio por los presentes.

Una anécdota interesante sucedió cuando nuestra compañera Victoria sacó unas castañuelas para acompañar el cante del momento (se estaba tocando por tangos) luego de un rato Valentina Villegas, que estaba delante de ella, se da vuelta y le dice textualmente “¿podís parar de tocar porfa?”, consternada por la situación Victoria fue luego a preguntarle a Valentina porqué tal petición a lo que ella respondió “no, lo hice para protegerte, porque los viejos son más quisquillosos, te pueden decir algo (...) si tocas las castañuelas no se pueden escuchar las palmas”. Al conversar este tema con Cote días después, comenta que antes el tema de la censura al que no sabía era mucho peor, y que hoy en día ha mejorado el tacto para abordar estos temas.

Lo relevante de esta juerga es la reunión de artistas y aficionados flamencos chilenos de diversas generaciones: Con Francisco Delgado representando la generación más antigua (como se mostró en los antecedentes del flamenco en Chile), seguido de artistas como Ximena Ponce, Julián Herreros, Claudio Villanueva y la misma Cote; la generación de profesionales flamencos más actuales estaba *Tomasete* y *El Champu*; por otro lado desde el año anterior venían preparándose Eva Blanco y Carlos Amigo para entrar en el circuito del flamenco profesional; por último los asistentes de los talleres de cante de Eva representarían la última generación de estudiantes de flamenco, es decir, aficionados no profesionales. Este tipo de reuniones se dan pocas veces al año debido a las disponibilidades de los artistas. Por distintas razones algunos artistas pidieron que no se registrara la fiesta, esto debido a que muchos asistentes jóvenes suelen grabar con sus celulares y transmitir la situación a través de sus redes sociales, en este sentido Julián destacó lo importante y sagrado que es para él este encuentro y pidió por favor que no publicásemos imágenes o videos al respecto. A eso de las 4 de la mañana la gente comenzó a retirarse, limpiamos el recinto y nos fuimos.

- **Presentaciones en vivo**

Un ámbito particular se vivió en tres ocasiones con integrantes de los talleres del Sótano flamenco. La primera vez que se presentó flamenco con integrantes de la escuela fue en noviembre de 2021 en el Bar Raíces de Santiago Centro ubicado en avenida San Pablo con Cueto. A la presentación acudió casi toda la afición relativa a los talleres de flamenco que surgieron a posterioridad de los talleres de cante y palmas. El grupo de presentación del Sótano estuvo conformado por: María José Araya (Baile, cante y palmas); Eva Blanco (Cante y palmas); Esteban (Cante y palmas); Santiago Fuertes (Baile y palmas); Carlos Amigo (Toque); Aníbal Cataldo (Percusión); y Lincoyán Hernández (Toque). Para entrar al evento se vendieron entradas en preventa a cuatro mil pesos y en puerta a cinco mil.

Se logró esta presentación gracias al contacto de Aníbal con el Bar Raíces meses antes, desde entonces se comenzó la preparación del espectáculo ensayando los días jueves después de las 20 horas. Al principio no estaba contemplada mi participación en la presentación. La idea de sumarme surgió dos semanas después luego de que Carlos Amigo sufriera un accidente

en su mano. Pregunté insistentemente si es que la compañía estaba segura de mi participación, puesto que hasta el momento recién comenzaba con mis estudios en guitarra flamenca, de modo que comencé a ensayar con la compañía mientras Carlos se recuperaba. Debido a mi inexperiencia solo podía acompañar con guitarra flamenca básica los palos que había estudiado hasta el momento (bulerías, tangos, fandangos y sevillanas) los momentos de mayor elaboración en la guitarra fueron dejados para Carlos con justa razón, Carlos lleva 7 años de estudio de guitarra flamenca y estuvo preparando personalmente la presentación por Alegrías junto a Cote.

La presentación por *Alegrías* era sin duda lo más elaborado que hubo en cuanto a baile y toque. Para presentar la alegría se comenzó con una *falseta* de guitarra en *modo mayor* luego entró el cante de Esteban con tres letras de alegrías tradicionales *del mellizo*, luego de eso otra falseta de alegrías con la que entró el baile de Cote, a través del código Cote pidió una *letra valiente*. Luego de esta letra comenzó el *Silencio de Alegrías* con una falseta en *modo menor* acompañada del solemne baile de Cote, al terminar la falseta, se volvió a la falseta en modo mayor acompañado por una *escobilla* de Cote. Luego de terminar la falseta, se *apañó* el sonido de la guitarra y Cote continuó la escobilla, para luego subir la intensidad y la velocidad y terminar el palo tocando por *Bulerías de Cádiz* con letras que fueron cantadas por Eva y Esteban. A continuación, se definirán los conceptos en cursiva para facilitar el entendimiento del lector.

Alegrías es un palo flamenco que se caracteriza por su compás de 12/8 y armonía, que suele ser jónica (modo mayor), es un cante distintivo de Cádiz. Una Falseta es un relato musical flamenco en guitarra, parecido a un solo de guitarra, pero en lenguaje flamenco; el modo mayor y el modo menor son los *modos musicales* que más identificamos en la música occidental, este concepto deviene directamente del entendimiento occidental de la música; El Mellizo es un cantaor de principios de siglo XX que dejó impresa en la memoria andaluza su cante por alegrías, hoy sus cantes se consideran tradición; una letra valiente es una letra en donde se abordan los tonos más agudos de la garganta, por lo tanto su ejecución requiere un mayor uso energético del cuerpo, lo que se manifiesta en la escena. Silencio de Alegrías es un momento de la alegría en que hay un corte y empieza una falseta en modo menor; la escobilla es definida por Cote como “*secuencias rítmicas llevada a los taconeos en relación*

a las base armónica del palo que se esté ejecutando(...) momento de lucimiento del bailar, así como las falsetas son el momento de lucimiento de la guitarra” (Entrevistas con Cote, 2022). Apañar la guitarra significa ponerle la mano encima del puente inferior para que no suenen las notas en sí, sino que suene como se percuten las cuerdas. Las bulerías de Cádiz suelen terminar una presentación de Alegrías ya que poseen un compás similar, pero no igual, de modo que al acelerar el toque por alegrías resulta una bulería en modo mayor.

Aquel día todos llegamos vestidos de manera casual y dentro de los vestidores nos cambiamos a semi formal, los hombres todos con camisa y pantalones de tela; mientras que Eva y Cote lucieron lujosos mantones y vestidos largos. Cote me prestó los zapatos flamencos de la escuela para esta ocasión, me peinaron el pelo con gomina y a eso de las 10 de la noche estábamos todos en el segundo piso del Bar Raíces listos para salir al escenario. Nos ordenamos según la disponibilidad del escenario (que es relativamente pequeño) y del sonido: a un costado Esteban, Eva y Cote, al medio Santiago y Carlos, al otro costado Aníbal y yo.

La presentación consistió en dos bloques, en el primero se presentaron *Fandangos naturales* cantados por Esteban y Eva; *Fandangos de Huelva* cantados por Cote; *Tientos* cantados por Esteban y bailados por Santiago; y *Sevillanas* cantadas por Eva mientras que al baile estaba Santiago y Cote; en el segundo bloque se presentaron las mencionadas *Alegrías de Cádiz* cantadas por Esteban y bailadas por Cote; *Soleá* cantada por Esteban; *Tangos* cantados por Esteban, Eva y Cote mismo que la siguiente ronda de *Bulerías*, en ambos palos finales bailó Santiago. La presentación en total tuvo una duración de una hora y media, luego de terminar nos pusimos de pie para hacer la reverencia al público, dimos las gracias tanto al público como al sótano flamenco. El encargado del Bar aplaudía con emoción ya que era primera vez que se presentaba algo de esa calidad, mismo que el público asistente.

Se finalizó la presentación con un llamado *fin de fiesta* donde se daban palmas por bulería en grupo acompañado por el cante de los integrantes de la presentación, sin guitarra. Durante este fin de fiesta se abrió el escenario para que aficionados entre el público pudieran subir a expresarse, entre ellos Valentina Villegas, quien cantó unas letras por bulería y se dio su patá. Terminada la presentación subimos a los vestidores, nos abrazamos, lloramos de alegría junto a Eva y nos felicitamos, luego de un rato subió Valentina a darnos sus comentarios

sobre la presentación, lo que a ella le parecía bien y lo que desaprobaba. Esta actividad fue realizada con fines de lucro y esa noche recibimos un poco más de treinta mil pesos por persona.

La siguiente presentación tuvo lugar en noviembre en el marco de una actividad autogestionada por asistentes del Sótano la que tenía por fin recaudar fondos para tomar clases con José Anillo, quien venía a Chile en diciembre del 2021. José es un cantaor profesional de España, ha sido galardonado en su país, le ha cantado a artistas como Farruquito, hace clases de cante on-line donde Cote participa, además tiene su canal de YouTube donde transmite información y contenido sobre el flamenco con una visión crítica. Esta presentación fue con *cante pa'lante* y estuvieron Eva Blanco (cante), Esteban Méndez (cante), Carlos Amigo (toque), Aníbal Cataldo (percusión), Juana Amigo (palmas y jaleos) y Lincoyán Hernández (palmas y jaleos). Se presentaron fandangos naturales, soleá por bulería, tangos y bulerías.

La planificación de esta actividad se hizo en conjunto con los asistentes de los talleres de cante de Eva Blanco y los de baile de Cote, luego de que José Anillo anunciara su venida. Para tener un pie de inversión se realizó previamente una rifa a beneficio del sótano, la que fue vendida por los asistentes de clases y talleres; se participó de esta rifa vendiendo números y donando premios. Con este dinero logramos arrendar un equipo musical, comprar insumos para ofrecer durante la actividad (cerveza, empanadas, vino). La gestión del espacio corrió por parte de Javiera (compañera de danza) quien consiguió una sede con cancha ubicada en la Villa Portales. No solo se ofreció flamenco, ya que gracias a los múltiples contactos con los asistentes de los talleres se logró que asistieran 6 bandas. La primera presentación fue la de flamenco, esa tarde lamentablemente no se pudo contar con Cote luego de que su gato Chocolate tuviera una descompensación. Luego de eso presentaron una banda de Rumbas en las que participaba uno de los asistentes del taller; una banda de boleros (La Máquina del Tiempo) donde todos los integrantes participaban de los talleres de flamenco, se participó aquí tocando guitarra; una banda de música gitano/balcánica (Comparsa La Mestiza), donde se participó tocando eufonio; luego se presentaron una banda de cuequeros donde también hay asistentes de los talleres. Casi al final se presentó la banda Niña Carolo, donde también se participó tocando eufonio; al final y de improviso llegó la banda Luisa Armada compuesto

solo por mujeres, quienes cerraron el evento. El evento terminó a las 3 am aproximadamente, nos quedamos quienes organizamos el evento para ordenar el espacio y dejarlo limpio, trasladar la amplificación y el escenario. Esta actividad autogestionada permitió pagar la suma de 200 mil por las clases grupales que cobraba José Anillo, en total hizo 3 clases. Las características de estas clases serán descritas en un apartado más adelante.

La última presentación que hubo en conjunto fue en enero de 2022 en el Bar Raíces, la que tuvo los mismos participantes, el mismo contenido y estructura que la primera presentación en este bar, salvo por la innovación en las bulerías donde se introdujo una falseta por el violinista Hans Vasques, la cual tuvo buena recepción por el público y por la compañía que lo trajo.

*b. Julián Herreros, cantaor*

Julián es un cantaor formado en Chile. Actualmente no trabaja con presentaciones de flamenco en Santiago, pero hace clases de cante. Empezó su carrera estudiando guitarra flamenca con Andrés Parodi (guitarrista flamenco chileno que opera actualmente en Viña del Mar) para después tomar el cante de manera autodidacta. Gran parte de su formación autodidacta fue enriquecida gracias a los archivos documentales llegados desde España (discos y videos VHS entre los 90 y el 2000) y sobre todo gracias a su participación en distintas escuelas de baile flamenco en las cuales se le solicitaba aprender distintos palos para acompañar las presentaciones. Completó su formación de cante y cultura flamenca viajando a España en dos ocasiones tomando clases con maestros de cante y participando en diversas juergas y encuentros flamencos. Es cantante, pintor, productor y compositor de música latinoamericana, participando en agrupaciones como Los Celestinos y Coral Rojo; hoy en día tiene su propia producción musical y trabaja en distintas actividades artísticas de la ciudad de Buenos Aires.

Julián realiza clases de cante a dos grupos de estudio flamenco (véase anexo 2), los días miércoles de 17:00 a 19:00 horas y los viernes de 15:00 a 17:00 horas, a cambio de un cobro mensual. Debido a su relocalización en Buenos Aires es que la mayoría de las clases se hacen a través de Zoom (On-Line), sin embargo, hay fechas en el año en que vuelve a Chile y

realiza clases y talleres presenciales. Las clases (online y presencial) tienen como sede El Sótano Flamenco facilitado por Cote con quien tiene una relación profesional y de amistad. Además, Cote media los pagos entre los alumnos y Julián y estos pagos son de quince mil pesos mensuales.

Las clases de Julián consisten en la memorización y repetición de distintos *cantes*, *letras*, *melodías* y *Soniquetes*. Un cante puede corresponder a la diversidad de los palos flamencos. Hasta ahora en sus clases se han aprendido cantes por Tangos, Bulerías, Fandangos de Huelva, Fandangos Naturales y Alegrías. Una letra es una composición lírica sobre el ritmo de un palo flamenco, normalmente posee 3 a 4 versos octosílabos, aunque existen multitud de variaciones. Cada letra posee una melodía particular. Hay melodías tradicionales -que son la mayoría de las que se aprenden- y letras con melodías innovadoras; así mismo, en la diversidad de artistas flamencos podemos encontrar cantaores que interpretan la melodía y la personalizan alargando y/o adornándola a través de los compases, sin embargo, la médula de la melodía se conserva. La melodía se complementa con el soniquete, el soniquete es la rítmica que tiene cada letra cuyo manejo permite la dirección de la energía del cante, ya sea para introducir, para alargar, acortar o para anunciar que viene un *remate*. Es tan importante aprender la melodía como el soniquete. “*La melodía sin soniquete no es flamenco, cantar las letras cayendo en las tierras no es que esté mal, es que está mal*” (Julián durante una clase, 2021) en pocas palabras el soniquete agrega el sabor flamenco, por lo que no basta con estar afinado. Para estos fines Julián ha entregado diversos ejercicios de compás para identificar tierras (tiempos fuertes), tiempos débiles, contras, remates, momentos para alargar letras y momentos para introducir melismas.

Una de las cualidades vocales/musicales del flamenco es el uso de melodías en *modo frigio dominante*, la que es una forma particular de organizar las notas dentro de la escala, lo que le da el sonido “*arábico*” que caracteriza a muchas músicas del mediterráneo. No obstante, en muchos palos también se usan tanto el *modo mayor jónico* como el *modo menor melódico*.

Algunos objetivos de Julián, además de enseñar cante flamenco y mostrar un método de estudio de los cantes, es el de “*Amplificar los parámetros de escucha y disfrute*” de la música flamenca y de la música en general; conocer y comandar la garganta -y el cuerpo- correspondiendo a las diversidades rítmicas; conocer los rangos dinámicos del cante como

altura, timbre, emocionalidad (o interpretación) y rango; y distinguir estilos de cante respecto a su territorialidad e historia. Según cuenta Julián, uno de los aspectos para cuidar cantando palos flamencos es que gran parte de las letras se cantan dentro de los contratiempos del compás, lo que supone una dificultad para quienes no tienen costumbre. La noción del *Contra* importa tanto para cantar por diferentes palos, como para dar palmas y tener un soniquete desarrollado “*Sin contra no suena flamenco*” cuenta Julián.

En su enseñanza, se distinguen palos festeros de palos de presentación escénica y/o “jondos”. Los palos festeros corresponden a los ritmos livianos y animosos y generalmente se asocian a las fiestas gitanas y a las fiestas flamencas en general. Se suele cantar, tocar y bailar por Tangos y Bulerías. Mientras que los palos denominados “jondos” corresponden a palos cuyos ritmos son pesados y solemnes.

Las clases de Julián normalmente fueron On-Line a través de zoom, para ello el grupo de estudio era organizado por Cote a través de WhatsApp donde se enviaba el link para la reunión. Durante la reunión nos presentábamos todos ante la cámara apagando y encendiendo los micrófonos cuando era pertinente. En tres ocasiones se tuvo la oportunidad de tener la clase de forma presencial. Una semana de diciembre de 2021 vino Julián a Chile y nos hizo una clase. Esta tuvo lugar en el Sótano Flamenco y fueron 8 asistentes. Durante esta clase Julián reforzó las palmas por bulería, dándonos indicaciones de donde y como rematar, como sentir el compás y formas de llevar el compás alternativamente. Luego de este reforzamiento, se pasó a evaluar los cantes por bulerías que nos había enseñado hasta la fecha, además de revisar los fandangos naturales. Entre las cosas que corrigió estaban la tonalidad adecuada, el timbre, el soniquete, la corporalidad y la postura. Para corregir Julián se valía de la repetición en lento y de métodos alternativos para llegar al entendimiento requerido.

La segunda venida de Julián fue en octubre de 2021 y no realizó clase presencial alguna debido a las condiciones sanitarias existentes en el momento, todas las clases fueron a través de zoom; sin embargo, su presencia en un encuentro de jóvenes aficionados al flamenco marcó la pauta de la noche de aquel encuentro. Esa noche se celebraba el cierre de talleres de cante con Eva y Carlos y se había invitado a los jóvenes aficionados a una rueda de flamenco a realizarse en el parque Bustamante, en Santiago Centro. A aquel encuentro llegaron otros

aficionados y profesionales como Tomasete y Diego Cuche. Antes de que llegara Julián compartíamos nuestra afición por las rumbas y por el cante por tangos que era una de las temáticas principales del taller, al llegar Julián comenzaron a cantar fandangos naturales, bulerías, alegrías y soleá por bulería. El encuentro duró hasta las 3:30 de la madrugada.

La última venida de Julián tuvo lugar en enero de 2022 y debido a las condiciones sanitarias solo realizó dos talleres de cante para nuevos aficionados en el parque San Borja. Durante estos talleres se repasó el contenido de palmas, analizando los aspectos básicos y ritmos complementarios para la bulería. Gran parte de los asistentes ya había tomado clases previas con Julián, de modo que procedió a revisar los cantes por bulería, tangos y fandangos enseñados anteriormente. A continuación, se describirá brevemente el contenido de estos palos.

### *Palos Festeros*

Las letras por Tangos son las primeras que se enseñaron. El tango es un palo fiestero cuyo 4/4 permite una adaptación más rápida que en los otros palos flamencos. Este palo se origina en Cuba colonial a partir de la interacción de identidades como la hispana y la afrodescendiente. En efecto, Tango es una palabra de origen africano que designaba los espacios en que los esclavos negros se juntaban a recrear; esto explica que tanto en Cuba como en Argentina se desarrolle el Tango: en ambos países se construyeron los puertos más importantes para las relaciones coloniales, siendo el puerto de Cádiz el principal receptor no solo de mercancías, sino también de las influencias culturales de estos países. De modo que en Cádiz es donde se originan los Tangos Flamencos hacia el siglo XIX. Existen diversas variedades de melodías de tangos dependiendo de la zona andaluza donde se haya desarrollado. En Cádiz existe el Tango, el Tiento (misma rítmica del tango, más lento y con otro uso de compás) y los Tanguillos (misma rítmica del tango pero más rápida y animada, también usa de otra manera el compás); otros lugares de desarrollo del tango son Triana (en Sevilla), Utrera, Granada, Málaga y Extremadura (que es otra región Hispana). Cada región tiene sus melodías y sus formas de soniquetear. Las personalizaciones se han dado por artistas que dejaron su marca en la tradición del cante como El Titi o El Piyayo.

*Ay no te arrime a los zarzales*

*Los zarzales tienen Púas*

*Y rompen Los delantales*

(Tangos Extremeños)

*Debajito del puente sonaba el agua*

*Eran las lavanderas, las lavanderas*

*Cómo lavaban*

(Tangos de Triana)

Las bulerías también son parte de los palos fiesteros. Estas se han revisado con más profundidad que con cualquier otro palo. Al igual que con los Tangos, existen diversidad de melodías tradicionales según territorio andaluz y también según artista; pero a diferencia del Tango, este se origina principalmente en Jerez De La Frontera y su nombre deriva de la “burla”. Este palo de 12/8 es de dificultad para quienes no están habituados a escuchar flamenco. De tal modo que primero Julián pasa las melodías lentamente. Cuando cada asistente ya se aprendió la melodía Julián enseña a meter esas melodías con ritmo. Julián habla de que “*hay que aprender a percutir con la melodía, con las palabras*”. Se repiten muchas veces tanto la rítmica como la melodía de la letra separadas una de otra y luego juntas. Otro de los métodos usados por Julián para adentrarse en la rítmica requerida es aprender a leer marcando los contras apoyado con un metrónomo.

*Porque en la calle hace mucho frío*

*y a mí me da por pensar*

*en los pobres chiquititos*

*que no tienen comía*

*me pongo a llorar*

(Bulerías transmitidas por Julián)

*Con el tiempo se borran*

*Los desengaños*

*entre alegrías y penas*

*pasan los años*

(Bulerías transmitidas por Julián)

Los Fandangos de Huelva son cantes al compás del 3/4. El fandango es un estilo de cante genuinamente andaluz, tiene su origen en el pueblo de Alosno y casi cada pueblo de la región tiene su forma distintiva de cantar, por esto existen más de 40 estilos de fandangos en Andalucía. Los cantes de fandango poseen una estructura particular, generalmente se componen de cuartillas o quintillas y se repiten uno o dos versos para formar un total de 6 tercios.

*Mas quiero*

*El fandango es mi alegría  
el cante que yo más quiero  
se alegran las penas mías  
con un fandango alosnero  
al amanecer el día*

(Fandango de Alosno transmitido por Julián)

*Conmigo*

*Tienes que nacer de nuevo  
Pa compararte conmigo  
y aunque te sobre el dinero  
vives igual que un mendigo  
y yo vivo como quiero*

(Fandango Estilo Valiente transmitido por Julián)

*Palos Jondos*

Los fandangos naturales o fandangos personales poseen una estructura lírica similar a la de los fandangos de Huelva, pero a diferencia de estos no se dejan llevar por el compás, es decir, son libres. En estos fandangos se manifiesta la creatividad y el talento de los artistas flamencos quienes pueden moverse con mayor libertad por los tonos y darle más espacio a los melismas y matices. Además buscan dar profundidad al sentido de la letra, por lo que las líricas refieren en su mayoría a temas cotidianos relativos al sufrimiento, desamor, pobreza, decepción, tristeza, encarcelamiento, aunque también hay líricas que hablan de amor. Los fandangos personales fueron creados por artistas particulares, debido a esto existen más de 200 variantes.

*Dejadme que yo bese el cristal  
donde está la mare mía  
¿por qué a mí no me dejan que yo bese el cristal?  
y llorando un niño decía  
la tienen que despertar  
porque es mi mare de mi alma y está dormía*

(Fandango enseñado por Julián)

*Hablaba con las estrellas  
Un loco en su desvarío  
Hablaba con las estrellas  
y murmuraba: ¿Dios mío  
cómo voy a vivir sin ella  
si eran mis cinco sentíos?*

(Fandango del *Niño Gloria*,  
enseñado por Julián)

El cante por Alegrías de Cádiz tiene un compás similar al de la bulería de 12/8 pero más lento y pesado. Se le reconoce por su tonalidad mayor, a diferencia de la mayoría de las bulerías que están en tonalidades frías; además su estructura lírica y melódica está predeterminada de manera que existen alrededor de siete melodías propias de Alegrías de Cádiz. Una presentación de alegrías parte con una letra baja, es decir, que emplea tonalidades bajas en comparación con la letra siguiente, que sería una letra media; las letras medias se rematan con una *coletilla*, una letra de menor cantidad de versos y dispuesta de otra forma dentro del compás. Para terminar una presentación por alegrías se canta una letra *valiente*, la cual emplea los registros más agudos del cantaor, se remata con otra *coletilla* cuya intensidad llama al final. Este tránsito de letras y *coletillas* entrega una presentación matizada y adaptable al baile flamenco.

*Que no me es daïto a entender  
yo tengo una queja contigo  
que pa poder hablar contigo  
me valgo de mi saber*

(Letra de Alegría baja)

*Quien me va entender a mi  
si ni yo mismo me entiendo  
yo digo que no te quiero  
y estoy loquito por ti*

(Letra de Alegría media)

*Que con la luz del cigarro  
yo vi el molino  
se me apagó el cigarro  
perdí el camino  
(Coletilla de Alegrías)*

*Y está más clara la tarde  
cuando pasa la tormenta  
me gusta reñir contigo  
porque después hago las paces  
(Letra de Alegría Valiente)*

*c. Diego Cuche, tocaor*

Diego Cuche es un tocaor formado en Santiago bajo las enseñanzas de Carlos Lederman; y perfeccionado en Madrid junto al maestro Oscar Herreros. Participa activamente en presentaciones artísticas del flamenco en Santiago junto a otras personalidades santiaguinas de este arte, sobre todo en el restorán La Casa del Jamón. Diego hace clases de guitarra particular para estudiantes principiantes y avanzados de forma presencial en su departamento ubicado en la calle Nueva de Bueras en Santiago Centro. Se conoció a Diego a través de las juergas en el Sótano, ya que mantiene una relación de amistad y profesionalismo con Cote; se comenzó a estudiar la guitarra flamenca con él desde septiembre del 2021 a cambio de un pago mensual de diez mil pesos y un trueque de pan, es decir, por cada clase le llevaba una barra de pan integral a Diego.

Las clases particulares se dieron dos martes al mes desde las 10 am hasta las 13 pm. Aquellas clases se basaron exclusivamente en la transmisión oral de ritmos y ejercicios técnicos. Las primeras nociones que me transmitieron fueron la de *postura corporal*, *postura manual*, *atención*, *acompañamiento*, *falseta* y *remate*. La postura corporal es significativa para todas las artes escénicas, consiste en mantener la espalda derecha, los hombros atrás, los brazos bien posicionados en la guitarra y las vértebras lumbares estiradas. La guitarra se usa principalmente en la pierna derecha, la pierna izquierda puede o no ir sobre la otra, usualmente se deja la pierna izquierda libre para que se zapatee al ritmo del compás; otras posturas usan la guitarra sobre las dos piernas, pero nunca en la pierna izquierda (que es la forma *clásica* de tomar la guitarra). La postura corporal no sólo ayuda a una buena salud

física, sino que también otorga presencia escénica al artista. La postura manual influye en las técnicas de mano y en el sonido de las cuerdas, la mano derecha se usa a una determinada altura respecto a las cuerdas y se suele tocar más cerca del puente inferior de la guitarra. Es necesario tener una buena alineación entre los dedos, la muñeca y el codo para hacer un buen ejercicio técnico y no aumentar la posibilidad de una lesión.

Atención y acompañamiento son dos conceptos centrales para el tocaor. La atención va dirigida al momento del flamenco, en que el tocaor debe enfocarse en lo que va a expresar un bailar o un cantaor, es decir, se debe estar al servicio del momento y corresponder la energía entregada por los artistas. El acompañamiento es uno de los parámetros para definir cuan flamenca es una presentación, para esto se apela tanto al estudio del tocaor como a su *intuición flamenca*. Mientras se canta o baila (o los dos simultáneamente), el tocaor acompaña con sus acordes la melodía que entona el cantaor; con rasgueos y punteos las percusiones que da el bailar (también la letra que se está cantando ya que esta es percutida vocalmente). Cuando el cantaor deja de cantar, suele dejarse un espacio para que el tocaor se exprese a través de su *falseta*, una melodía en guitarra característica del flamenco que se acompaña de rasgueos y percusiones de mano derecha, para lo que se emplean una diversidad de técnicas. Tanto las letras, como el baile y las falsetas se terminan con un remate, un cierre de ciclo musical. El remate da un respiro a los artistas, puede dar por terminada una *descarga* por algún palo flamenco, también puede llamar a que se cante una letra más o que el bailar remate nuevamente; como también puede meterse en la mitad de una letra para darle otra musicalidad.

Una de las cualidades de la guitarra flamenca es el uso de dos tipos de rasgueo para mano derecha; el percusivo y el arrastrado. El rasgueo percusivo usa los dedos de la mano derecha para generar ritmos percutidos sobre grupos de cuerdas particulares, sean estas las cuerdas de nylon (cuerdas agudas) o las bordonas (cuerdas graves). Este rasgueo puede hacerse moviendo sólo los dedos anular, medio e índice hacia abajo (y luego arriba solo con índice); y también puede hacerse cargando los dedos desde el pulgar como si fuera a golpear con los tres dedos. Otra técnica de percusión de las cuerdas contempla el uso del dedo anular hacia abajo, índice abajo e índice arriba; otra técnica que usa anular abajo, índice abajo y pulgar arriba; y por último una técnica que usa los dedos anular y medio hacia abajo (al mismo

tiempo), pulgar abajo y pulgar arriba. Por otro lado, los rasgueos arrastrados contemplan técnicas similares a las descritas anteriormente, pero bajo esta lógica, se tocan todas las cuerdas *arrastrando* la mano, generando un sonido difuso y continuo. Aunque se toquen los mismos acordes, las técnicas tienen un sonido propio diferente de las demás, de modo que el uso de estas va a depender del momento flamenco. Para Diego la idea de contar con estas técnicas percusivas es generar variados matices que acompañen adecuadamente el canto o el baile.

Otra cualidad del flamenco es el uso constante del dedo pulgar para gran parte de las funciones melódicas. El dedo pulgar puede usarse en tres posiciones distintas, dependiendo del sonido que se quiera lograr, generalmente a preferencia del tocaor. Hay dos técnicas principales de dedo pulgar: el punteo con pulgar y el *alzapúa*. El punteo con pulgar suele complementarse con el uso del dedo índice para tocar una *falseta* o para rematar; mientras que el *alzapúa* usa el dedo pulgar para generar una melodía y una percusión rítmica simultáneamente gracias al movimiento del pulgar hacia arriba y abajo abarcando las demás cuerdas, el *alzapúa* es una de las técnicas flamencas por excelencia, requiere mucha práctica. Algunas técnicas de pulgar se distinguen por el peso que se le da a este, mientras más pesado más sonoro. Diego destaca la importancia de no valerse de la fuerza física “*sino de la fuerza de gravedad*” al usar el dedo pulgar, ya que el uso de la fuerza física puede traer problemas musculares, esta noción es válida para todas las técnicas del flamenco.

Mientras que el uso de los dedos índice y medio de la mano derecha se usan en tres técnicas: Punteo, arpegio y picado. El punteo alude a la composición melódica simple apoyado con los dedos medios e índice sin cargar sobre las cuerdas; el arpegio usa los dedos anular, medio e índice para enriquecer los acordes y punteos de pulgar con diversas rítmicas; mientras que el picado usa los dedos medio e índice cargando sobre las cuerdas para otorgar una melodía más potente.

La mano izquierda le da forma a los acordes y sonoridades típicas del flamenco, normalmente se apoyan con un capotraste, herramienta para aumentar la tonalidad de las cuerdas en proporción a la afinación de la guitarra. En el lenguaje básico del flamenco se habla de tocar en algún número: “*ponla al dos por medio*” quiere decir que debemos poner el capotraste en el segundo espacio de la guitarra. Se usan las nociones *por medio* y *por*

*arriba* para designar la altura armónica con la que se procederá a cantar. Cuando se toca por medio, se usan series de acordes que van en medio de las cuerdas, las que comprenden: el La Mayor 7 o 9 (siempre con alteraciones, casi nunca natural) siendo este acorde el principal, es decir, la tónica para una armonía frigia dominante; se alternan con los acordes de Si mayor (con alteraciones como el sexto y el cuarto grado), Do mayor (siempre con alteración como el séptimo y el noveno grado) y Re menor (usualmente con alteración como el noveno grado). Las alteraciones de los acordes son parte de la tradición flamenca de dar sonoridad, hoy en día el sistema de alteraciones de acordes suele ser más complejo en el flamenco moderno, mientras que en el flamenco tradicional conserva las alteraciones recién mencionadas.

Tocar por arriba es tocar en otra tonalidad, aquí se usan los acordes de Mi mayor, Fa mayor, Sol Mayor y La menor (casi con las mismas alteraciones que las mencionadas en el párrafo anterior). La puesta en serie de estos acordes (tocando por arriba y por medio) da el sonido de lo que se conoce por *Cadencia Andaluza*, muy presente en folklores de América y España. Sin embargo, no es lo mismo tocar por medio que por medio, aunque estructuralmente suenen igual. La posición de los acordes otorga sonoridades diferentes, en ese sentido hay palos flamencos que se tocan casi exclusivamente por medio o por arriba.

Otra de las transmisiones de Diego refiere a la estructura de los cantes y su relación con el toque, para esto hay que entrar a clases sabiendo letras. El conocimiento estructural de Diego permite corregir los momentos en que van las letras, identificar su ritmo y acentuación, utilizar los soniquetes adecuados y los *pellizcos* tanto en el tango como la bulería. Los *pellizcos* son cualidades rítmicas que tienen los últimos versos de las letras y que llaman al tocaor a rematar la letra. La dificultad es acompañar el cante con el toque al mismo tiempo y autoacompañarse de manera adecuada. Respecto al toque por bulerías (que fue el más estudiado) indica que no es necesario intensificar el toque mientras se esté en el desarrollo de la letra, sino que hay que marcar las tierras, los acentos correspondientes mientras se desarrolle la letra y esperar el *pellizco* para intensificar el toque y rematar. En este sentido una de los contenidos vistos con Diego se basaba en la educación de la percepción auditiva para entender el vaivén del compás, esto a través de ejercicios con letras y falsetas, las que se debían escuchar e identificar cuáles eran sus *tierras* o pulsos fuertes y pulsos débiles. A

partir de la sensación de las tierras puede identificarse el soniquete y la especificidad rítmica de una falseta o una letra. Las últimas enseñanzas fueron una falseta por Alegrías estilo moderno.

No solo en su casa se ha visto a Diego tocar y transmitir el flamenco. Como se mencionó antes, Diego es un activo trabajador del flamenco y suele encontrársele cada fin de semana en algún evento de estas cualidades ya sea en un bar o un recinto especializado para el arte. Otro de los espacios donde se escuchó y analizó a Diego tocar fue en las diversas juergas espontaneas y planificadas en las que estuvo presente. Al sótano Diego va recurrentemente, generalmente llega entre las 10 y las 11 pm acompañado por algún amigo aficionado al flamenco y un infaltable six-pack de cerveza, el que al agotarse muchas veces marca el fin de la juerga, aunque a menudo van a comprar más. Diego sólo toca flamenco, él se define a sí mismo no como un músico, sino como un flamenco. No escucha ni conoce otra música. Luego de algunas copas, es posible escuchar a Diego cantar alguna letra por bulerías o soleá por bulerías, las que son sus favoritas. Los momentos en que no está tocando Diego, se suelen acompañar por el tesista echando mano de su oficio de guitarrista, es aquí donde aprovecho de mostrar los toques, técnicas y falsetas que me transmitió. Muchas veces al improvisar falsetas suelo correrme de compás o hacer cosas no tradicionales, Diego las observa y me dice que está bien, pero que no es flamenco. Para él, el flamenco (y los géneros musicales) son comparables a platos típicos de comida *“cuando tu hací una cazuela, cuidai de echarle los ingredientes que son de la cazuela, el osobuco, la papa, el zapallo (...) y el choclo, sin estos ingredientes (...) no sería cazuela, lo mismo pasa con el flamenco, podís tocar la raja, hacer una huevada super sabrosa, pero si no sigue el vaivén del compás, no es flamenco, es algo, pero no flamenco”* (extracto de entrevistas con Diego, 2021).

*d. Daniel Remedy “el Champu”, tocaor*

Daniel es tocaor y participa activamente de las presentaciones flamencas en Santiago, toca para academias de baile y también es parte de la AFLACH. Hace clases de guitarra en forma particular, aunque la clase que se tomó fue de palmas por bulería en forma grupal. El cursillo único fue dictado en una casa cultural ubicada en el Barrio Italia. Se llegó a él a través de un

aviso en redes sociales (Instagram) y tuvo un costo de nueve mil pesos. Se comenzó a las 3 de la tarde luego de que llegaron todos los asistentes que en total fueron 9 personas.

Daniel conoció el flamenco gracias a un amigo que lo motivó a aprender guitarra, posteriormente aprendió guitarra flamenca en España financiado por un proyecto Fondart. El formato de clases de Daniel es principalmente oral y consistió en la formación de una rueda de integrantes al taller donde Daniel habla y da ejercicios, los demás lo siguen. Comienza el taller dando el primer ejercicio de afinación rítmica mediante el *takadimi* o la forma hindú de aprender el ritmo. Este coincide en mantener un compás con la palma y marcar con palabras las figuras rítmicas: *Tá* (negra), *taka* (corcheas), *takita* (tresillos) y *takadimi* (cuartinas). Idealmente se realiza con metrónomo una ida y vuelta por las figuras vocalo-rítmicas. Este método es usado para aprender y memorizar elementos básicos de la música tanto occidental como hindú. Al menos para este taller las figuras rítmicas expuestas corresponden a las formas más básicas del *takadimi* (el cual suele adquirir mayor complejidad), es decir, que esta metodología no tiene que ver con el flamenco en sí sino con la práctica musical en general.

El resto del taller consistió en una caracterización de la *Bulería*. Daniel indica que este ritmo se lleva en 6/8 y hay muchas formas de darle *dinámica* y *aire*, es decir que al acompañar tanto en palmas y en guitarra pueden seguirse distintos patrones rítmicos. Enseñó una letra por *Bulerías de Jerez* para ejemplificar la estructura de una bulería en la que se pueden identificar una entrada, un desarrollo y un remate. Cada uno de estos momentos lleva una energía distinta manifestada en la intensidad y presencia de las palmas como de la guitarra. Durante la entrada “*pueden llevarse las palmas más a la tierra*” en referencia a que las palmas van marcando los acentos del compás. Durante el desarrollo de la bulería las palmas y la guitarra van tomando intensidad de acuerdo con el canto. En el remate es donde toda la intensidad llega al máximo, generalmente los últimos compases se cuentan en  $\frac{3}{4}$  (o contando 7 8 9 10) y las palmas marcan todas las corcheas del compás con palmas claras, mientras que otra palma hace el *contratiempo* de corcheas con las mismas palmas, lo que da un efecto de cuartina constante. El taller completo consistió en la repetición de estos conceptos, en total duró una hora y media. Luego del taller se procedió a ordenar el espacio, nos juntamos con el Champu afuera del recinto junto a Carlos Amigo y Eva Blanco para comentarle que

se estaba realizando un taller para aficionados y que muchas veces hacemos juergas tanto en el Sótano como en el parque San Borja. Al mencionar el Sótano Daniel nos da sus recuerdos de juergas y del humo que salía de allí abajo, un par de veces se quedó a dormir ahí luego de una intensa noche de juerga. Termina mandándole saludos a Cote.

*Me entró sueño y me dormí*

*Me despertaron los gallos*

*Cantando el Quiriquiquí*

(Letra de Bulería de Jerez)

*e. Yolanda Heredia, bailaora*

Yolanda es una reconocida bailaora profesional Sevillana, cuenta con una larga trayectoria artística debutando a los 12 años, además de una importante herencia cultural entregada por sus generaciones anteriores quienes también son o fueron artistas flamencos. Fue ganadora del premio nacional de Córdoba y ha participado con grandes artistas de la escena flamenca española. Tuvimos acceso a ella debido a su relación con María José, de quien es maestra. Gracias a esa relación se levantó un taller grupal para principiantes de dos meses de duración entre noviembre y diciembre del 2021. Todo el taller fue en modo online (a través de la plataforma Zoom) e inicialmente participaron 10 personas (véase Anexo 3). Este taller se gestionó entre todos los estudiantes de flamenco cercanos al Sótano a través de una rifa, cuyos montos y pagos fueron gestionados por María José. El pago mensual de estas clases era de veinte mil pesos.

Los contenidos de las clases de Yolanda giraron en torno a dar palmas, a los códigos tradicionales del flamenco, al cante por bulerías, a la corporalidad para el cante y a la conducción de las emociones internas al momento de cantar, como dice Yolanda “*El flamenco es el rey de las emociones más allá de las apreciaciones intelectuales (...) Más allá de lo técnico me interesa la transmisión [de códigos tradicionales] y la conducción emocional*”. Nos explica que los códigos los adquirió del lenguaje de la calle, del pueblo, de

sus vivencias, de modo que en suma este taller se trataba de *“transmitir lo que por fortuna sigue vivo: la experiencia flamenca [es decir] la emoción transmitida cotidianamente a través de la música, donde se conecta con lo ancestral y lo sagrado que es la guía para el control de la belleza interna de nuestras emociones.”*. Para agilizar y supervisar el aprendizaje Yolanda facilitó su número telefónico de manera que se estuvo en comunicación directa con ella vía Whatsapp, dentro de un grupo de comunicación y de manera personal. Muchas veces la maestra mandaba antes la letra que se iba a pasar en el taller escrita de una manera formal y de una manera pronunciativa.

La forma de enseñar las bulerías comenzó con ejercicios de palmas llevando una postura correcta ya sea sentado o de pie. La postura sentada consiste en afirmar el peso en los isquiones y abdomen, de manera de dar libertad a las extremidades para que se muevan, esto es necesario para que el cuerpo marque el compás tanto con piernas como con brazos, hombros, cadera y cabeza. La espalda se mantiene recta y con una disposición para ir hacia adelante *“como si uno fuera a ponerse de pie”*. Los codos se separan del torso y se llevan los brazos adelante, indica que al dar palmas *“una palma se tiene que encontrar con la otra como si fueran a darse un abrazo”*. El primer ejercicio rítmico consistió en llevar las palmas en el compás de 12/8 marcando todas las corcheas con el mismo timbre y volumen. La forma de contar el compás comenzaba por el 12, siendo este la tierra del compás, a partir de aquí se nos ordenó que acentuemos el 5 y el 11. Al cantar letras por bulerías los asistentes deben acompañarse a sí mismos con palmas, Yoli nos incitó a variar la rítmica dentro de un cante prohibiéndonos marcar las mismas palmas más de tres compases seguidos en una letra. Para templar el ritmo de los asistentes dio un ejercicio de palmas consistente en comenzar contando hasta 12 a compás, repitiendo este ejercicio hasta integrar los números, logrado esto se procede a acompañar el conteo con palmas repitiendo como anteriormente; una vez que se repite varias veces el conteo, dejar de contar y solo sostener las palmas. Luego de esto puede procederse a cantar auto acompañándose con palmas.

Además dejó tres tareas para aprehender el flamenco: *“tratar de llegar a los códigos; buscar la propia caja de resonancia; y cuidar la templanza. Al estudiar hay que poner atención a lo que pasa adentro (emociones) y a lo que pasa afuera”*.

*Deja que pasen tres días*

*que se apacigüe tu gente*

*tu te vengas*

*a la vera mía*

(Letra de bulerías de Jerez)

DEHJA'QUEPASENTREHDIHAH

QUESAPASIGUETUHENTE

TEHVENGALAVERA AHMIAH

(Misma letra de bulería escrita en forma pronunciativa a través de Whatsapp por Yolanda)

Una de las cualidades de la transmisión de Yolanda son estos mensajes donde se describe la pronunciación de la letra y es que *“hay que pronunciar como hablan los andaluces en su cotidianidad”*, quedan patentes algunas características de las vivencias lingüísticas andaluzas. En total transmitió 10 letras por bulerías, todas con sus respectivas pronunciaciones y audios para distinguir melodías y soniquetes. Las letras eran revisadas durante la primera hora de taller y a través de audios de Whatsapp, donde Yoli entregaba su visión crítica sobre los cantes de cada asistente.

Una forma de transmitir el código en el cante fue a través del *“juego de alargar el cante dentro del compás”* además usando otro tipo de palos del flamenco como la soleá o la soleá por bulería. El alargue de cante se hace tomando la vocal del final de un tercio de la letra, llevarla a través del compás hasta poder cerrar el alargue con el compás, para esto es importante tener noción del cierre de compás *“al 10”*, Yolanda especifica *“no convertir el alargado del OO en un canto, dejar que suene como sufrir (...) aguantar el tono reteniendo con la emoción.”*. De hecho, para Yoli es más importante *“concentrarse en la palabra antes del cante”*, es decir, no solo enfocarse en la melodía y el soniquete, sino también en el significado de lo que se está cantando, incorporando la emocionalidad de la letra al estado anímico de quien está cantando. En este sentido, las letras por bulería tienen temáticas tristes (relativas a la pobreza, mal de amor, pérdida de seres queridos) como picarescas y amorosas. Es preciso pasar por los estados emocionales a los que se refieren las letras.

Este fue el ejercicio del juego de alargue:

*Que debajito del ala*

*de mi sombrero* [aquí se alarga la “e” de sombrero esperando a rematar al 10]

*déjame a mi chiquilla*

*que yo te diga lo que te quiero*

Una manera de llevar la emocionalidad al cuerpo durante un cante es conocer la noción de tener el cuerpo y la caja de resonancia adentro y afuera. A través de una letra de 3 tercios, se hizo el ejercicio de cantar el primer tercio adentro, es decir, con una energía reservada; el segundo tercio afuera, con el pecho abierto y activando con mayor intensidad la caja de resonancia; para el último tercio, ordenó volver a entrar. Uno de los rasgos de Yolanda es que no canta de manera profesional (no es cantaora) “*lo que tengo es la memoria de los ancianos que escuché*”.

Aquí el ejercicio de bulería recién mencionado:

*Al pozito yo voy por agua*

*y no llevo sogá*

*con la trenza de tu pelo*

*me alcanza y me sobra*

Aquí su pronunciación

ARPOSITOYOVOYPORAGUANOLLEVOSOGA (2) [se repite el tercio, este tercio va hacia adentro]

CONLATREHNSA’DETUPELOMARCANSAYMESOHBRA [este tercio va hacia afuera]

ARPOSITOQUEYOVOYPORAGUAYNOLLEVOSOGANOLLEVOSOGA [este tercio hacia adentro nuevamente.

Las últimas enseñanzas de Yoli fueron en torno al concepto de *pellizco* en las bulerías, el *pellizco* es la forma rítmica en el cante que llama al remate, suele marcar las tierras y usar

juegos de figuras rítmicas más cortas, a diferencia con otros recursos del cante que pueden alargar sus figuras rítmicas. Para entender esto Yoli usó una letra con el recurso de la “*doble insistencia en el juego con el pellizco*”, la que remataba la letra en el primer tercio y volvía a repetir el remate:

*Que mire mariquiña mire usted que si* [letra pellizcada rítmicamente]

*la casa puerta* [primer remate]

*que sí que no que sí que no que si* [insistencia del pellizco]

*la casa puerta* [segundo remate]

*La casa puerta*

*Dormía y se dejaba*

*Vaya que si*

*La puerta abierta* [se repiten estos tercios y se termina rematando]

Yoli enseñó esta letra acompañada de una coletilla para terminar la bulería:

*Y por eso, y por eso*

*que la gente del olivar*

*sacaban los cuellos tiesos*

*Alza y toma* [se repiten los dos últimos tercios].

El proceso de comunicación con Yolanda a pesar de estar distanciados estuvo marcado por su calidez como persona, su ánimo y carisma. Para todos los asistentes del taller (que al principio fueron más de 15, luego fue disminuyendo paulatinamente hasta llegar a 5 personas), fue una experiencia que los acercó al flamenco. Uno de los rasgos de Yolanda es que no castiga la falta a las formas que enseña, sino que evalúa los puntos más favorables de la forma de cantar de un alumno y luego le aconseja para que su cante suene más tradicional. Dicho de otro modo, para ella no era problema que los alumnos no tuvieran un gran talento vocal, ya que su misión no era transmitir las complejidades vocales sino los códigos

asociados al cante, los que vienen acompañados de múltiples experiencias sociales de su vida.

*f. José Anillo, cantaor*

José es un Cantaor de Cádiz, viene de una familia de artistas flamencos, entre la que destaca su hermana Encarnación Anillo y su cuñado Andrés Hernández “Pituquete”, tocaor chileno erradicado en España. José comenzó su carrera artística cantando para escuelas de baile, desde los 18 años inicia su carrera profesional acompañando a profesionales como Cristina Hoyos o Joaquín Grillo. En 2003 consiguió el premio nacional de Cantes por Alegría. Actualmente da clases on line a través de zoom a personas de múltiples nacionalidades, entre ellas a María Jose Araya. Vino a Chile en diciembre del 2021, ofreciendo un taller de cante para diferentes niveles. Estos talleres se gestionaron desde el Sótano Flamenco por medio de una actividad artística autogestionada en la que se vieron involucradas la mayoría de la afición que acude a ese lugar. El costo de estas clases fue de doscientos mil pesos por tres clases grupales.

El taller de José Anillo consistió en la transmisión oral del cante por Alegrías (véase Anexo 4), partiendo con una crítica revisión del cante de los asistentes. Una de las particularidades fue que se mantuvo el compás con palmas durante gran parte del taller, permitiendo a todos los asistentes dar palmas, jaleos y cantes. Para José los jaleos son importantes dentro de la alegría y dentro de los palos fiesteros en general, ya que otorgan una atmósfera al flamenco que brinda confianza al cantaor.

El cante por Alegrías de Cádiz tiene dos vertientes principales, la vertiente de Aurelio Selles y la de Manolo Vargas. Ambos artistas dejaron marcada la forma de los cantes los que han ido repitiendo su estructura y forma desde entonces. José se especializa en los cantes de Manolo Vargas. Estos están estructurados por estrofas de cuatro versos octosílabos dentro de un compás de 12 corcheas. Generalmente las presentaciones de Alegrías se dan en espacios artísticos distintos de la fiesta (como el tablao, escenario, teatro, film) y se acompaña de baile, por lo que prevalece una estructura en la que se cantan entre 4 y 5 letras. La primera letra usa melodías más bajas de tono, la segunda letra se canta en tono medio y

se le agrega una coletilla, esta última se canta en otro compás. La tercera letra puede ser en tono medio o pasar directamente a tono alto. La última letra en tono alto ocupa los recursos más agudos de la garganta del cantaor/a dando intensidad al cante, de modo que las palmas y jaleos también se intensifican, tras esto, se remata con una coletilla igual de alta para continuar y terminar estas últimas letras. Una presentación por alegrías suele durar entre 5 y 7 minutos dependiendo si se acompaña de baile o no.

Todos los asistentes del taller tuvimos que cantar una letra baja por Alegrías, a algunos les costó más que a otros. Cuando me tocó ejecutar el cante no estaba plenamente estudiado en la tonalidad, ni en el compás, ni en los soniquetes, por lo que fui severamente criticado por José. Una de las críticas que más me llamó la atención fue la que le realizó a Eva Blanco luego de que ella expusiera el cante por Alegrías, textualmente dijo esto *“yo entro a un bar en el que se está tocando flamenco (...) ya sea aquí [en Santiago] o en España, y te escucho cantando el cante que has hecho y yo me doy la vuelta y me voy del bar (...) porque no has sabido hacer el cante (...) yo te escucho cantar así y yo me voy (...) Esa persona que te ha enseñado no sabe cantar [aludiendo a Julián que previamente nos había iniciado en el cante por alegrías] tu cante tiene las melodías, las melodías están, pero no está el sentimiento (...) está frío”* (extracto de clases con José, 2021). Al recibir esta crítica Eva quedó estupefacta. Con Eva se ha vivido gran parte del proceso de transmisión del flamenco con los distintos maestros y ninguna vez habían criticado de esa manera la forma de cantar de alguien.

Otro taller de cante fue realizado al día siguiente, esta vez enfocado en un grupo de menor experiencia por lo que la temática fue el cante por tangos de Cádiz. José se especializa en cantes particulares de Juan Villar, destacado artista gaditano. Comenzó el taller haciendo que todos los asistentes den palmas y jaleen mientras que hacía que cada uno cantase una letra de su saber, cada letra iba siendo corregida y levemente estilizada por José. Este taller no tuvo tantas explicaciones, sino aplicaciones prácticas de las letras. Luego de revisar las letras de los asistentes, propuso dos letras para que la totalidad las aprendiera. El método fue el mismo, la repetición constante, después de alrededor de 8 veces de repetir el cante ya cada asistente podía ejecutarlo solo. Los cantes fueron nuevamente revisados y corregidos en el lugar. Además de corregir los tonos y los soniquetes, José recalcó el carácter necesario para cantar las letras, estas tienen que ir acompañadas del sentimiento de la letra en sí, si la letra

es de amor o es de sufrimiento, se debe amar y/o sufrir para que el cante sea genuino. Una de las críticas era que “*no están sintiendo lo que cantan, están reproduciendo una melodía musical y eso no es flamenco, flamenco es sentimiento*”.

Estas son dos de las letras por tangos enseñadas por José:

*Está es la calle del aire*

*la calle del remolino*

*donde se remolinea*

*tu cariño con el mío*

(Tangos Extremeños)

*Toma mi pañuelo*

*y secame las heridas*

*que si no me las curas*

*se me va la vida*

*llorando llorando llorando*

*de las fatiguitas que yo voy pasando*

(Tangos de Juan Villar)

*g. Eva Blanco y Carlos Amigo, los nuevos flamencos*

Eva es una estudiante de cante de Julián Herreros desde abril del 2020 y debutó cantando flamenco en noviembre del 2021 con la compañía Sótano Flamenco. Eva ha tomado los talleres con José Anillo, también con su hermana Encarnación Anillo y ha participado en algunas presentaciones de flamenco en escenario y teatro. Además, estudió baile flamenco con Cote en el año 2020, y anteriormente fue alumna de danzas gitanas de oriente, con cuyos conocimientos aportó al cuerpo de baile de la comparsa La Mestiza, donde es activa participante. Fue ella quien me introdujo al mundo del flamenco poniéndome en contacto por primera vez con Julián y con Cote.

Por su parte, Carlos Amigo estudia guitarra flamenca desde hace 7 años, ha estudiado con el tocaor Francisco García, el bailaor y cantaor Francisco Delgado y últimamente el tocaor

Diego Cuche; además estudia cante con Julián Herreros, donde nos conocimos. Carlos ha participado en presentaciones flamencas y en escuelas de danza.

Este equipo de estudio se formó a partir de nuestro contacto en el Sótano y la afición por el flamenco. En agosto de 2021 se comenzó a realizar talleres grupales de introducción al cante flamenco por tangos y por bulerías ya que en los círculos sociales que Eva y Carlos manejan existía la inquietud de aprender flamenco por un lado y por otro, existía la posibilidad de que esta actividad fuera retribuida. De modo que se comenzó la idea de transmitir flamenco a grupos de personas relativas a los espacios sociales en que se manejan. La difusión de estos talleres se realizó a través de la cuenta de Eva en Instagram. El costo de este taller fue de quince mil pesos mensuales.

Las primeras sesiones del taller se realizaron a la intemperie en la plaza de la Villa Frei desde las 20 horas, las siguientes fueron moviéndose entre parques y casas particulares hasta que en el mes de septiembre se consiguió el Sótano Flamenco los días jueves desde las 20 horas, los talleres se hicieron aquí hasta mitad de diciembre de 2021. Durante estos meses se gestionaron talleres iniciales de flamenco para dos grupos. A un grupo asistían 18 personas; al otro, 12 personas, la mayoría de ellos eran jóvenes. Estos talleres se gestionaban con un cobro mensual que era gestionado por Eva a través de transferencias bancarias. El tesista participó en este grupo siendo parte de la organización de los talleres.

Las primeras sesiones del taller fueron orientadas al cante por Tangos dado su facilidad de compás. En este contexto Eva enseñó los cantes oralmente mientras Carlos le acompañaba al toque. En la primera clase se enseñó el dar palmas: El primer golpe se da con el pie y corresponde al 4 del conteo (es un compás de 4/4); el segundo golpe (el 1 del conteo) palma a volumen normal; el tercer golpe es el rebote del segundo, por lo que suena mucho más suave y con menos volumen; el último golpe (el 3 del conteo) es el acento por lo que se percute más fuerte. Una vez afirmadas las palmas dentro del grupo se prosiguió con las primeras letras. La primera letra dada fue *no te arrime a los zarzales/ los zarzales tienen púas/ y rompen los delantales*, detallando cada parte de la melodía y el soniquete lentamente. El método consistió en cantar la letra grupalmente, luego entre cuatro personas, dos personas y finalmente cada asistente cantó la letra. Cuando hubo dificultades de aprendizaje se separó la melodía del soniquete analizando cada uno para luego juntarlos en el cante. El mismo

método corrió para el resto de las letras. El taller de cante por tangos fue complementado con una presentación realizada por el tesista acerca de la historia y caracterización territorial de los tangos con el objetivo de identificar las territorialidades implicadas en cada letra y melodía.

Un mes y medio más tarde de empezado el taller, se comenzó a enseñar el cante por bulerías. Lo primero que se enseñó fueron las palmas. Mismo método, la bulería al tener un compás de 12/8 fue segmentada para facilitar su aprendizaje, primero se transmitió la primera mitad (los primeros 6 golpes), siendo el primer golpe la tierra marcada con el pie, este golpe corresponde al número 12 y al número 6 de las cuentas. Las palmas continúan marcando las siguientes corcheas poniendo especial atención en el número 3 que es donde se acentúa la bulería. La otra mitad de compás cuenta 7,8,9 y 10 fue enseñada con un gesto corporal que anuncia el cierre o el remate de la bulería, aquí se acentúan los cuatro números recién descritos, el número 11 se percute dependiendo si la bulería remató totalmente o parcialmente esperando una insistencia en el remate. La primera hora de taller solo se basó en la transmisión y práctica de las palmas grupales. Habiendo dado forma a las palmas se procedió a enseñar los cantes. El primer cante enseñado fue un *trelelelé* con un soniquete particular estructurado a medida de la bulería, por lo que era necesario identificar dónde empezaba, donde continuaba y donde remataba. La primera letra en sí fue *deja que pasen tres días/ se entere tu gente/ y te vienes a la verita mía*, haciendo hincapié en los momentos de empezar el cante dentro del compás, de desarrollar y de rematar. Se utilizó el mismo método grupal que para los cantes por tangos. Tanto los tangos como las bulerías fueron apoyadas con audios de Whatsapp grupal donde se detallaban las melodías y los soniquetes lentamente.

La mayoría de los talleres culminaba con una juerga entre los asistentes dentro del parque San Borja, quedándose hasta la madrugada. Aquí se ponían en práctica los cantes aprendidos y otras facetas de cante en un ambiente menos regularizado. Además, los asistentes entonaban sus propios aprendizajes y exploraciones no solo dentro del flamenco sino también en otros géneros musicales.

Para celebrar el cierre de talleres de cante inicial se planificó una juerga en el Parque Bustamante invitando a todos los asistentes de los talleres, a aficionados ajenos al taller y a

artistas flamencos como Julián Herreros, Tomasete, Diego Cuche y Cote (Vease Anexos 5 y 6). La juerga comenzó luego de las nueve de la noche con cantes por rumbas y tangos, dando espacio para que cada asistente cantara su letra. Las rumbas son un palo del flamenco y gozan de tal popularidad que para muchos aficionados iniciales es lo primero que han escuchado relativo al flamenco. De acuerdo con esto, muchas letras que se cantaban por rumbas son letras de bandas españolas como Los Chichos, La Húngara o Los Delincuentes, bandas relativas al Nuevo Flamenco; mientras que las letras por tangos eran mayoritariamente las que se habían pasado en el taller. Luego de una hora de estar cantando con el grupo inicial, empezaron a llegar los invitados de mayor experiencia: Cote, Diego Cuche, Carmencho y Eduardo Placencio, quienes comenzaron el cante por bulerías. Luego de un rato llegó Julián feliz de reencontrarse con amigos y de la multitud aficionada que estudiaba en el taller. Comenzó otra ronda por bulerías, luego una por alegrías y de vuelta a las bulerías. Quedó registro de esta juerga gracias a Esteban (estudiante de cante con Julián) quien grabó profesionalmente el encuentro.

Muchos de los asistentes del taller son jóvenes aficionados y profesionales de la música de raíz latinoamericana, en particular de las cuecas chilenas. La presencia de estos jóvenes motivó a que se presentaran ruedas de cante flamenco en paralelo a las ruedas cuequeras que se realizan los viernes en la Plaza Bogotá. A estos lugares se llegaba espontáneamente junto a Carlos, primero a presenciar la rueda de cueca y saludar a los conocidos, luego de un rato de conversación nos vamos a un rincón de la plaza a entonar unos cantes, a medida que vamos cantando y tocando se enciende de a poco la llama del flamenco a la que llega la gente aficionada y la gente curiosa. Cuando Eva llega a las juergas el ambiente se enciende más ya que posee un talento que llama la atención de muchos en el lugar. En ocasiones hay gente que sin saber nada de flamenco canta lo que siente a como dé lugar, fuera de toda tradición o experiencia profunda del flamenco. A esta gente se le escucha y rara vez se le interrumpe, pero con Carlos nos miramos sabiendo cuando es flamenco, cuando es más tradicional o no. Fuera de las letras, lo que más se corrige como buen aficionado flamenco, es el tema de las palmas y es que a veces uno entra en contacto con otra persona ajena al grupo y ves que le cuesta seguir las palmas. Tanto Carlos, como Eva y yo nos acercamos a estas personas y les comentamos como se hacen las palmas, qué ritmo está sonando y cómo pueden seguirlo, además de invitarlos a los talleres. Estas presentaciones flamencas estilo Juerga motivaron

la participación de más jóvenes en los talleres, además de introducir al equipo Sótano en el mundo artístico de los cuequeros, y viceversa, a algunos jóvenes cuequeros en el mundo artístico del flamenco Santiaguino.

Otro carácter cultural de relevancia presente en este taller es la concientización sobre las problemáticas en las relaciones de género, relativas a los movimientos feministas y de derechos humanos de las últimas décadas. De esta manera al iniciar el taller se advirtió que cualquier comportamiento que pusiera en riesgo la integridad moral, psíquica y física de las y los participantes sería motivo de expulsión del grupo. Del mismo modo, al revisar la admisión al taller se revisó que los participantes no tuvieran antecedentes en casos de violencia, abuso o acoso sexual siendo uno de los principales criterios para la participación de nuevas personas.

## **VII. ANÁLISIS**

### **1. Presentación.**

Con los resultados obtenidos de la revisión bibliográfica se obtuvieron datos de diversa índole que nos ayudarán a comprender la tradición flamenca y su historia. De modo que, considerando los antecedentes mostrados, se constata que desde su origen ha estado expuesto a interpretaciones resemantizadoras a lo largo de los siglos (XIX, XX y XXI). Estas interpretaciones pueden ordenarse en tres etapas en que establecieron significados del flamenco: la primera etapa coincide con el origen del flamenco, en que se postula la tesis andalucista y abarca desde mediados del S XIX hasta mediados del S XX; la segunda etapa se caracteriza por la tesis gitanista o mairenista, también conocido como neojondismo, comienza a mediados del siglo XX; la última etapa es la posmodernidad del flamenco en la que las interpretaciones y significados ya no corresponden a la actitud territorial de las teorías anteriores. Esto queda manifiesto en la emergencia de distintas fusiones e hibridaciones artístico/culturales alrededor del mundo.

El año 2010 se declaró el flamenco como Patrimonio Universal de la Humanidad, sentando las bases para la difusión y salvaguarda organizada del flamenco alrededor del mundo. Esto supondría una doble situación paradójica en la que, por un lado, se protege una forma particular de expresión cultural, pero por otro lado, se fomenta su internacionalización fomentando también la aparición de hibridaciones heterodoxas.

A Chile el flamenco llegó en una primera etapa de semantización y a partir de unos pocos agentes fue emergiendo la semantización gitana, pero no es hasta los 80 en que el neojondismo llega a la par de la emergencia del posmodernismo en la industria musical. Hoy en día en Chile podemos hablar de la existencia de múltiples hibridaciones cuyas características particulares son desconocidas y que pudieron surgir a partir del contacto global con el flamenco, transmisión por tv, radio e internet; hay también nuevas generaciones de maestros del flamenco. En la actualidad hay estudiantes que toman clases directamente con maestros de España vía internet, generando una transmisión directa desde las fuentes interpretativas

que a diferencia de los maestros chilenos de generaciones anteriores quienes son intermediarios entre la fuente y el alumno.

Existe un giro teórico y metodológico para aproximarse al flamenco: primero se abordó desde el culturalismo, otorgándole al flamenco cualidades extraordinarias y esenciales; esto cambió cuando se investigó el flamenco como un género artístico poniendo atención a los intereses de diversos actores dentro del campo de acción artística. Este giro tiene repercusiones en los planteamientos de Cristina Cruces quien defiende el culturalismo y la proyección del flamenco como patrimonio. Actualmente se comprende el flamenco considerando estas dos dimensiones.

Con los datos obtenidos de la observación participante podemos identificar a diferentes actores implicados en la transmisión de representaciones culturales del flamenco. En total se identificaron a 7 transmisores directos, de estos 7 solo uno se reconoce como escuela, contando con un recinto especial para la enseñanza y práctica de los contenidos transmitidos. Los demás restantes se transmiten por medio de clases y talleres que se dan en casas particulares, casas culturales, parques y en modo On-Line. En cuanto a los ámbitos de representación, se identificaron y caracterizaron tres ámbitos donde se transmite el flamenco: en clases y talleres, donde se da la relación maestro/alumno; las juergas espontáneas y planificadas; y las presentaciones artísticas. Los objetos culturales que se transmiten en estos ámbitos también fueron identificados y caracterizados. En total se identificaron cuatro objetos culturales que son la base para la emergencia de más conceptos relativos a la transmisión del flamenco y por tanto a la construcción de un lenguaje particular, estos objetos son el baile, el canto, el toque y las palmas.

Por último, los mecanismos fueron categorizados respecto a la funcionalidad de ciertas acciones dentro de lo observado, en este sentido, se encontraron mecanismos de transmisión. Este concepto viene a responder la pregunta ¿cómo se transmite?; mecanismos de cohesión, que responde la pregunta ¿Cómo se levanta la transmisión y cómo se mantiene?; y finalmente mecanismos de estabilización de las representaciones, lo que responde a la pregunta ¿qué sucede cuando se desvían las representaciones transmitidas? Los mecanismos de transmisión se caracterizan principalmente por la oralidad y la repetición de conceptos, movimientos, técnicas y comportamientos; los mecanismos de cohesión se generan principalmente por

medio de pagos, ya sea por las clases o por una entrada a una presentación, sin embargo la juerga puede verse como un espacio en que el mecanismo de cohesión no funciona a través del dinero si no a través de la calidad de las relaciones sociales presentes, es decir, a través de la formación y cohesión de una comunidad; mientras que los mecanismos de estabilización de contenidos se basan en las críticas orales, esto sucede tanto en las clases como luego de las presentaciones. Se hará un detallado análisis caso a caso relacionando los objetivos propuestos con los datos obtenidos. Luego se hará una descripción de los resultados acerca de los objetos de transmisión y por último una descripción de los resultados de los ámbitos de representación del flamenco.

## **2. Las clases: relación alumno/maestro.**

### *a. Caso 1: El Sótano Flamenco*

Este recinto funciona de diversas maneras, permite la relación maestro/alumno con Cote, Julián y José. Además, funciona como sede para juergas espontaneas y planificadas, y por otro lado, para preparar y exponer presentaciones de flamenco. Nos referiremos primero al ámbito particular de Cote, el baile.

Los mecanismos de transmisión de las representaciones se basan en la repetición de movimientos, en la educación corporal por medio del ejercicio y el compás. Esto se observó durante las clases de baile, las que consisten en la repetición y memorización de movimientos, en la interiorización de conceptos relativos al baile y al flamenco: cuadratura, peso, alineación, riel entre otros, además de formas específicas de movimiento de brazos y piernas, todo esto corresponde a los contenidos de las representaciones transmitidas. Los mecanismos de cohesión se basan en el pago mensual por el recinto, el pago mensual por las clases, el pago de entradas por presentaciones artísticas, ciclos de cine y talleres de palmas. Se dio el caso del uso de actividades colectivas para la reunión de fondos y crear instancias de representación, entre estas encontramos la organización de rifas y una actividad autogestionada para beneficencia de los estudiantes de flamenco. Los mecanismos de estabilización de los contenidos se basan en las críticas orales principalmente dentro de las

clases. estas críticas pueden venir acompañadas de una intervención sobre el cuerpo de los estudiantes; cuando un contenido no se está transmitiendo exitosamente Cote suele cambiar la metodología y explicar de otra forma el contenido. El momento que define la preparación completa (o parcial) de la representación en el baile dentro de la presentación artística, es decir, que si un estudiante no presenta los contenidos mínimos para transmitir no sube a presentar.

No solo el baile se transmite en el Sótano, también están las clases de palmas y los ciclos de cine, los que transmiten por un lado técnicas y pautas de comportamiento específicas para el momento de representar el flamenco, por otro lado transmiten datos de interés cultural acerca de la cultura de los agentes españoles del flamenco, principalmente gitanos.

Dentro del sótano también se hacen juergas flamencas, aquí las relaciones de transmisión pasan más allá de la relación maestro-alumno dependiendo de la situación, en ocasiones hay más aficionados que profesionales en una juerga, los aficionados estabilizan el contenido de las representaciones de acuerdo con su experiencia, algunos tienen más experiencia en unos ámbitos que en otros. Sin embargo, cuando en la juerga hay uno o dos profesionales estos marcan la pauta de las transmisiones, es decir, son quienes transmiten casi exclusivamente el flamenco mientras los demás observan. Se profundizará en torno a la juerga en un apartado más adelante.

Las presentaciones artísticas a las que se tuvo acceso fueron preparadas en el Sótano y fueron presentadas como parte de Sótano Flamenco. En estas presentaciones hubo dos instancias de transmisión, la primera se dio en los ensayos, donde se coordinaron los contenidos del flamenco bajo la dirección de Cote, aunque, los contenidos ya habían sido adquiridos previamente por los integrantes del grupo, de modo que dispusieron de su forma de transmitir las representaciones. Durante la presentación se expusieron los contenidos de las representaciones del flamenco en un orden particular hacia el público presente, el cual varió en las tres ocasiones en que se tuvo oportunidad de presentar en un bar y en una villa. Estas representaciones fueron recibidas por el público, donde también se identificaron mecanismos de estabilización en las críticas de otros aficionados como las palabras de Valentina Villegas. Las presentaciones artísticas son parte de otro ámbito de transmisión y serán analizadas en mayor profundidad en un apartado más adelante.

En la siguiente tabla resumimos las características de la transmisión del baile en el Sotano.

<b>Objetos de transmisión</b>	Baile Flamenco; Palmas Flamencas; Cultura Flamenca
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Baile y letras por Sevillanas, por Tangos y por bulerías. Del Baile: Cuadratura, peso, riel, piso pélvico, caminatas, marchas, relevé. De palmas: técnicas, posturas y pautas de comportamiento. De Cultura: Historia y característica del pueblo andaluz y gitano.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	Clases/ talleres; Juergas; Presentación Artística.
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad, Repetición, Movimiento, Ensayos
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Cobro mensual de clases; Cobro de entradas a actividades; Rifas; Actividades autogestionadas
<b>Mecanismos de estabilización</b>	Criticas, repetición, cambios de metodología

*b. Caso 2 : Julián Herreros*

Julián aprendió flamenco de manera autodidacta, aunque con posterioridad aprendió con maestros del arte en España. Las representaciones de mayor dominio de Julián se daban en el cante, aunque también transmitió el contenido de dar palmas. El cante tiene sus contenidos específicos que son parte de la trama principal del flamenco, el conocimiento de palos flamencos es primordial para la representación de este. De este modo los contenidos de Julián constan en letras de palos del flamenco como Tangos, Bulerías, Fandangos de Huelva, Fandangos naturales y Alegrías. Con sus respectivas melodías y soniquetes. Otros contenidos más allá de lo lírico constan en técnicas de manejo vocal, posturas, palmas y emocionalidad.

El ámbito en que más se presenció a Julián fue con clases de cante y dentro de este sus mecanismos de transmisión se basaban en la oralidad y la repetición de los contenidos expuestos; en el ámbito de la juerga Julián se basaba plenamente en la oralidad de las líricas flamencas. Los mecanismos de cohesión se dan a través del pago mensual por sus clases; por otro lado, los mecanismos de estabilización de las representaciones se daban en las mismas clases de Julián donde corregía a los asistentes y cambiaba de método de ser necesario, todas las acciones basadas en la oralidad. En este cuadro se resumen las características de la transmisión de Julián.

<b>Objetos de transmisión</b>	Cante Flamenco, Palmas Flamencas
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Cantes por Tangos, Fandangos de Huelva, Bulerías, Alegrías y Fandangos Naturales. Melodías, soniquetes, contras, remates, técnica vocal, interpretación, melisma, rangos dinámicos de cante, expresividad.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	Clases; Juergas
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad Repetición
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Pago Mensual
<b>Mecanismos de estabilización</b>	Criticas, repetición, cambios de metodología

c. *Caso 3: Diego Cuche*

Diego recibió las representaciones directamente desde España y las transmite desde su casa en clases particulares, en juergas y en presentaciones artísticas. Diego domina los toques de guitarra flamenca transmitiendo los palos flamencos y diversos conceptos rítmicos, teóricos y técnicos, siguiendo con esto los principales contenidos asociados a esto son los de técnicas de mano derecha e izquierda, posturas corporales, el concepto de atención, percepción rítmica, acompañamiento y remate. Además de los toques Diego entiende de estructura de la música flamenca por lo que los contenidos que transmite también refieren al cante, transmitiendo el concepto de pellizco. Los mecanismos de transmisión de Diego se basan principalmente en la oralidad, esto válido para las clases, para las juergas y las presentaciones artísticas; para las clases el mecanismo principal es la repetición de los toques enseñados.

Mientras que los mecanismos de cohesión se basan en el pago mensual por sus clases, además del cobro de entradas por sus presentaciones. Los mecanismos de estabilización son los mismos que se ocupan en otras clases de flamenco, la crítica, la repetición y cambios de metodologías.

<b>Objetos de transmisión</b>	Toque flamenco Cante flamenco
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Toques por Tangos, Bulerías y Alegrías; Técnicas de mano izquierda y derecha. Posturas corporales; Atención, acompañamiento; Falseta; rasgueos; Remate; Pellizco, percepción.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	-Clases -Juergas -presentación artística
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad Repetición
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Pago Mensual; Trueque; Pago por presentaciones
<b>Mecanismos de estabilización</b>	Criticas, repetición, cambios de metodología

*d. Caso 4: Daniel Remedy*

Daniel Remedy es un tocaor iniciado en Chile y desarrollado en España, la transmisión que realizó solo se dio una vez por medio de un taller de bulerías en una casa cultural del Barrio Italia. Fuera de esto Daniel trabaja activamente en presentaciones artísticas flamencas además de contar su presencia en una juerga. Los contenidos que abarcó giraban en torno a especificidades sobre el palo de la Bulería, así como una nueva forma de entender la rítmica abordándolo desde el lenguaje hindú (takatimi) aunque este lenguaje se usa para el acercamiento al ritmo en sí, no solo para el flamenco sino para la música en general. Volviendo a la bulería, a este se le asociaron conceptos como dinámica y aire, además de momentos de las letras de bulería: entrada, desarrollo y remate. Principalmente se asoció el ritmo con el manejo de las palmas flamencas ayudado de una letra de bulerías y con esto se transmitió el concepto de contratiempos.

Los mecanismos de transmisión de este taller se basaron fundamentalmente en la oralidad y la repetición de los conceptos. Mientras que el mecanismo de cohesión fue el pago del taller. Los mecanismos de estabilización de las representaciones no se percibieron, solo se repitieron los conceptos y contenidos.

<b>Objetos de transmisión</b>	Palmas por bulerías y una letra por bulería
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Takatimi, Dinámica de la bulería, aire, entrada, desarrollo y remate. Contratiempos.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	-Taller -Juerga
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad Repetición
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Pago por el taller
<b>Mecanismos de estabilización</b>	No percibidas

*e. Caso 5: Yolanda Heredia*

Yolanda es una bailaora profesional nacida y desarrollada en España. Aunque es bailaora, maneja conceptos relativos al cante y al toque. Las clases con ella abordaron principalmente las cualidades del cante y palmas por bulerías. Dentro de esto se abordaron conceptos como los códigos tradicionales del flamenco, formas de llevar las palmas por bulerías, posturas, ejercicios rítmicos, variaciones de palmas, además, transmitió las líricas flamencas de dos formas: una escrita en español legible y otra, en español sevillano hablado, es decir, en forma pronunciativa. El código fue transmitido a través del juego de alargar el cante, de sacar y entrar la emocionalidad/intensidad del cante y por último el concepto de pellizco.

El único ámbito observado de transmisión con Yolanda fueron sus clases, aunque es sabido que ella hace presentaciones artísticas en su país. No se observó a Yolanda durante ninguna juerga debido a su lejanía y a la modalidad de clases on-line.

Los mecanismos de transmisión se basaron en la oralidad y la repetición, mientras que los mecanismos de cohesión se basaron en el pago de sus clases; por último el mecanismo de estabilización consistía en las críticas positivas y constructivistas hacia sus alumnos, de manera online durante el taller y también a través de WhatsApp fuera del taller.

En esta tabla se resumen las características de la transmisión de Yolanda

<b>Objetos de transmisión</b>	Cantes y palmas por bulería.
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Letras por bulerías; técnica de palmas, variaciones de palmas; códigos flamencos, alargue de cante; dinamismo emocional; pellizco e insistencia de pellizco.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	Clases Presentaciones artísticas
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad Repetición
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Pago por clases
<b>Mecanismos de estabilización</b>	Críticas constructivas, repetición.

*f. Caso 6: José Anillo*

José es un cantaor profesional nacido y formado en España. Los contenidos de su transmisión abarcaban el cante por Alegrías de Cádiz y Tangos Gaditanos; también se transmitió en torno a las palmas y a los jaleos. Los conceptos principales que transmitió giraban en torno a la emocionalidad del cante y las palmas grupales.

El único ámbito en que se observó a José fue a mediante las clases, aunque se sabe de su profesión y trayectoria artística. Los mecanismos de transmisión también se basaron en la oralidad y en la repetición constante de las letras que enseñó. Mientras que los mecanismos de cohesión se basaron en el pago por el total de la cantidad de clases que dio. Los mecanismos de estabilización son lo que más llamó la atención ya que José no se abstuvo de hacer críticas despectivas, es decir, críticas que no aportaban al desarrollo del cante del alumno, sino que lo incitaban a sentirse frustrado y perplejo.

<b>Objetos de transmisión</b>	Cantes y palmas por tangos y Alegrías de Cádiz.
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Letras por Alegrías y por tangos. Emocionalidad del flamenco, palmas grupales.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	Clases Presentaciones artísticas
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad Repetición
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Pago por clases
<b>Mecanismos de estabilización</b>	Críticas despectivas

*g. Caso 7: Eva Blanco y Carlos Amigo*

Este grupo de estudio y transmisión flamenca se formó en Santiago el año 2020 y comenzó sus talleres en el 2021. Ambos transmisores son relativamente nuevos dentro del circuito de artistas profesionales. Los talleres abordaban cantes y palmas por tangos y bulerías; y algunos de los conceptos asociados como postura, conteo y acentuación de las palmas; melodías y soniquetes de las letras; además de un breve repaso histórico sobre los tangos;

también se enseñó el concepto de entrada, desarrollo y remate de las letras tanto por tango como por bulerías.

Los ámbitos en que se desarrolla este grupo abarcan los talleres grupales, las juergas espontaneas y planificadas; y las presentaciones artísticas. Los mecanismos de transmisión se basaron en la oralidad y la repetición de cantes, conceptos y ejercicios. Por su parte los mecanismos de cohesión se basaron en un pago mensual por el taller; los mecanismos de estabilización de los contenidos se basaron en las criticas orales, presenciales y vía WhatsApp.

<b>Objetos de transmisión</b>	Cantes y palmas por Tangos y Bulerías.
<b>Contenidos/ conceptos</b>	Letras por Tangos y bulerías. Melodías, soniquetes, posturas. Entrada, desarrollo y remate del cante. Historia de los tangos flamencos.
<b>Ámbitos de representación y transmisión</b>	Clases Presentaciones artísticas Juergas
<b>Mecanismos de transmisión</b>	Oralidad Repetición
<b>Mecanismos de cohesión</b>	Pago mensual por taller
<b>Mecanismos de estabilización</b>	Criticas, cambios de metodologías, repetición.

### 3. Descripción de una cadena de transmisión

Esta descripción abarca la cadena de transmisión de cada uno de los cuatro objetos principales transmitidos al estudiar flamenco, en este sentido se aborda la constitución de una cadena de transmisión relativo al baile, al cante, al toque y las palmas. Esta cadena se realizó considerando una unilateralidad de las relaciones, es decir, que se considera principalmente la relación maestro/alumno ya sea en clases o en talleres.

#### a. El baile

La cadena de transmisión comienza en Santiago con la profesora María José Araya hacia los participantes de sus clases. Esta cadena tiene un eslabón anterior en la relación María José - Yolanda Heredia, poniendo a María José en contacto directo con una de las fuentes principales; por el lado de Yolanda, ella adquirió las representaciones culturales del flamenco a través de sus *vivencias*: relaciones familiares, comunitarias y laborales. Yolanda no ha sido la única transmisora de estas representaciones en María, a ella le fue transmitido por profesores Chilenos como Danae Chacón y Francisco Delgado (este último es identificado como un maestro de la tercera generación de artistas flamencos chilenos). Al respecto, al consultarle por la comparación entre Danae y Yolanda, María relata que:

*“la principal diferencia que hay es que con Danae vimos y desarrollamos técnicas de baile en general y sobre todo, coreografías sobre temas flamencos (...) en los que bailábamos sobre una obra musical de un disco flamenco sin pensar en la existencia de códigos. Piensa tú que en ese tiempo no existía masivamente el acceso a la información como lo hay hoy en día y los contenidos de cada escuela eran guardados con celo porque no había tanta disponibilidad de medios. Fue Daniela Gallardo al volver de su viaje a España quien me dio a conocer los códigos y fue con la Yoli quien me introdujo profundamente en los códigos del flamenco, con ello pude saber bien por qué hacía ciertos movimientos, qué movimientos hacer y cómo desarrollar el lenguaje del baile para que sea rico y no una mera coreografía (...) de modo que con el tiempo pude yo misma producir mis bailes con código flamenco”.*

Hay otros conceptos que María adquirió a través de otras disciplinas como el Yoga, la danza contemporánea y la danza clásica como la mantención del peso, la soltura y el relajo. En este caso vemos como el baile de María se ha nutrido de diferentes vertientes siendo la española la más significativa para su quehacer actual ya que María se identifica con la transmisión de la tradición flamenca, a diferencia de la transmisión del flamenco moderno, el cual no abarcamos en esta investigación por el contexto social (pandémico), falta de medios y tiempo. En este sentido lo que caracteriza al flamenco tradicional aquí transferido son los conceptos de cuadratura, peso, trabajo de brazos, torso y piernas; además del conocimiento y distinción de compases de Sevillanas, Tangos y Bulerías; el cómo llevar las Palmas en distintas instancias de representación flamenca, sobre todo juergas; la transmisión también abarca datos históricos sobre gitanos y payos que dieron forma a letras, melodías, temáticas, bailes y contextos de producción flamenca.

#### *b. El toque*

En cuanto a la guitarra flamenca, la cadena de transmisión que se logró captar fue a través del maestro Diego Cuche, quien comenzó sus estudios con Carlos Ledermann (este maestro también es identificado dentro de la tercera generación de artistas flamencos chilenos), quien le transmitió técnicas y ejecuciones para guitarra solista, la adquisición del lenguaje flamenco definitivo lo obtuvo en su viaje a España estudiando con el maestro Oscar Herreros. Diego comenta que *“fue mucho después que adquirí más lenguaje flamenco, cuando fui conociendo a grandes tocaores como cuando vino Diego del Morao, de solo verlo aprendí códigos y caché que tenía formas de tocar que no eran la forma, tenía que tocar más suave, menos presencia, sino más servicio y atención”*. De este modo la transmisión aquí descrita se apoya en los conceptos de toque, rasgueos (arrastrado y percusivo), técnicas de dedos (punteo, alzapua, arpegio, arranque) remates, marchas a compás (de Tango, Bulería y Alegrías), atención, relajo e intensidad; falsetas, entradas, salidas, acordes flamencos (toque por arriba y por medio), uso del capotraste y armonías flamencas (armonías frías dominantes y jónicas).

### *c. El cante*

En cuanto al cante, la transmisión ha sido dada desde diversas fuentes. La primera fuente fue Julián Herreros, a quien le fue transmitido el cante a través de medios audiovisuales y -posteriormente- orales durante su estadía en España. Julián se inició en el cante de manera autodidacta motivado por las peticiones de escuelas de baile flamenco que le pedían letras de discos particulares. Los códigos que conoce Julián los aprendió de clases de cante y de compartir en ambientes flamencos de allá (juergas y tablaos), aquellos códigos los transmitió aquí en Chile para el grupo de cante formado dentro del sótano flamenco. Los principales conceptos que destacan respecto a la cultura flamenca son letras, cante, entonación y melodía (tonalidad), compás, contras, soniquetes, melismas, entrada, remate, palos fiesteros, palos jondos, cante por tangos, por bulerías, por fandangos; además de la distinción de parámetros de escucha que orientan al estudiante hacia conceptos como la atención, altura, emocionalidad, rango y timbre. Por su parte Yolanda Heredia enseñó facetas del cante principalmente relativas a la emocionalidad, además transmitió el concepto de juego de alargue, remate, insistencia del remate, sensación de la semántica lírica, tradicionalidad, templanza, resonancia (adentro/afuera), pronunciación y pellizco. Por último José Anillo transmitió ideas parecidas en cuanto a timbre, emocionalidad, sentimiento, estilización y contenido lírico. Otras instancias de transmisión del cante se dan en las juergas flamencas ya sean espontáneas o planificadas, en la primera está abierta la posibilidad de la corrección y la repetición de letras; en la segunda más vale poner atención a lo que sucede porque no se repiten letras, sino que se ejecutan (o se trata de) ejecutar los códigos como deben ser.

Por último, cabe destacar un eslabón más en la cadena de transmisión que involucra a los estudiantes de Julián, quienes formaron su propio taller de iniciación al flamenco donde asistieron jóvenes de diversos lugares de Santiago. Dentro de estos talleres se transmitieron los cantes por tangos y bulerías, con sus letras, historia, melodías, soniquetes y remates. Este último eslabón está dando pie a la emergencia de nuevos aficionados y artistas flamencos, así como a la relación en la transmisión del flamenco con la transmisión de saberes artísticos locales como la cueca.

#### *d. Las palmas*

Las palmas, al ser fundamentales en el flamenco, son transmitidas en múltiples instancias de formación oral. Cinco de los casos revisados daban especial importancia a la transmisión de las palmas. Julián enseñó las bases rítmicas de la bulería más algunas variaciones para realizar durante una entrada de letra, un desarrollo y el remate. Para María José *“la palma básica es fundamental, sin eso no hay sabor”*, de forma que transmite el saber más básico de las palmas, la templanza y el manejo de compás y metrónomo; igual de importante es la corporalidad asociada al dar palmas ya sea sentado o de pie. Yolanda Heredia transmitió ejercicios aún más básicos para llevar las palmas templadas y consejos para mantener una postura adecuada, también incitó a los estudiantes a variar las formas de llevar el compás dentro de una letra y a identificar momentos de intensidades de las palmas. Por otro lado, Daniel Remedy enseñó formas de llevar el desarrollo y remate de una bulería introduciendo a los asistentes de su taller a la noción de contras y remates con contras. Daniel operaba con múltiples ejecuciones de remates a contra que complementaban las palmas básicas. Algunas de estas ejecuciones transmitidas corresponden al flamenco moderno. José Anillo transmitió la idea de jalear y llevar palmas de manera constante dentro de los palos fiesteros y alegres, como el tango, la bulería y la alegría gaditana.

#### **4. Las juergas.**

Tanto las juergas espontaneas como planificadas suponen un encuentro de transmisores con diversas experiencias en el campo cultural que se estudia. En este estudio se describieron al menos 3 juergas. Las juergas espontaneas del Sótano, una juerga planificada por el equipo Sótano y una juerga planificada por el equipo Eva y Carlos, además de juergas espontaneas de este mismo equipo que son relevantes por el tipo de transmisiones que ocurren.

En las juergas espontaneas del Sótano las transmisiones del flamenco vienen principalmente por participantes con años de experiencia como Cote, Diego, Eduardo o Carmencho, quienes de alguna manera marcan la pauta de transmisión. Sin embargo, están abiertos a recibir la transmisión de personas con menor experiencia en el campo del flamenco o incluso con experiencias derivadas de otras artes musicales. Respecto al flamenco, se mantiene la

unilateralidad en el sentido que estas personas de mayor experiencia están evaluando y corrigiendo los contenidos transmitidos por las personas de menor experiencia, de ese modo pude observar el aprendizaje de Carlos (en guitarra, cante y palmas), de Eva (en cante y palmas) y el propio (en guitarra, cante y palmas). Cuando se dio la posibilidad de que los de menor experiencia transmitan, lo hicieron en cuanto a temáticas específicas como cantes, artistas o toques que los flamencos grandes recibieron. Esto se observó cuando Eva entonaba una letra por bulerías que Cote no conocía, cuando Carlos interpretaba una falseta que Diego no conocía o cuando yo interpretaba una falseta improvisada. Quizás este último eran los más comentados en cuanto a lo que debe tener el contenido flamenco debido a mi poca experiencia en el tema. Con el tiempo comencé a tener críticas positivas. Estas transmisiones son cerradas en cuanto a que el Sótano es un espacio cerrado, es decir, que las transmisiones no salen al público, la gente llega al Sótano por dato y a las juergas se llega manteniendo un vínculo previo con alguno de los asistentes con experiencia flamenca.

Siguiendo con esto, los contenidos que se transmiten en la juerga espontánea del sótano giran principalmente en torno al cante, toque y palmas por tangos, bulerías, fandangos de Huelva, alegrías, fandangos naturales y bulerías por soleá. Algunas veces Cote tira una patá por algún palo, sobre todo cuando el acompañamiento es aceptable para sus parámetros. A veces se repiten las letras con motivo de estudiarlas durante la juerga. Rara vez se hace alusión a los conceptos específicos de cada objeto cultural del flamenco, en casos cuando hay gente con nula experiencia. Así mismo los mecanismos de transmisión siguen basándose en la oralidad y los de estabilización en la crítica y a veces la repetición. Quizá uno de los aspectos más importantes de las juergas espontaneas del sótano son los mecanismos de cohesión, ya que estos no dependen del pago, sino que dependen de la vinculación previa con el flamenco y con los artistas flamencos presentes. La juerga es en este sentido un espacio comunitario en el que se vinculan personas de diversa experiencia en el campo con el motivo de recrearse y transmitir el flamenco en un ambiente sin presiones ni urgencias por recrear una representación idéntica a la original o genuinamente flamenca, aunque, se disfruta.

La juerga planificada por el equipo Sótano descrita en el desarrollo habla de una mayor complejidad en los contenidos y mecanismos. En esta podemos ver que la transmisión se genera unilateralmente, es decir, sólo los más expertos en el tema podían transmitir. Los

contenidos son casi idénticos a los de una juerga espontánea sotanera, aunque la presencia del baile fue mucho mayor, de ese modo encontramos cantes, toques, palmas y baile por Tangos, Bulerías, Alegrías y Bulerías por Soleá; además se agrega el uso del cajón peruano. Los mecanismos de transmisión aquí presentes son la oralidad, aunque, no hay repetición, probablemente debido a que estos encuentros de profesionales no son con fines educativos sino con fines recreativos y demostrativos. En cuanto a los mecanismos de cohesión, a pesar de que había que pagar un pequeño monto por el espacio, este dinero no afirmaba directamente la cohesión de la juerga ya que, si no se hacía en este espacio, podría haber otro, el vínculo de los artistas flamencos era el aspecto más importante. Por último, los mecanismos de estabilización de los contenidos se daban de manera unilateral entre los que tenían mayor experiencia hacia los que tenían poca experiencia. De este modo se observó como Valentina Villegas reprendió a Victoria por entrometerse tocando castañuelas a pesar de que las castañuelas igual se usen en el flamenco. Otro parámetro para la estabilización de los contenidos es la respuesta de los asistentes ante una representación y esto se pone de manifiesto con el olé. Si no hay sabor flamenco no hay olé. Por otro lado, hay momentos en que el olé nace con mucho estruendo marcando una clara diferencia entre quien representa el contenido de una manera ideal y quien no.

Por último, las juergas en el parque, las que ocurrían después de los talleres de Eva y Carlos son las juergas en las que más se observó la horizontalidad de transmisores. Esto se manifiesta en los contenidos de la juerga, la que pasa más allá de ser flamenca a ser una juerga multicultural, dada la presencia no solo de cantes, toques y palmas por tangos y bulerías, sino también por Rumbas, el que es considerado dentro de los circuitos profesionales del flamenco como nuevo flamenco o algo menos tradicional. Además de Rumbas, algunos asistentes transmitieron cuecas chilenas, zambas y chacareras argentinas, valeses y marineras peruanas, improvisaciones de hip-hop y canciones radiales populares (como Camilo Sesto, Leo Dan, entre otros). Esto posiblemente se da por la cantidad de asistentes con poca experiencia flamenca (pero con bastante experiencia en otros campos culturales) y por la experiencia general del grupo. Siguiendo con esto, los mecanismos de transmisión siguen basándose en la oralidad dado que la música es una expresión principalmente oral, las repeticiones solo se daban con los cantes flamencos estudiados durante el taller; los mecanismos de cohesión, además del cobro por talleres estaba la

vinculación específica del taller que incluía nociones sobre las relaciones de género y sus problemáticas, lo que llevaba a suprimir la presencia de personas que hayan tenido conductas misóginas y machistas.

De estas últimas juergas, se observó un proceso bilateral de transmisión, un diálogo entre el flamenco y la cueca manifestado en los espacios donde los transmisores representan estos contenidos. La presencia del flamenco en las ruedas de cueca motivó la curiosidad de muchos asistentes a las cuecas por el flamenco, y al mismo tiempo, nos acercó al mundo de las cuecas y de la bohemia juvenil santiaguina. Solo una vez tuve la oportunidad de escuchar el rumor de que a alguien le incomodaba nuestra presencia en estos espacios, se trataba de un músico de gran trayectoria y referencia para los cuequeros. Pero nunca nadie se atrevió a decir alguna palabra en contra de nuestra actividad. De este modo con el tiempo comenzamos a habitar este espacio.

## **5. Presentaciones artísticas.**

Durante el trabajo de observación participante, se dio la oportunidad de participar de tres presentaciones artísticas flamencas. Dos de ellas sucedieron en un contexto similar, en un bar con fines lucrativos/artísticos; la otra con fines de autogestión del grupo de estudio de flamenco.

Para las ocasiones de presentación dentro del bar Raíces se formó un equipo con Cote como directora, cantaora y bailaora; Esteban Méndez y Eva Blanco en palmas y cante; Santiago Fuertes en palmas y baile; Carlos Amigo y Lincoyán en guitarra (en la otra ocasión hice palmas); y Aníbal Cataldo en percusión (cajón flamenco) (Vease Anexo 7). Los contenidos abordaron principalmente la representación de los palos flamencos “*lo más apegado a la tradición posible*” (Cote, 2021). Dentro de ello se presentó Alegrías con su detallada estructura de baile, toque y cante descritas anteriormente (falseta de entrada, letras del Mellizo, falseta, letra valiente, silencio de alegría, escobilla, apañado, bulerías de Cádiz); Tangos, Tientos, Bulerías, Fandangos de Huelva, Fandangos Naturales y Soleá. Los conceptos asociados se presentaban sintetizados en la presentación, es decir, no hubo alusión alguna acerca de qué contenidos específicos se estaban pasando. Aquí la transmisión se dio

unilateralmente entendiendo que son los artistas quienes transmiten las representaciones sobre el escenario; esto es válido para el momento de la representación de los artistas, pero en el llamado *fin de fiesta* se abrió el espacio para que transmisores del flamenco presentes entre el público pudieran transmitir también, de este modo se subió Valentina Villegas a cantar y bailar. El mecanismo de transmisión es basado en la oralidad y no en la repetición; el mecanismo de cohesión se dio a partir del pago de la entrada al bar, pero también a partir de los ensayos grupales que realizamos previo a la función. Por su parte el mecanismo de estabilización estuvo marcado por la intervención de Valentina Villegas en camarines, quien nos puso al tanto de lo que estaba bien y mal para sus parámetros. Posteriormente analizamos el contenido audiovisual que pudimos generar en esa presentación en conjunto con Diego Cuche y Yerko González, quienes dieron su perspectiva sobre nuestra presentación, consejos y críticas. La transmisión de flamenco en este espacio resultó ser innovadora, para gran parte del público fue satisfactoria sobre todo para los encargados del recinto, de modo que nos facilitaron el espacio para otra presentación con las mismas características.

Por otro lado, la presentación artística que fue realizada con fines de autogestión del grupo de estudio del Sótano y el grupo de Eva y Carlos, con quienes en conjunto tomaríamos las clases de José Anillo. Esta presentación tuvo lugar en la Villa Portales, debido a un problema con la difusión del evento no llegó mucha gente de la villa, sino que llegaron personas jóvenes de diversos lugares quienes se informaron de la actividad mediante las redes sociales. Esto limitó la transmisión hacia un público delimitado por las redes sociales, no obstante, llegaron algunas pocas personas que efectivamente pertenecían a la villa y que veían flamenco por primera vez en su espacio. Para esta presentación fuimos Esteban Méndez y Eva Blanco al cante; Carlos Amigo al toque; Aníbal Cataldo en percusión; Juana Amigo y Lincoyán en palmas y jaleos. La presentación fue corta, es decir solo se transmitieron cantes por fandangos naturales, tangos, bulerías y soleá por bulería. Los conceptos específicos relativos también se presentaron sintetizados en el contenido sin hacer alusión sobre estos. Los mecanismos de transmisión se basaron en la oralidad, sin repeticiones; mientras que los mecanismos de cohesión incluyeron el pago de una entrada, el ensayo para la presentación, la organización del grupo para gestionar el espacio, amplificación y escenario; además de la venta de comestibles y bebestibles. En cuanto a la organización, se dispusieron en comisiones de actividades necesarias para la autogestión

comunicándose principalmente por WhatsApp. Los mecanismos de estabilización de los contenidos fueron realizados por nosotros mismos luego de la presentación, donde nos reunimos privadamente para comentar los pormenores de la presentación con una perspectiva autocrítica.

## VIII. CONCLUSIONES

Este estudio se basó en los datos obtenidos por revisión bibliográfica y de observación participante de profesores, educadores y maestros del flamenco con un enfoque tradicional en Santiago de Chile. Los primeros párrafos están destinados a resumir el resultado de la investigación con el fin de responder la pregunta inicial. Más adelante se presentará una reflexión sobre el abordaje del flamenco para la antropología en torno a diferentes marcos teóricos que puedan enriquecer nuestro conocimiento sobre la cultura, la sociedad, la economía y el arte.

Gracias a la revisión bibliográfica se conocieron conceptos generales del flamenco. Habiendo leído el desarrollo y análisis de esta investigación, estos son los conceptos emergentes que caracterizan la tradición del flamenco : el flamenco se realiza con *palmas, cante, toque y baile*. Es un género artístico/musical que contiene variados ritmos llamados *palos*. De esos palos los más populares se encuentran *Alegrías* de Cádiz, *Bulerías*, *Fandangos* de Huelva, *Tangos*, *Sevillanas*, *Soleares*, *Seguiriyas*, *Soleá por Bulería*, *Farruca*, *Taranta*, entre muchos otros, la cantidad de palos supera los 40. Cada palo tiene sus propias cualidades rítmicas y/o armónicas, tanto para el baile, como para el cante y la guitarra. Existen cantes oriundos de Andalucía y cantes que llegaron luego de la colonización americana, son los llamados *cantes de ida y vuelta*.

El flamenco se vive en su dimensión de representación artística en *tablaos*, peñas, festivales, eventos especializados, mientras que desde la dimensión ritual o cultural, encontramos el flamenco en fiestas, las que son llamadas *juergas* y se dan tanto en ámbitos religiosos como profanos. Existe el *cante pa'lante* y el *cante pa'tras* que es cuando hay o no hay baile. Existe en la producción artística del flamenco una faceta tradicionalista y una faceta más innovadora, a lo tradicional se le suele llamar *Cante Jondo* o con *jondura*. Conocer la Jondura implica conocer las formas primitivas del cante, las que están registradas en las primeras grabaciones desde 1897, difícilmente podrán conseguirse de una fuente oral estando en Chile. El *aficionao* tiene su lugar en el flamenco ya que muchas veces son ellos

los que le dan legitimidad al cante de un artista o representante. Para ser un buen aficionado hay que conocer los cantes, algunas técnicas interpretativas e historia del flamenco.

En cuanto a la historia del flamenco, podemos ordenar su desarrollo de representaciones en etapas, en cada una de estas los artistas representan cualidades diferentes del flamenco. Algunas se superponen por algunos años con otras. Primero *Origen y época dorada* (siglo XIX hasta 1936) donde destacan los primeros cantaores, se graban los primeros registros y se sientan las bases de lo que será lo Jondo. El *Café Cantante* será el espacio predilecto para la representación en esta época. Más adelante la época de la *Ópera flamenca*, (desde 1920 en adelante) donde el flamenco se traslada al gran espectáculo en teatros y el cine, se populariza el cante por *cuplé y copla*, así como el fandango. Hay un momento oscuro en la historia del flamenco durante la Guerra Civil Española y la posterior dictadura de Franco. En la Segunda mitad del Siglo XX surge el *Neojondismo* o *Mairenismo*, caracterizado por volver a valorar los cantes antiguos, destacan muchos artistas cuya popularidad resuena hasta hoy. Por último el *Nuevo Flamenco* (desde 1979) donde destacan las fusiones musicales con otros estilos, se populariza la rumba y las creaciones populares de hoy en día.

En Chile por su parte, el flamenco llega como un subgénero de la danza española a fines del siglo XIX vinculado a las danzas de salón de clase alta; a mediados del siglo XX se bailaba la *fantasía española* en clubes nocturnos de Santiago, hasta la dictadura. Luego de la década de 1980 comienza a manifestarse mayor conocimiento sobre las tradiciones del flamenco para que hoy en día haya cada vez más escuelas que entregan formación sobre las bases de la tradición.

Han habido debates respecto a los contenidos, definición, historia y origen del flamenco. Al aficionarse a este tema, podrán encontrarse otros aficionados que adhieren a diversas posturas sobre el flamenco. Las principales posturas giran en torno al *gitanismo*, al *andalucismo*, al *posmodernismo flamenco* y/o a su carácter *patrimonial*.

Por otro lado, gracias a la investigación de campo con observación participante se pudo acceder a conceptos más detallados del flamenco. Habiendo leído el desarrollo de este apartado junto a su análisis, podemos rescatar las generalidades que se detallan a continuación.

En cuanto al baile, este toma lenguaje de la escuela académica y ballet, aunque con especificaciones vinculadas a la postura y la forma en que se realizan los movimientos. La enseñanza se realiza principalmente a través de modelos coreográficos que buscan instalar un lenguaje corporal para que con el tiempo se vayan adquiriendo y naturalizando movimientos con el fin de poder llegar a realizarlos sin necesidad de coreografiar, es decir, de responder a la (posible) espontaneidad del cante. Eso es el baile *por derecho*. De modo que tanto para el baile, como para el resto de las facetas, la postura corporal es esencial, hasta sentarse requiere una postura particular que hará denotar la presencia del representador flamenco, así como su disponibilidad y atención al *servicio* de lo que va a suceder.

Dentro de los palos flamencos en el baile, se conocen estructuras determinadas por la tradición de estos ritmos, estas estructuras generan un relato en el que todas las facetas participan. Encontramos aquí los conceptos de *entrada* cuando se entra a bailar; *marcaje* cuando se espera marcando el cante o se espera el remate; *remate de tercio* y *remate de letra* de acuerdo con las cualidades rítmicas del palo; la *coletilla* que es una copla más dinámica en el compás que suele ponerse luego de una copla anterior (que es una *letra*); la *escobilla* que es el momento donde el baile habla, es decir, su momento, generalmente en este momento se taconeá; y la *salida* que es cuando se termina el baile saliendo del lugar de representación. Cabe decir que estas estructuras cambian según el intérprete y el contexto. Generalmente en una juerga se entra, se marca, se remata una o dos veces, se baila una coletilla y se sale. En el ámbito de la academia de baile flamenco hay bailes más altamente estructurados que otros. Una cualidad resaltante del baile es el *soniquete*, el cual podría decirse que es el sello distintivo que tiene cada bailaor respecto a su manera de expresar un palo del flamenco con sus complejidades y juegos rítmicos.

En cuanto al *Cante*, sus principales cualidades son el cante *por letra*, es decir, en el flamenco tradicional se canta generalmente una *copla* de tres o cuatro versos octosílabos, un verso suele llamarse *tercio* cuando se está cantando. Una grabación por algún palo (P Ej, *Por tangos*) generalmente se llaman como el primer verso de la copla que se canta, es decir, en el flamenco tradicional no se cantan canciones como tal, sino, coplas de algún palo específico y normalmente en las grabaciones se pone el palo que corresponde entre paréntesis. Hay palos que tienen melodías y letras con mucha profundidad histórica, así mismo como existen

letras que se han creado en las últimas décadas. En el caso del flamenco tradicional, se sirven de las grabaciones más antiguas conocidas sobre el tema, las que emergieron en la primera etapa del flamenco (época dorada) y también las de la época del Neojondismo. No se excluyen las demás etapas. Entre los cantos de mayor profundidad y tradición se encuentran las Soleás, las Seguiriyas, los Martinetes, la Caña, entre otros. Por otro lado hay palos que muestran letras y melodías más novedosas, tales casos muestran el Tango, la Bulería, la Rumba, el Fandango, las alegrías, entre otros.

Las melodías se cantan generalmente con el modo frigio, aunque también están en modo mayor y modo menor, asociadas a las características de los distintos palos, los movimientos melódicos se caracterizan por sus adornos, por sus *melismas*, por sus *quejíos*, por el uso de recursos como el vibrato, el *bebeo* y en algunos casos la jerigonza.

Para cantar bien el flamenco, no solo es necesario aprender melodías; es muy importante el compás. El vínculo con el compás hará que el canto pueda rematar en ciertos tercios; que tenga un buen *soniquete*; que pueda *pellizcar* el compás generando una comunicación dinámica entre el canto, el baile y la guitarra; también puede *alargar* el canto; puede prolongar la energía de una primera letra agregando una *coletilla* (según el palo). En cuanto a las estructuras generales de canto, suelen estar ordenadas y distinguirse por el tipo de letras, de las que encontramos *letras bajas*, letras de baja altura tonal; *letras medias*, como lo indica, que usa alturas tonales medias; y *letras valientes* las que exigen mayor altura de tono, por lo tanto mayor manejo vocal. Existen cantos usados para entrar a cantar y otros de *salida*, que marcan el fin, el cantaor suele salir del espacio de representación. Algunas veces al final de un tablao suele hacerse un *fin de fiesta* donde todos los artistas dan palmas por bulería o por tangos, canta y baila quien quiere.

Por último es importante destacar el rango dinámico del canto, el cual no solo se vale de la realización de melodías, sino también en cómo se ordena el *volumen* del canto, los *timbres* del canto, la *respiración*, el *sentimiento* y la experiencia que vincula al cantaor con la letra. Manejar estas cualidades ponen de relieve el carácter Jondo del canto. No por nada el maestro Diego Cuche decía que era necesario “*llorar la Seguiriya*” para cantarla con verdadera Jondura.

En cuanto al *toque*. Como decía un gran guitarrista, la guitarra es “*el instrumento más fácil de tocar y a la vez, el más difícil de tocar bien*”. La guitarra flamenca es compleja tanto el ritmo como en la armonía, requiere de técnicas específicas que otorgan una sonoridad particular que difiere a la de la guitarra clásica o popular. Existen dos armonías básicas que están marcadas por las posturas de la guitarra. Una forma es *tocar por arriba* y otra es *tocar por medio*, existen otras formas como *tocar por Taranta, por malagueña, por Do*, entre otras. Cuando un cantaor va a cantar, le pide al guitarrista un palo específico y le indica un número que es donde se pondrá el capotraste, lo que coincide con las capacidades vocales del cantaor, así mismo indicará si requiere por medio o por arriba. Una expresión ejemplar sería “*tócame unas bulerías al 4 por medio*”. Con eso está dicho el ritmo y la armonía.

La guitarra generalmente introduce al cante, lo llama con sus melodías, pudiendo introducir una presentación. El momento específico en el que “*la guitarra canta*” se conoce como *falseta*, a lo largo de su carrera el guitarrista va aprendiendo falsetas de diversos palos y de diversos autores e intérpretes, si no las propias, para lo que se vale de diversas técnicas, entre ellas el *rasgueo*, el que suele hacerse con uno o más dedos de la mano derecha, dependiendo de la figura rítmica que se quiera representar, puede ser *arrastrao* o marcado; el *picao* o punteo con los dedos; los *arpeggios* medios o completos o con *arranques*; destaca el uso del bordoneo con el dedo pulgar y la técnica del *alzapúa*. Además de diversas formas de rasguear tresillos y seisillos; el uso del golpe a la caja o *tañio*; y por último el uso de *trémolos*. Estas técnicas requieren preparaciones específicas para que la guitarra pueda sonar limpia y fuerte si es en el caso de cante pa’atrás o aplicar más matices en el caso de cante pa’lante.

Tal como el cante, la guitarra puede rematar y jugar con el soniquete. Sus cualidades varían según el contexto, existiendo la guitarra de compañía y la guitarra solista. Ambas son igual de complejas. Pero, para esta investigación se buscó la guitarra de compañía por su vínculo con la tradición del cante, pudiendo concluir que esta busca estar al servicio del cante y del baile y no sobreponerse a ellos, para ello es muy importante escuchar y poner atención a lo que sucede, porque en el flamenco las formas no están cristalizadas, si no que están vivas, es decir, un cantaor puede cantar la misma letra y la misma melodía pero con variaciones de compás, de intensidad y de movimiento melódico; y el guitarrista tiene que acompañar todas esas variaciones de acuerdo a su propia *intuición flamenca*, eso es *tocar por derecho*. Un

aspecto importante es que no es estrictamente necesario vincularse con el virtuosismo del instrumento para poder acompañar dignamente una letra o un baile. Aunque es mejor hacerlo con las técnicas adecuadas.

Respecto a las palmas, al principio de esta investigación no se le reconoció tanta importancia como al final de esta. Las palmas son el aspecto base más importante del flamenco, las palmas manifiestan el palo que se está ejecutando. Si las palmas no suenan bien, es difícil entrar a cantar, bailar o tocar ya que la referencia rítmica debe ser clara. Existen dos formas de dar palmas: la *palma sorda* y la *palma clara*, su uso depende del contexto musical. Así mismo, se busca obtener un timbre adecuado para el sonido de la palma y manejar diversos volúmenes para enriquecer una presentación. La presencia de las palmas suele asociarse con la exigencia energética del canto y del baile, mientras más energía evoquen, las palmas necesitarán subir el volumen o rellenar más espacios del compás, generando *complementariedad* entre dos o más palmeros, quienes se dividen toques del compás para enriquecerlo.

Podemos concluir que el carácter de la transmisión del flamenco tradicional se da principalmente de forma oral tomando las múltiples facetas artísticas a las que introduce el flamenco: el canto, las palmas, el toque y el baile. Estos objetos de transmisión tienen una dimensión técnica-cognitiva manifestada en el aprendizaje de conceptos musicales y de conceptos específicos ligados al código flamenco y también tienen una dimensión ritual/simbólica puesto que delimitan la calidad de una representación, es decir, de una conducta.

El flamenco no se transmite exclusivamente como una forma de producción artística comercial, es decir, los talleres de palmas con María, los de canto con Yolanda y los de canto con Eva y Carlos introdujeron a los asistentes a la *afición flamenca*, la que se manifiesta en una determinada forma de ordenar el encuentro, la fiesta, la música y los vínculos comunitarios; los asistentes generaron un vínculo con el flamenco en el que lo generan en ciertos círculos y momentos; solo algunos asistentes de esos talleres se dedicaron posteriormente al flamenco amateur y profesional, cuyo campo artístico y laboral les ha permitido cantar/tocar/bailar en presentaciones, ya sea tipo tablao, fin de año académico, en fiestas comerciales o en actividades autogestionadas. De esta manera, se puede afirmar que

hay tanto producción artística como producción cultural/ritual en tanto que la transmisión de los códigos del flamenco configura una escena y formas particulares de llevar a cabo la comunicación y la reunión de personas que hablan un lenguaje común: el del flamenco. Por tal razón para Julián es importante “*saber estar en una fiesta (...) el que no sabe estar en una fiesta arruina todo*” referido al manejo de los códigos y de las emociones relativas al momento de cantar y exponerse a sí mismo. El montaje de una Juerga puede ser espontáneo o planificado, y mientras más planificado sea, más cuidadoso será la preparación de los detalles. Puede explicarse este comportamiento como el aspecto ritual del flamenco el que incita a la reunión para la transmisión de un lenguaje, de un código, de una cultura.

De los siete casos estudiados, todos sus mecanismos de transmisión y estabilización de los contenidos se basan en la oralidad, en la corrección y la repetición de conceptos clave dependiendo de la especialidad artística a la que se esté refiriendo (cante, baile, toque, palmas). Cada especialidad artística tiene sus propios códigos, estos códigos son exclusivamente relativos al flamenco, es decir, que no hay otro género artístico que se maneje con el mismo lenguaje. De tal manera que podemos afirmar que la transmisión no es meramente sobre técnicas artísticas, sino sobre una cultura que guarda relación con una forma de vivir, la forma de vivir de los andaluces y de los gitanos.

Por otro lado, los mecanismos cohesión de las instancias formativas, se dieron a través de pagos mensuales a los maestros, pero también a través de autogestiones: los maestros de España que llegaron a hacer clases fueron pagados con el dinero que salió de nuestra organización como *aficionaos* y estudiantes, llegando a montar una rifa y una actividad de autogestión para la recaudación de fondos. No se encontraron otros mecanismos que establezcan la administración de los transmisores ya que todos ellos trabajan de manera informal, es decir, sin contratos ni papeles. Las clases particulares se van conociendo de boca en boca y el Sótano Flamenco no es una institución legal en sí, sino que opera más bien como un centro de estudios flamencos.

Mediante el marco teórico utilizado en esta investigación basado en la antropología cognitiva sobre la *epidemiología de las representaciones*, se obtuvo un acercamiento al ritual como una actividad grupal que produce efectos mentales que buscan afirmar y estabilizar una representación transmitida en dicha actividad. Desde esta perspectiva tuvimos un

acercamiento *cognitivo* al flamenco de donde se desprendieron (y aprendieron) gran parte de los conceptos mencionados anteriormente. Este enfoque teórico ayudó a abordar representaciones, ordenarlas, conocer su historia, sus ritos y también a entender cómo cambian debido a diversos factores. Entender esos cambios nos permite conocer cómo se van instalando elementos culturales que a la larga van incidiendo en la identidad de los grupos humanos en la ciudad. De este mismo modo, este acercamiento teórico nos puede ayudar a explicar profundamente como se han transmitido representaciones en diversos ámbitos de interés, no solo en lo musical. Personalmente esta forma de entender las representaciones me ha llevado a preguntar por los mecanismos de las representaciones nacionales, las representaciones bíblicas, las representaciones teatrales y fílmicas, entre muchos otros campos que despiertan mi curiosidad. Este marco teórico ayuda a una profunda comprensión histórica y política respecto a porqué se transmiten ciertos significados de las representaciones, cómo se puede incidir en ellas, qué mecanismos afectan la reproducción de una representación. Todos estos temas son de amplio interés antropológico ya sea en el área de la etnomusicología como en religión, historia, pueblos originarios, derechos humanos, entre otros.

Quisiera en el siguiente apartado mencionar otros acercamientos antropológicos al arte, la tradición y los rituales, para enriquecer el análisis y vislumbrar nuevas perspectivas para acercarnos tanto al flamenco como a otras representaciones musicales tradicionalistas a partir de nuevas preguntas que surgieron luego de la experiencia investigativa.

Al hablarse de la tradición del flamenco y a sus -supuestos- vínculos con remotos orígenes ¿existe un vínculo entre lo sagrado y el ritual flamenco en la actualidad aquí en Chile? si existiese ¿qué cualidades tendría? Para responder esto tomaremos la perspectiva de Otálora (2011) quien describe la religiosidad en el mundo moderno y nos ayudaría a abordar el concepto de ritual desde otra dimensión. En el proceso de modernidad el sujeto deja de poner lo sagrado como centro de explicación del mundo

*“Dicho en otros términos, el sujeto moderno, historizado, aunque parecería carecer de estas preocupaciones de tipo religioso, al quitarle el carácter sagrado a una buena parte de su realidad desplaza la “trascendencia” a un terreno laico, o, lo que es lo mismo, pasa de una sociedad preponderantemente teísta a una sociedad civil llena de piedades emergentes (...) Por lo tanto, podría decirse que en el mundo moderno se produce lo que pudiera denominarse resacralización de la realidad, pero esta vez orientada a lo profano.” (Otalora, 2011, 100)*

Esto nos plantea el cuestionamiento de si el flamenco puede compararse a una forma de religiosidad actual orientada a lo profano, entendiendo que

*“Efectivamente, muchas acciones ceremoniales no se adscriben a un pensamiento religioso o a una relación inmanente con lo sagrado, pero a causa de las pulsiones emotivas que ponen en funcionamiento, a causa de las formas morfológicas que revisten y de su capacidad para simbolizar, se consideran rituales, con todos los efectos que ello conlleva” (Segalen, Martine ,2005 Ritos y rituales contemporáneos, Alianza Editorial, Madrid, 186 pp. en Otalora, 2011,101)*

Segalen (2005) señala que los ritos son constitutivos de la normalización social y no deben entenderse como un comportamiento propio de tiempos remotos y situaciones arcaicas. En este sentido el ritual moderno interesa porque ordena patrones de comportamiento expresados en el cuerpo y revelan desde sus símbolos el trasfondo de sus realidades ya que

*“En las llamadas “sociedades desarrolladas”, la narración mítica y el gesto ritual permanecen, pero ya no dentro de las prácticas religiosas tradicionales, sino que conforman nuevos patrones de valor.” (102)*

Desde esta perspectiva uno puede preguntarse ¿qué patrones de valor se presentan en los rituales del flamenco en Chile? ¿cómo se inscriben estos patrones en el cuerpo? Los ritos a pesar de estar vinculados a la tradición, no son inmutables dado que son producto de las fuerzas sociales en las que se inscriben, por lo que están en constante estado de desplazamiento y actualización. Esto levanta la pregunta ¿cómo han sido las

transformaciones de la transmisión del flamenco en el tiempo? Dado su acercamiento al pensamiento religioso, el rito se asocia a un mito que narra el fundamento cohesionador e identitario de un grupo. En el contexto de la ritualidad moderna ¿qué mitos podemos identificar en los rituales flamencos de esta investigación? Todas estas preguntas merecen una investigación profunda sobre el tema y pueden hacerse las mismas preguntas sobre otros rituales ajenos al flamenco.

Otras preguntas de investigación respecto al flamenco en Chile que emergen de esta tesis abordan diversas temáticas que se presentaron durante la observación participante. Una de las temáticas relevantes emergentes de esta investigación guarda relación con los espacios del flamenco y los sectores socioeconómicos de los participantes. Del mismo modo las clases en estas escuelas no son accesibles económicamente para cualquiera debido a su costo. En este sentido podría tomarse la hipótesis de que el espacio El Sótano flamenco es un espacio de transición cultural en el que se lleva el flamenco a las clases medias y medias bajas, distinguiéndose de la formación flamenca de clase social alta. Esto puede ser debido a factores como la pandemia, en que se rebajaron las cuotas mensuales de muchos artistas por no haber trabajo en grupo y en vivo; la política de entrega del IFE que ayudó a que muchos jóvenes asistentes de los talleres del último eslabón pudieran costear sus estudios; en la disponibilidad personal y espacial de María de becar estudiantes y flexibilizar los métodos de pago. Una expresión de esto es la presentación en el Bar Raíces ubicado en Cueto con Santo Domingo en Santiago Centro, espacios donde no solían presentar flamenco. Otra expresión de esto es la formación de juergas espontáneas paralelas a las ruedas de cueca que se organizan las noches de martes y viernes.

Un aspecto interesante para investigar se da sobre el encuentro entre flamencos y cuequeros, los que se vinieron dando durante la investigación dentro de las ruedas de cueca. Podría uno preguntarse si es que hay fusiones, si hay discrepancias o respuestas dentro de las representaciones culturales allí presentes. Otra línea de investigación podría abarcar las relaciones de género que se dan en los espacios flamencos. Esto contando con los antecedentes de las relaciones y experiencias de María José en el flamenco y también las experiencias y requerimientos para entrar a los talleres de Eva y Carlos. Estas experiencias configuran nuevas formas de relacionarse en el marco de la transmisión de una cultura, se

configuran nuevos patrones de comportamiento que van en línea con el desarrollo de estas relaciones. Así mismo, podría ser el factor de nuevas representaciones artísticas relacionadas con el flamenco.

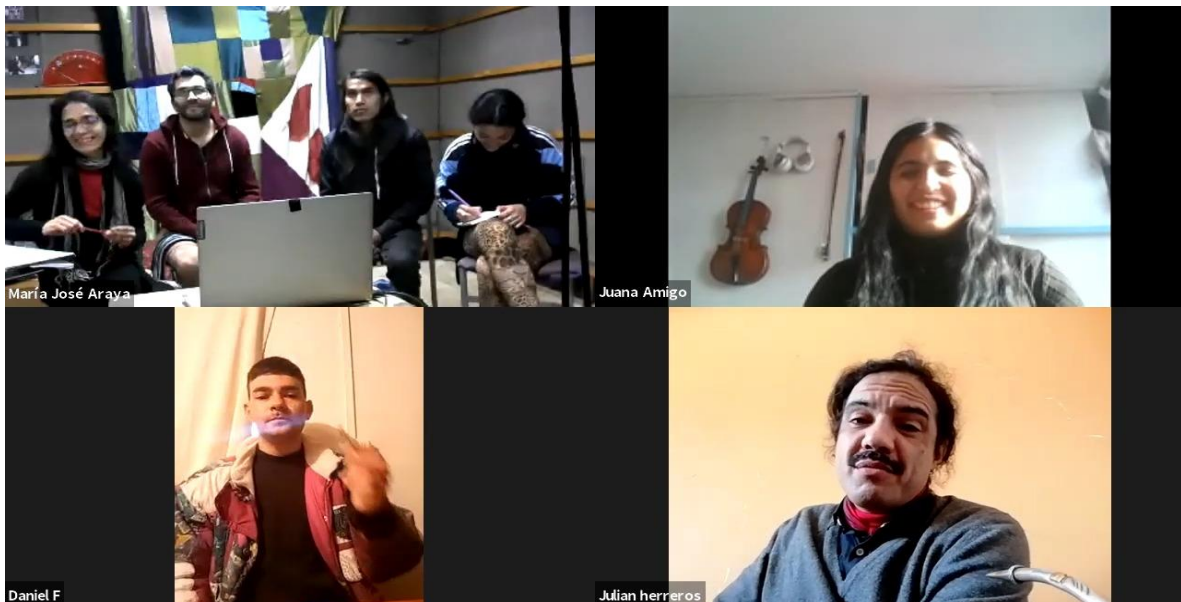
Como reflexión final dentro del mundo de la cultura y las artes, el flamenco es un objeto altamente cotizado y valorado en múltiples estratos socioeconómicos, mientras que en las clases medias y medias altas están introduciendo al baile y a los códigos, podríamos decir que en las clases bajas predomina el nuevo flamenco donde predomina la Rumba que es un estilo más dinámico y fiestero. Con la actividad de María José, como de Eva y Carlos, se está abriendo un nuevo espacio de consumo artístico/cultural/musical para jóvenes de estratos socioeconómicos más bajos que los que regularmente se han apreciado. De aquí se espera que emerjan representaciones culturales en torno al flamenco que respondan a las contingencias actuales: las relaciones de género, las relaciones socioeconómicas dentro del flamenco, las crisis mundiales, la pandemia, el cambio de gobierno, entre otras contingencias.

Cabe decir que a la fecha (marzo de 2025) sigo en el mundo del flamenco chileno, ya que esta investigación abrió las puertas para conocer a muchos artistas de diversas áreas y desarrollar lo que empecé a estudiar por tema de la tesis. Hoy en día el mismo investigador hace las clases de cante, de palmas y de guitarra, ya sea en la escuela del Sótano como también de forma particular. Han surgido planes para grabar música con influencia flamenca con otros artistas locales y también la oportunidad de hacer clases en regiones. En suma, la experiencia de haber hecho la tesis en un tema que me apasiona ha enriquecido mi calidad académica, musical, artística y, sobre todo, humana.

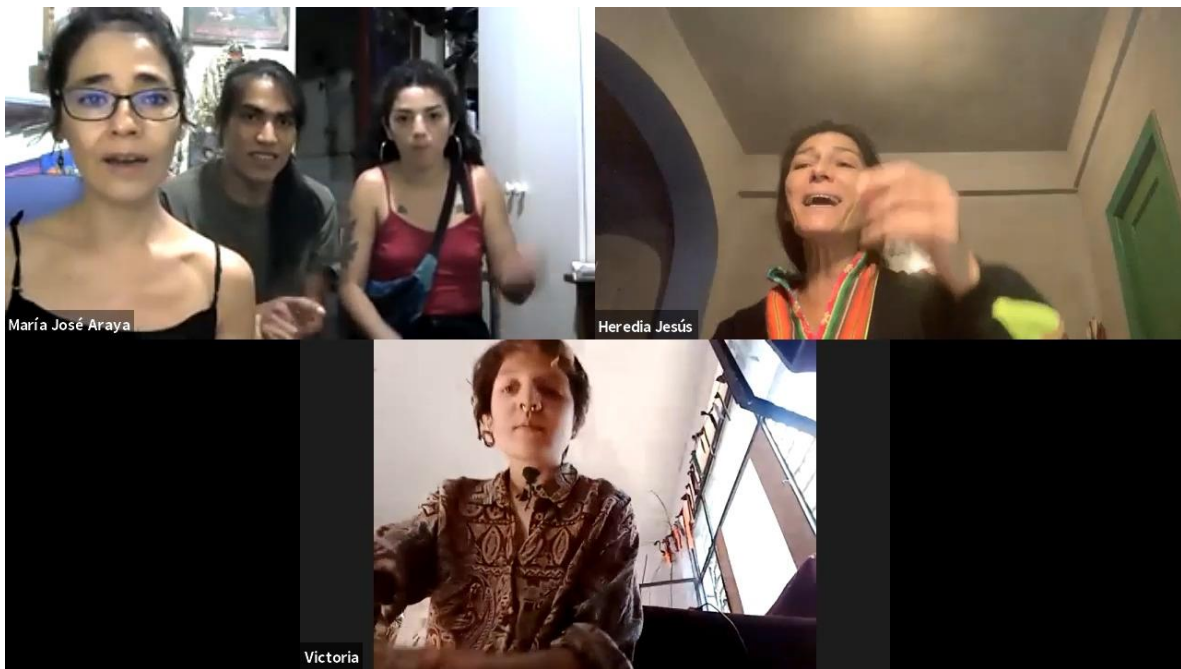
## IX. ANEXOS



**Anexo 1** Juega Espontanea en el Sótano. De izquierda a derecha: Lincoyán, Carola Lorca, Juana Amigo, Victoria, Fariel y Eva Blanco abajo.



**Anexo 2:** Captura de imagen de clases online de Julián Herreros (margen derecho inferior), al margen derecho: superior están los asistentes en el sótano, María José, Esteban Méndez, Lincoyán Hernández y Eva Blanco. (2021)



**Anexo 3 :** Captura de imagen de clases con Yolanda Heredia (superior derecha), a la izquierda puede verse a María José, Lincoyán y a Eva Blanco, abajo está Victoria.



**Anexo 4** Clases presenciales con José Anillo. De izquierda a derecha aparecen María José, Eva Blanco, Macarena Moya, Valentina Inostroza, Carola Lorca y a la derecha Carlos Amigo.



**Anexo 5:** Captura de imagen de juerga planificada en el Parque Bustamante, Canta María José, toca Lincoyán Hernández, en palmas Vicente Álamos (izquierda), Tomasete, Carlos Amigo y Emilia.



**Anexo 6** Captura de imagen de Juerga planificada en el Parque Bustamante con el motivo del cierre de talleres para iniciación al cante. (2021)



**Anexo 7:** Foto de la primera presentación artística del sótano flamenco. De derecha a izquierda: Aníbal Cataldo; Lincoyán Hernández; Carlos Amigo; Cote Araya; Santiago Fuertes; Eva Blanco y Esteban Méndez. Diciembre 2021.



**Anexo 8:** Clases de compás en el Sótano flamenco dirigidas por María José Araya.

## **X. PAUTA DE ENTREVISTAS**

Esta pauta gira en torno a los datos que son requeridos en los objetivos específicos, cabe aclarar que según el rol que ocupe el actor dentro de la escuela algunas preguntas deben ser diferentes. También, considerar que al usar paralelamente la observación participante se apelará -según las circunstancias- a que los datos que buscan estas entrevistas emerjan por sí solos, de manera espontánea durante la labor etnográfica en vez de priorizar la organización de un espacio y momento especial para la entrevista. De este modo, para caracterizar la estructura y funcionamiento de la escuela se tendrán en consideración las siguientes preguntas:

- ¿Quiénes organizan esta escuela?
- ¿Cómo funciona?
- ¿cada cuanto se hacen clases?
- ¿Dónde adquirió sus conocimientos en el tema?
- ¿Cuánto tiempo ha estudiado flamenco?
- ¿con quienes ha estudiado flamenco?
- ¿En cuáles espacios ha enseñado flamenco?
- ¿En qué tipo de exposiciones trabaja?
- ¿En qué exposiciones ha participado?
- ¿cuáles fueron las más relevantes?
- ¿Qué tareas son necesarias para llegar a transmitir el flamenco?

## **XI. BIBLIOGRAFÍA**

- ARIÑO, Antonio. 2002. La patrimonialización de la cultura y sus paradojas en la sociedad del riesgo. En GARCÍA BLANCO: ¿Más allá de la modernidad? Centro de Investigaciones Sociológicas. España.
- BOYER P, LIENARD P. 2020. Ingredients of ‘rituals’ and their cognitive underpinnings. Phil. Trans. R. Soc. B 375: 20190439. <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2019.0439>
- BONILLA – CASTRO, ELSSY. RODRÍGUEZ SEHK, PENÉLOPE. Más allá de los métodos. La investigación en ciencias sociales. Editorial Norma. Colombia. 1997.
- COBO, Eugenio. 2005. Flamencología Histórica. Revista Internacional Música Oral del Sur. Número 6. Junta de Andalucía. España
- CHAMORRO, Catalina y PERRET, Vania. Memoria del Flamenco en Chile. 2019. Ril Editores. Santiago de Chile
- CRUCES, Cristina. 2000. El flamenco como constructo patrimonial. Revista de turismo y patrimonio cultural. Universidad de Sevilla. España
- DELGADO, Francisco. Flamenco de pies a cabeza: entrevista a Francisco Delgado. 18 de marzo de 2011. AFLACH. <https://www.aflach.cl/baile/francisco-delgado-bailaor-flamenco-de-pies-a-cabeza/>
- DE LAS HERAS MONASTERO, Barbara (2018) La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: Andalucía en los siglos XVI – XXI.
- FLORIDO, David y REIGADA, Alicia. 2015. AIX GRACIA, FRANCISCO (2014) Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte. Revista Andaluza de Antropología. Numero 9. Andalucía. España
- GARCÍA, Néstor. 1990. Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Paidós (2008). Buenos Aires. Argentina
- GAMBOA, José. 2005. El Mairénismo. Flamencología Histórica. Revista Internacional Música Oral del Sur. Número 6. Junta de Andalucía. España

- GUTIERREZ, Alicia. 2005. Las prácticas sociales: Introducción a Pierre Bourdieu. Ferreyra Editores. Argentina
- GUZMÁN, Angela. (2017) Fascinación y extrañeza: la consolidación del flamenco en la España de los siglos XIX y XX. Revista Alteridades. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México.
- HITA MALDONADO, Antonio. (2002). El flamenco en la discografía antigua: la International Zonophone Company. Publicado por Universidad de Sevilla.
- KAWAKAMI, Shigenobu. mayo de 2010. Conferencia El flamenco: tradición inventada y tradición vivida en Congreso XXII CANELA, Instituto Cervantes de Tokio.
- MILLAN, María. 2016. Análisis del flamenco como recurso turístico de Andalucía. Cuadernos de Turismo. Universidad de Murcia. España.
- MURILLO, F. J. Y MARTÍNEZ-GARRIDO, C. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid: UAM
- NAVARRO, P., & DÍAZ, C. (1994). Análisis de Contenido. En J. M. (editores), *Métodos y técnicas de Investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- NUÑEZ, Faustino. Flamencópolis. 2011. <https://www.flamencopolis.com>
- OTÁLORA, Leonardo. (2012). Mitos y ritos modernos La fabricación de creencias en los medios de comunicación. En *Publicidad: Sociedad, Cultura y Creatividad*, del programa de Publicidad de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.
- SAMPIERI HERNANDEZ, ROBERTO; COLLADO FERNANDEZ, CARLOS Y LUCIO BAPTISTA, PILAR. *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Interamericana. Mexico, D.F., 2003.
- SIN AUTOR. Flamenco.one. 2021. <https://www.flamenco.one>
- SPERBER, Dan. 2005. Explicar la cultura, un enfoque naturalista. Ediciones Morata. Madrid
- SPERBER, Dan. 1988. El simbolismo en general. Editorial Anthropos. Barcelona

- STEINGRESS, Gerhard. 2007. Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006). Signatura Ediciones. Sevilla. España.
- STEINGRESS, Gerhard. 2002. El Flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. *Revista andaluza de Ciencias Sociales*. Universidad de Sevilla. España
- STEINGRESS, Gerhard. 2005. La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco. *Revista Internacional Música Oral del Sur*. Número 6. Junta de Andalucía. España
- UNESCO, 2010, El Flamenco. En <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>)
- VILLAMIL, Ronald (2005). La filosofía romántica de la historia en Herder y sus aportes a La Joven Argentina del siglo XIX. *Historia Crítica*, (30),139-161. [fecha de Consulta 18 de Julio de 2021]. ISSN: 0121-1617. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81103007>
- JOCILES RUBIO, MARÍA ISABEL. (2018). La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales. *Revista Colombiana de Antropología*, 54(1), 121-150. <https://doi.org/10.22380/2539472x.386>
- RUIZ FUENTES, José María. 2003. El arte de Vivir Flamenco. <https://www.elartedevivirflamenco.com>
- SOLIS GONZALEZ, Luis Rodrigo. (2013). EL TOQUE FLAMENCO, ANTONIO ALBA Y LA MÚSICA DE SALÓN EN CHILE, A COMIENZOS DEL SIGLO XX. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes. Pontificia Universidad Católica. Valparaíso. Chile
- WHITEHOUSE H., & LANMAN, J. A. (2014). The Ties That Bind Us: Ritual, Fusion, and Identification. *Current Anthropology*, 55(6), 674-695. <https://doi.org/10.1086/678698>