



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
TRABAJO DE GRADO

ROSTROS DEL ARTE FLAMENCO: UNA APROXIMACIÓN EN CARACAS

Trabajo de Investigación presentado por:

Ysabella Eugenia SÁNCHEZ CABELLO

a la

Escuela de Comunicación Social
Como un requisito parcial para obtener el título de
Licenciada en Comunicación Social

Profesor Guía:

María Magdalena ORTEGA de QUINTANA

Caracas, 9 de septiembre de 2009

Mi mamá y mi papá, cabeza de mi núcleo familiar, ustedes hicieron de mi lo que soy hoy en día,
son mi apoyo y mi inspiración, gracias por ayudarme a salir adelante siempre.

Mi querida Mame, mi segunda mamá y compañera incondicional de aventuras y retos a través de
mi vida.

Tía Nena, quien se comprometió conmigo desde el primer día de la tesis y escuchó y respondió
todas mis dudas.

Caco, mi hermano y padrino, con quien comparto, entre muchos otros gustos, el de la fotografía,
gracias mil por todos los consejos y ayuda, eres único, te adoro!!!!

MISS, Petu y Tapito, mis hermanas quienes siempre me apoyan a cada paso que doy, las amo con
todas mis fuerzas.

Mis dos amadas y adoradas abuelas, Mamama y Carmencita.

Mis dos hermosos y maravillosos sobrinos, Diego y Alessandra.

Obdu, parte innegable de mi familia y de mi corazón, gracias infinitas por siempre estar pendiente
de mí.

Vero, amiga de la infancia, con quien vuelvo a graduarme. TQWD!!!!

Patricia, en las buenas y en las malas, amigas como tu, muy pocas. Gracias.

Mi querido Gordito, Miguel, un ángel en mi vida!!!!

Cepi, eternamente agradecida por tu apoyo y compañía incondicional, incluso en la distancia.
Amigo incondicional hoy y siempre. TA.

Agradecimientos

A Dios, a la Vida y al Universo, por regalarme la familia más hermosa que alguien pueda tener, son todo para mí.

A la Academia de Artes Adagio y Buleria; Academia Siudy y Escuela de Baile Tatiana Reyna, por permitirme utilizarlas como escenario principal de la movida flamenca caraqueña.

A Carlos Mezza El Torbellino, Siudy Quintero Cols, Gabriela Reyes La Canela, Derly Ramirez La Polvorilla, Deiweif Stephenson La Bronce, Patricia Garcia Bruzual, quienes me prestaron toda su colaboración y apoyo durante la realización del proyecto.

A Aniuska Obregón, Alessandra Oxford, Dayana Febres, Maria Endrina Romero, Patricia Simmons y a todas las chicas que conforman la Compañía Profesional de Tatiana Reyna, mis compañeras por ayudarme y formar parte de este trabajo.

María Magdalena Ortega, una gran tutora de tesis y de vida.

A todas las personas que de alguna u otra manera hicieron posible la realización y feliz culminación de este proyecto, gracias totales.

Y finalmente, al Flamenco, como arte y forma de vida, por conquistarme y dejarme sin palabras desde que soy una niña. Vamo's ahí!!!!!!

INDICE

Dedicatoria	
Agradecimientos	
Introducción	6
 CAPÍTULO I. DEL FLAMENCO RAÍCES Y EVOLUCIÓN	 8
1. Definición	8
2. Historia del Flamenco	9
2.1 Orígenes del Flamenco	10
2.2 Los Cafés Cantantes	16
2.3 El Teatro y la opera Flamenca	22
2.4 El Antiflamenguismo	24
2.5 La Revalorización y el Flamenco Moderno	26
3. Contextualización del Flamenco en Caracas, Venezuela	36
 CAPÍTULO II LA FOTOGRAFÍA	 47
1. Historia	47
2. Herramientas Fotográficas	50
3. El Retrato	55
 CAPÍTULO III MARCO METODOLOGICO	 66
1. Planteamiento del problema	66
2. Objetivos:	68
2.1 Objetivo General	68
2.2 Objetivos Específicos	68
3. Justificación	69
4. Delimitación	72
5. Procedimiento	73
5.1 Investigación documental	73
5.2 Observación directa	74
6. Propuesta Visual	76
7. Ejecución del Plan	77
7.1 Contactos y permisos	77
7.2 Locaciones	78
7.3 Recursos Técnicos y Humanos	78
7.4 Presupuesto	79
7.5 Análisis de Costos	80
8. Selección de Fotos y Ensamblaje del Ensayo	81
9. Rostros del Arte Flamenco: Una Aproximación en Caracas	83

CAPÍTULO IV APROXIMACIÓN FINAL	134
GLOSARIO	136
Vocabulario del Flamenco	136
Vocabulario de la Fotografía	144
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148
ANEXOS	150
ANEXO A. La Península Ibérica a principios del siglo X	150
ANEXO B Solar Natal del Cante Flamenco	151
ANEXO C Árbol Expositivo de los Cantes más Interpretados	152

Introducción

El trabajo que a continuación presento es el fruto de de la curiosidad por dos artes que me apasionan, el flamenco y la fotografía.

Desde muy niña descubrí, por un acto infantil, de esos que se hacen en los colegios, que el flamenco era un baile que yo quería experimentar. Me tocó aprender en la medida que he crecido que no es un baile, que es un arte que se da en un punto geográfico específico de España, donde armonizan de manera casi perfecta los nativos de la zona, con las tribus nómadas que fueron llegando a Andalucía. Esta relación que conocemos como la raza gitana le va imprimiendo, a través de sus vivencias diarias, en un mundo de pobreza, hacinamiento y rechazo todo el ímpetu y dramatismo que es capaz de transmitir el cante jondo.

El arte flamenco llega a Caracas, traspasando la barrera geográfica, en la segunda mitad del siglo pasado afianzándose poco a poco hasta conformar el grupo de artistas, profesores y primeras figuras con los que contamos en la actualidad, de quienes me siento muy orgullosa, por haberme entregado lo mejor de ellos para formarme, para interiorizar el duende.....

Cuando decido estudiar Comunicación Social, no tenía ni idea que dentro de la carrera me encontraría con la Cátedra de Fotografía. Esta materia me permite descubrir el difícil y fabuloso mundo de la fotografía, en donde para obtener imágenes técnicamente correctas debemos familiarizarnos con el manejo de un lenguaje que asusta, pero que aprendido y trabajado convenientemente nos permite diferenciar entre una foto horrenda, fotos aceptables y una buena foto, adicionalmente nos enseña algo un poco difícil de aprender, autocrítica

Son estas las razones de este trabajo, en donde intento capturar todo el dramatismo y expresividad que puede transmitir un artista a través de un retrato. La tarea no ha sido fácil; empecemos porque en el país no existe literatura de ningún tipo sobre el arte flamenco, afortunadamente varios amigos y familiares que viajaron a España me ayudaron a solucionar el problema trayéndome el material necesario para poder investigar con propiedad el tema. ¡Gracias infinitas a todos! Sobre el flamenco en Caracas afortunadamente funcionó radiobemba, término muy en boga en estos momentos, oyendo aquí y allá, haciendo las entrevistas, tomando nota y revisando internet logré estructurar lo que podríamos considerar un esbozo muy básico de su historia en la ciudad, pieza fundamental en esto ha sido mi gran maestra Siudy Quintero Colls, a quien considero como mi segunda madre y su academia como mi segunda casa. ! Gracias Siudy mamá por tu generosidad!

Por último y no menos importante, las fotos. Aquí es donde me doy cuenta que prácticamente soy una osada y una neófita en el asunto. Estaba asustada cuando comencé a leer los libros de fotografía, pero en la práctica, entré en pánico cuando, sabiendo que la iluminación es uno de los elementos más importante para captar una buena foto, no lograba plasmar lo que quería. Afortunadamente después de calmarme y releer la literatura necesaria, y asistida por buenos amigos conocedores de la materia, quienes generosamente me dieron lo mejor de ellos para, en la práctica, superar mis dificultades creo que el trabajo comenzó a fluir.

Aparte debo reconocer el obstáculo adicional que se me presentó para lograr el encuadre adecuado. Al trabajar con cuerpos en movimiento me di cuenta que un segundo o menos hace la gran diferencia, aquí mi aprendizaje fue tener paciencia, constancia y tesón para lograr mi cometido.

Esto me ha motivado a profundizar en el tema y a querer estudiar fotografía profesional como parte de mi formación

CAPÍTULO I. DEL FLAMENCO RAÍCES Y EVOLUCIÓN

1. Definición

Para hablar del flamenco, sus raíces y evolución, es necesario conocer lo que significa arte flamenco y flamenco.

Arte Flamenco. Son varias las definiciones de este término, en este caso la más acertada es la hallada en el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (1988), el cual señala:

Se considera que el cante, baile y toque de guitarra flamencos constituyen en su conjunto un arte, porque sus estilos, creados sobre bases folklóricas, canciones y romances andaluces han sobrepasado sus valores populares, alcanzando una dimensión musical superior, cuya interpretación requiere facultades artísticas especiales en todos los órdenes. Y aunque el flamenco, cante y baile y toque, mantiene un sentido estético sumamente popular y propio del pueblo andaluz, sus manifestaciones han cuajado en auténticas expresiones artísticas, totalmente diferenciadas de las folklóricas originarias, a través de las composiciones anónimas y personales que lo han estructurado y evolucionado estilísticamente. Sin dejar de ser música y lírica de raigambre popular, puede decirse, según opinión generalizada de la mayoría de sus estudiosos, que el flamenco es un folklore elevado a arte, tanto por sus dificultades interpretativas como por su concepción y formas musicales. (Ríos, 2002, p. 16)

Flamenco. Manuel Ríos Ruíz (2002) en el volumen I de su obra *El Gran Libro del Flamenco*, propone la siguiente definición:

Aplicase al conjunto y a cada una de las formas de expresión de una cultura española, genuina y arraigada en Andalucía, que se manifiesta principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra, a la que se le reconoce entidad de arte específico; y por extensión a la música influenciada por sus valores estéticos y sus aires singulares, al ballet, teatro, cine, artes plásticas y literatura con inspiración en sus temas, ambientes y artífices, a sus intérpretes, incluso al talante humano de los mismos y de las personas que gustan de su manifestación, así como a la vestimenta usada por sus ejecutantes. (p.20)

En la primera cita se observa que cuando el cante el baile y el toque de guitarra sobrepasan las bases del folklore andaluz se transforman en arte flamenco, a pesar de ser estos en esencia muy populares. Mientras que la segunda cita se refiere a la etimología de la palabra flamenco, aplicada al arte andaluz y por extensión a todas las artes influenciadas por este (ballet, teatro, cine, artes plásticas) y que toman su acepción etimológica, extendiéndose esta hasta sus intérpretes e inclusive hasta la vestimenta.

Ante la complejidad y diversidad del flamenco, para tratar de comprenderlo o de dar una breve introducción conviene presentar una breve historia de la evolución del flamenco desde sus orígenes hasta nuestros días.

2. Historia del Flamenco

2.1 Orígenes del Flamenco

El flamenco es un género musical múltiple en continua evolución, porque hasta hoy, sigue mezclándose con otras variedades musicales que por la inmediatez de la comunicación y la inquietud existente en las últimas generaciones de músicos son capaces de crearse. Hablar de sus orígenes es hablar de la génesis del pueblo andaluz, de la emigración gitana, de la mezcla entre moriscos y gitanos. (Anexo A)

Según Ríos (2002):

(...) lo primero que hay que declarar y de manera muy abierta y hasta con énfasis, para iniciar un estudio de sus posibles orígenes, es que el flamenco es la música mediterránea, más expresiva que se conoce, y además la culminación de unos giros y sonos legendarios, porque se pierden en el túnel del tiempo, por un lado y, por otro, tienen en nuestros días una intensidad y una riqueza verdaderamente asombrosas. (p. 22)

Sin embargo hasta finales de los años sesenta del siglo pasado, muchos escritores e historiadores opinaban igual que Ricardo Molina quien en su libro *Misterios del Flamenco* publicado en 1967, manifestaba en su primer párrafo:

Sabemos que el cante flamenco apareció alrededor de 1780 entre los gitanos de la baja Andalucía en una exigua región extendida entre Sevilla, Lucena y Cádiz. De lo que hubiera sido antes no sabemos nada cierto. Es asunto que cae de lleno dentro de la insondable esfera de las posibilidades. (Molina en Ríos, 2002, p.14)

Pero hasta la fecha han transcurrido más de 40 años, durante los cuales la investigación de este tema ha avanzado mucho, profundizando en aspectos musicales y sociales, adentrándose en siglos de hechos históricos íntimamente relacionados con la historia de este arte.

La historia documental conocida del flamenco data del siglo XVIII, pero según los estudiosos de este arte sus raíces se remontan a mil años antes de la era cristiana, en su origen se citan una serie de referencias históricas como son las leyes tartesas metro cantables y también la llamada cántica Gaditana, coincidente con la colonización fenicia y griega de Andalucía.

Rodríguez (1998), ubica la primera referencia literaria española conocida sobre un tema flamenco: “Fue el Duque de Rivas uno de los primeros dramaturgos españoles, si no el primero, que incluyó un escenario de tema flamenco en su drama *Don Álvaro (1835)*” (p.37). Según este mismo autor no fue hasta finales del siglo XIX cuando don Antonio Machado Álvarez publicó la primera recopilación de cantes andaluces.

En relación a su origen hasta hoy se cuentan numerosas hipótesis que no necesariamente son ciertas. Por lo que se expondrán aquí las que la mayoría de los autores adoptan como acertadas y desarrollan de manera coherente y completa. El musicólogo Sabas de Hoces manifiesta que:

Es en la estratificación musical de lo greco-bizantino en el mediterráneo y lo visigótico-mozárabe en España donde está el verdadero sustrato de la cultura musical española para buscarle al flamenco sus más lejanos antepasados por parte de madre, es decir española y que es imprescindible tener presente para conocer y resolver el viejo problema del origen del flamenco.” (Ríos, 2002, p. 24)

El cuadro cronológico realizado por Sabas de Hoces es uno de los elementos fundamentales a considerar para tratar de aclarar la génesis geomusical del flamenco, tal y como expresa Ríos (2002)

El aludido esquema empareja, entre los años quinientos y seiscientos desde la invasión bizantina a la árabe, el canto visigótico de la España cristiana con la poesía árabe preislámica y añade seguidamente la aparición en la España musulmana de la primera lírica de lo que podía señalarse como protoflamenco, mientras que coetáneamente surge

en Arabia –Siria el Libro de las Canciones y en la India-Persia las denominadas escuelas premodernas indoiranies.” (p. 26)

De esta forma en el emirato cordobés la expansión musical árabe tuvo su máximo esplendor, a la par que la Iglesia difundía el canto Gregoriano.

A partir del año 1000 d.C. cuando en España se producen hechos trascendentales como la reconquista, la prohibición de cantaores árabes y judíos en las iglesias, musicalmente se va gestando la música clásica andaluza desde una concepción arábica. Y tras la rendición de Granada se observan en la música popular andaluza los melos gitanos, debido a que la inmigración gitana se encuentra en España coincidiendo con el auge del romancero español que se puede considerar la segunda lírica del preflamenco, dando lugar al Romancero morisco y gitano.

Grande (2007) en relación al origen a la emigración gitana, comenta lo siguiente:

Los gitanos son, pues, oriundos de la Cuenca del Indo, lugar en donde tuvo su origen la primera cultura ya geográficamente india (...) Eran congéneres de otros pueblos y creadores y herederos de la cultura Harappa y Mohenjo-Daro (...) lo que llegará a constituir <<la espectacular civilización del valle del Indo>>, esto sucede hacia 2500 antes de Cristo(...) En el culto de esta raza por sus antepasados se juntan el sobresalto religioso y la fidelidad antropológica; es decir el terror y el misterio que basamentan la preconciente memoria colectiva de un pueblo. (p.54)

Tras la invasión y dominación de los arios (alrededor del año 1500 a.C.) se implantó en la India el sistema de clasificación de castas, donde los gitanos junto con los parias, quedan ubicados en la zona inferior de la rígida estructura de castas, esto sumado a su espíritu indomable hicieron que este pueblo (denominado entonces casta gitana) emigrara a Europa y se especializara en profesiones propias de los errantes. Algunos especialistas sugieren que el éxodo

se inicia entre los siglos VIII y IX d.C., otros se inclinan a creer que fue entre los siglos VII y XIV d.C. cuando dejaron la India, y algunos parecen fijar su partida hacia el año 1000 d.C.

Son muchos cientos de años de nomadismo por Asia, Europa y probablemente el norte de África. Se calcula que fueron alrededor de 180.000 los que atravesaron el Pirineo en sucesivas oleadas, a lo largo de cientos de años. En su mayor parte acabaron adoptando las tierras andaluzas para su definitiva radicación geográfica. Esa elección no puede ser casual, tal y como manifiesta Grande (2007):

Un pueblo en marcha desde siglos no se detiene ni por casualidad ni por cansancio. La profunda simbiosis gitanoandaluza que significa ese fenómeno cultural sobrecogedor al que llamamos el arte flamenco indica –sugiere al menos- un mínimo de semejanzas culturales básicas; incluso asomándonos con premura encontramos semejanzas en sus formas de relación con la divinidad, en su concepto del grupo y en la densa estructura emocional de la familia, en la alta gradación de la sentimentalidad en todas sus formas, en su relación ensimismada con la naturaleza, en su situación particular dentro de la totalidad social, etc. En sus mejores momentos, las bocanadas de etnología en la que consiste el arte gitanoandaluz hablan de una tentacular fraternidad entre la memoria colectiva de los gitanos y la memoria colectiva de ese prieto y mezclado núcleo racial que habita las tierras andaluzas. Miedo y dureza, orgullo y flexibilidad, resignación y altanería, son aparentes antinomias comunes en andaluces y gitanos. (pp. 59, 60)

Existe otra hipótesis según la cual los gitanos entraron a España también por el Estrecho de Gibraltar, debido a que la rama más meridional de estos gitanos costea el Mediterráneo a través de Palestina y de Egipto. Es muy probable que alguno de estos nómadas consiguiera proseguir su camino por la costa norte de África hasta Gibraltar y llegar a España. La dificultad de esta tesis “africana” esta en el hecho de que los documentos españoles no mencionan nunca dos grupos de nómadas distintos. Solo mencionan en forma genérica a los gitanos. Podemos observar que según expresa Grande (2007)

En la música de los cantares del Sur hay algo que se remonta al origen de ese pueblo en otros tiempos errante. Todo ello nos acusa una relación muy próxima con el arte popular árabe, tal como este ya en su período de decadencia se practicaba entre los siglos X y XI en todo el mundo musulmán.(p. 63)

Según los maestros estudiosos del flamenco hay una gran cantidad de elementos comunes entre los aspectos esenciales del “cante jondo” y los que aún acusan algunos cantos de la India. Igualmente encontramos semejanzas del cante gitanoandaluz con las músicas árabes y con formas folklóricas indias.

En este orden de ideas Rodríguez (1998) asevera que:

Al escuchar los cantes nos penetra el alma una angustia de siglos: Llevan el *quejío* de un pueblo de jornaleros sin tierra; resonancias del llanto árabe que se escapó por la puerta de Elvira para recorrer *Al-Andalús* cuando los últimos *nazaries* perdieron Granada; suena a doliente lamento de los expulsados hijos de Sepharad, que dejaron, en una tierra tan suya como de cristianos y musulmanes, los huesos de sus antepasados convertidos en polvo del camino, olivos y encinares (p. 6)

En relación al pluralismo cultural, étnico y religioso, que se produjo, Grande (2007) plantea una serie de interrogantes

¿Cuánto tiempo fueron vecinos en la India los gitanos y los musulmanes pobres y tal vez seminómadas? Los primeros como parias y los segundos como invasores tolerantes, ¿qué se decían? ¿Alguna noche, algún siglo, cantaron juntos? ¿Su mutua existencia nómada provocó semejanzas en sus formas de relación con la realidad, y estas en sus músicas, sus cantos, sus danzas, su arte? ¿Qué cantos influyeron en que cantos, qué danzas en qué danzas, qué música en qué música? (...) Los gitanos que emigraron del valle del Indo después de la invasión musulmana, ¿que habían retenido, en su música y en sus danzas del arte de sus invasores? ¿Y que les contagiaron? (p. 64).

Se supone que la mutua existencia provocó semejanzas en sus formas de relación con la realidad, y en sus músicas, sus cantos, sus danzas, sus artes. Durante los dos primeros siglos posteriores a su llegada a la península, los gitanos

vivieron una vida muy dura y difícil, donde el lugar común era el sufrimiento la injusticia y el miedo, pero la gallardía de esta raza permitió que durante esa época y bajo esas condiciones surgiera y se desarrollara el cante gitanoandaluz. (Anexo B) Según Grande (2007):

A su llegada a España, y puesto en contacto con las formas de vida andaluzas, el gitano baraja sus propias danzas y canciones -de remoto fondo hindú y tocadas por numerosas influencias de su largo peregrinaje- con las formas folklóricas ya existentes en el Sur y sobre las que, a su vez, gravitan ecos, rasgos y reminiscencias del pasado próximo de Andalucía.(...) Aquí los gitanos mezclaron sus músicas y danzas con las de los musulmanes y los judíos (...) porque a su llegada a nuestro país, las comunidades perseguidas en el eran la musulmana y la judía. (...) Los primeros años de la vida de los gitanos en España estuvieron llenos de imágenes del error, de la intransigencia, del fanatismo: del racismo. Para ellos el racismo era algo familiar y lo seguiría siendo. (p. 80, 81)

Para los estudiosos del arte flamenco hay ya algunas señas de identidad del cante cuya certificación es compartida casi de un modo general. Hacia 1600 predomina en el folklore la cuarteta romanceada y se empieza a registrar la estructura melódica y estilística de lo que se conocemos actualmente por arte flamenco.

Para el último cuarto del siglo XVIII ya se conocen determinados estilos flamencos y algunos afamados intérpretes. El pueblo andaluz se encuentra sumido en la pobreza víctima del caciquismo y es en ese ambiente cuando el flamenco cobra relevancia y se comienza a interpretar como espectáculo público, iniciándose el profesionalismo de sus cultivadores a nivel del cante y el baile. Estando presentes en las ventas y mesones de los caminos andaluces. Para esta época el flamenco ya contaba con la gama estilística fundamental que hoy lo conforma, gracias a la afloración de siete ritmos genéricos: seguiriya, solea, tangos, fandangos, cantes libres, cantiñas y bulerías.

Es importante destacar que en el siguiente siglo y hasta la fecha no se ha creado ningún nuevo estilo, pues los ritmos que sostienen a la tradición flamenca siguen siendo los mismos que ya estaban vigentes en la etapa dorada del género, la de los cafés cantantes. Porque de las ventas y tabernas el flamenco pasó a los tablaos de los cafés cantantes y de allí al teatro y a las plazas de toros.

Como hemos visto la emigración gitana, resultó ser la pieza fundamental en el surgimiento y desarrollo del arte flamenco, tal y como lo expresa Gamboa (2005):

La importancia gitana en el arte andaluz es indiscutible, y su aportación al género, también. (...) El flamenco sin los gitanos sería de otra manera, mas *light*, y se llamaría de diferente forma; sin los gachós no existiría. Más cierto es que los estilos tan genuinos como la soleá, la toná o la seguiriya tan solo se dieron en la provincia de Cádiz y Sevilla, y en lugares con importante comunidad gitana; la seguiriya característica se calificó siempre de gitana. (p. 527)

Es indiscutible que sin importar la procedencia de las antiguas músicas que influyeron en sus orígenes, para la existencia del flamenco lo primordial fue la mezcla y esa solo pudo darse en Andalucía.

2.2 Los Cafés Cantantes

La actividad flamenca en esta época (baile y cante) se llevaba a cabo en ventorros, tabernas, mesones y en algunas fiestas públicas, es así como se dan a conocer muchos de los grandes artistas de la primera mitad del siglo XIX, dejando las prácticas en sus casas y en familia para llevarla a un ámbito más amplio, ya que como dice Manuel Ríos Ruíz nunca hubo artista sin público, por pequeño que este sea. La gran época del cante flamenco, hay que ubicarla alrededor de los cafés cantantes que surgieron en Andalucía, Sevilla, Cádiz, Jerez, Málaga y Madrid. Muchos de ellos creados a imagen y semejanza de los cafés-espectáculo parisinos, su origen es consecuencia de la demanda y se caracterizaban por su

marcado interés comercial, lo que ocasionó en más de una oportunidad la explotación de los artistas.

De acuerdo con Grande (2007):

Aunque la duración de su influencia dentro de la historia del flamenco es considerablemente menor, la etapa de los cafés-cantantes llena casi un siglo. El primero de estos establecimientos del que se tiene noticia escrita es el fundado en 1842 en la calle de Lombardo de Sevilla. (p.323)

Estos lugares desaparecieron cerca de la mitad del siglo pasado y gozaron de su mayor auge y renombre a mediados del siglo XIX, en esa época fueron considerados como trampolín para los artistas de flamenco. De acuerdo a lo reseñado por Grande (2007), para la época de la creación de los cafés cantantes:

Existe una nómina que registra únicamente los más famosos de la época más firme, se enumeran un total de 63 en 12 ciudades distintas: doce en Sevilla, cinco en Jerez, tres en Cádiz, cuatro en el Puerto de Santa María, cinco en Málaga, dieciocho en Madrid, uno en Granada, Barcelona, Bilbao, Córdoba y La Unión y, un dato significativo, once en Cartagena. Estas cifras son, desde luego, restringidas y selectivas. (p.323)

Según opinión de la mayoría de los autores, en su etapa de esplendor, no debió haber ninguna ciudad andaluza de grande o de mediana importancia que no tuviera uno o varios de estos cafés. Con variedad de capacidad, escenarios y hasta distintos tipos de públicos.

Desde el 'Teatro Colón', portátil, con salón para café, de Granada, en 1898 y con cabida para 500 espectadores en silla de patio y 1000 en las gradas, más un palco general y 14 plateas, hasta el aristocrático Café del Conde, fundado por el Conde de Villacreces, en el cual <<por las tardes merendaban las más linajudas familias jerezanas>> y en donde, además del salón para los recitales de flamenco, había <<otro aposento dedicado a biblioteca, copiosa y discretamente surtida>>, estos establecimientos recorrieron cierta gama de formas

escenográficas dando cabida a públicos heterogéneos. (Grande, 2007, p. 324)

También existía cierta uniformidad en cuanto al mobiliario y ambientación interior de estos cafés, tal y como lo relata en su obra Grande (2007):

En algunos cafés sevillanos se podían ver unas butacas como en los teatros, unas cuantas filas de butacas con mesitas en el respaldo, donde se ponía el café, o su copa de vino. Aquí es donde iban los trabajadores, que por treinta y cinco céntimos de peseta veían el espectáculo una vez por lo menos. Luego estaban los palcos, que los formaban en el principal del patio, el o los que subían sabían que tenían que tomarse de una botella en adelante hasta calentarse (....) Y después de ver el espectáculo elegían artistas y se metían en un “reservao” a seguir bebiendo, a seguir la fiesta. En esos cafés, se daban cuatro sesiones por día y era normal que tras ellas los artistas entrasen a seguir su trabajo a los “reservaos” para cantarle y bailarle a los adinerados. El reservado fue un elemento fundamental en toda la etapa de esplendor de los cafés-cantantes. Allí era donde los dueños hacían un segundo negocio y donde los artistas podían incrementar sus ingresos. (p. 324)

En relación a la escenografía, no existían muchas variantes, por lo general eran decorados con cortinajes y espejos simulando temas típicos, donde resaltaba la tarima para el cuadro flamenco, además existían los palcos y los *reservaos* para las juergas particulares, las cuales eran canceladas aparte.

Hablar de los cafés cantantes es hablar de Silverio Franconetti Aguilar, nacido en Sevilla en 1829, (de origen muy humilde), de padre italiano y madre andaluza, a quien su familia le escogió el oficio de sastre, el cual él cambia por el de cantaor al preferir frecuentar a los gitanos cantaores. Cantó en Sevilla, viajó a Madrid, donde colaboró intensamente en la propagación del cante. Se marcha por ocho años a América del Sur y de regreso a España contribuye con gran ahínco en la empresa de propagación del flamenco, primero cantando en varias ciudades sobretodo de Andalucía, luego asociándose con Manuel el Burrero para abrir el establecimiento que llevó ese nombre, y finalmente inaugurando y regentando un

café-cantante propio, el Café de Silverio, que ha pasado a ser considerado el más serio de su época.

Franconetti, alumno de El Fillo, es considerado como el maestro indiscutible de la época, Ríos (2002) asevera que:

Fue la máxima figura del cante flamenco, cuando existía una baraja de interpretes que desde nuestra perspectiva se nos aparece más que valiosísima, gloriosa, y que abarca en su magnitud todo un siglo, el siglo XIX, capitalísimo, providencial para el arte flamenco: Una época en la que se perfeccionaron los más antiguos estilos y se consagraron brillantemente los más grandes y recordados creadores, una época bien llamada de oro. (p. 45,46)

Coetáneos de Silverio Franconetti y también reconocidos como figuras de la época son El Lebrijano, María Borrigo y Enrique El Gordo fundador de la más larga casa flamenca de la historia, la que culmina en Manolo Caracol.

Según José Blas Vega “Que se escuche el cante por el cante será algo que logra imponer Silverio” Y: “Sin duda alguna podemos decir que el Café de Silverio fue el mejor y el más famoso de los cafés cantantes” (Ríos, 2002,p. 52)

A finales del siglo XIX era común que los dueños de los cafés cantantes se prestasen los artistas unos a otros. Por lo que combinaban sus horarios para no lastimar la más mínima posibilidad del negocio: en 1886, en Sevilla cantaban Chacón en el Café de Silverio y Fosforito en el café del Burrero: los dos cafés adaptaron de común acuerdo sus respectivos horarios, de forma que el público pudiese escucharlos a ambos artistas, pagando una consumición en cada sitio. Y como expresa Grande (2007): “Que uno de aquellos empresarios fuese Silverio, a quien tanto debe el flamenco – a quién tanto debe también su comercialización - , apenas si amortigua el hecho visible: la conversión del cante en mercancía” (p. 330).

Los cafés cantantes resultaron imprescindibles en su época para dar a conocer a las nuevas promesas del arte flamenco y evitar que muchos de los cantaores de la época, continuaran vendiendo y comprometiendo su herencia de cantes y voces, porque tenían hambre, sin embargo muchos se negaron a comprometer su herencia y a ellos se les debe la conservación del cante. “Y a todos les debemos su afán, su sufrimiento, su humillación, su orgullo y su legado: lo que se llama arte flamenco”. (Grande, 2007, p. 331)

Muchos autores se preguntan ¿Qué ocurrió para que cientos de artistas de esos cafés cantantes, que lograron salir de la pobreza, quedasen en la ruina al final de sus vidas? Ni la explotación del artista, ni la usura del empresario dan respuesta a este interrogante; según Grande (2007):

Es un problema que excede a la sociología. Hay que pensar de nuevo en el talante flamenco del siglo XIX: su orgullo dilapidador, su suceder apasionado, su rechazo de un mudo comerciante (al menos en la intimidad), su imposibilidad de integración total a un contexto que seguía siendo su enemigo. (p. 334)

Para los flamencos de la época el concepto de ahorro no existía, ellos continuaban viviendo de acuerdo a sus primitivas costumbres, dando importancia al derroche de comida y bebida en las fiestas y gastando todo lo que producían, era importante el aquí y el ahora, el mañana no contaba.

Su hambre fue hambre y hambre es, y un cante no la apaga y ni siquiera la ennoblece. Pero aquella negativa a ceder, a creerse los espejismos de un mundo desierto, era profundamente noble. Sin esa orgullosa nobleza, el arte flamenco no habría sobrevivido. El comercio y la alienación habrían acabado con él. (Grande, 2007, p. 334)

Un fenómeno que llama la atención en la época de los cafés cantantes, es la proliferación de los artistas payos (para los gitanos, aquellos que no pertenecen a su raza), y la disminución de los artistas gitanos.

Los cantaores payos acabaron por imponer un concepto del flamenco más populista, espectacular y servil, y menos desgarrado, enraizado y doliente. Los gitanos hicieron el tránsito del café-cantante apegados a sus tradiciones expresivas, y a su genial noción del ritmo: sus cantes fueron la siguiyia, el martinete, la soleá, el tango, las bulerías. (Grande, 2007, p.336)

Los payos modificaron los estilos básicos y popularizaron ritmos más alegres como fandangos, malagueñas, verdiales, con los que buscaban alejarse del dolor característico de los ritmos gitanos para divertir y regocijar al público. Esto motivo que la toná, la debla y el martinete perdieran vigencia y aparecieran ciertos cantos indianos como la milonga, las guajiras, las colombianas, caracterizados por una excesiva ornamentación estilística. (Anexo C)

Al ejecutar la danza se observan dos patrones perfectamente diferenciados para hombres y mujeres, tal y como lo explica Gamboa (2005):

El hombre centraba su técnica en el juego diestro y poderoso de los pies (...) La mujer, frente al zapateado masculino, se luce de medio cuerpo hacia arriba, haciendo filigranas con el braceo, el juego de manos, que giran sobre las muñecas y los quiebros de cintura (...) (p. 322)

El café cantante fue útil para la difusión del cante y baile, permitió el enriquecimiento de la danza con una serie de variantes expresivas, “Lo cierto es que en la etapa de los cafés el baile flamenco se abrirá como un abanico.” (Grande, 2007, p. 342). Se oficializó el falsete, el zapateao, el uso de la pandereta y la guitarra se desarrolla como principal instrumento de acompañamiento, porque a pesar de que en la época ya existían tañedores reconocidos, es a partir de este momento cuando prospera la guitarra flamenca.

La guitarra y el cante funcionan a la par; por lo tanto, el progreso de una faceta conlleva forzosamente la de su complementaria. Desde el momento en que cantaor y guitarrista se independizan de la subordinación a la danza, los ritmos se relentizan y alborea una nueva era. Más que acompañar al cante, los tocaores conformaron,

armonizaron junto al cantaor, las estructuras definitivas del arte jondo.
(Gamboa, 2005, p. 350)

En opinión de muchos autores es indiscutible el papel que jugaron los cafés cantantes en la difusión del flamenco. “Sin el café cantante, este tránsito de lo andaluz, y aún de lo folklórico, a lo flamenco, es prácticamente seguro que no habría podido producirse.” (Grande, 2007, p. 347)

2.3. *El Teatro y la Opera Flamenca*

A finales del siglo XIX y principio del XX, los cafés cantantes entran en decadencia, dando paso a una nueva faceta del espectáculo flamenco en los escenarios de los teatro y en las plazas de toros, esta etapa ha sido considerada por algunos de los estudiosos de este arte como nefasta, motivado al combate a ultranza ejercido por los intelectuales de la generación del 98, y una buena parte de la prensa.

En sus inicios la actividad teatral se vio rechazada tal y como lo comenta Gamboa (2005):

El fracaso de la Primera República en el año 1874 llevo a la sociedad española a un nuevo régimen conservador, a la restauración de la monarquía de los Borbones bajo Alfonso XII. (...) la programación de los teatros se encontró sometida a la censura estatal (...) volvieron a un repertorio mas tradicional. Así el cante y baile flamenco fue rechazado en el escenario teatral, aislado del publico y consecuentemente los cantaores, tocaores y bailaores se buscaron un nuevo ambiente, que encontraron con mayor facilidad que antes en los cafés-cantante (p. 516)

Pero no todo era adverso al flamenco, en 1914 se estrena en Londres en el Teatro Alhambra *El Embrujo de Sevilla*, obra teatral flamenca que constituye el inicio del ballet flamenco actual. Otra obra importante es *El Valle de la Pena*, estrenada en Sevilla en 1942.

Con el auge del Ballet Flamenco en los teatros, las coreografías se van complicando, se reincorporan las castañuelas, se cuida el vestuario, las luces y la escenografía. El baile flamenco bebe de todas las fuentes de la danza a su alcance y surgen multitud de aportaciones e innovaciones, que los críticos de la pureza se apresuran a denostar (Gamboa, 2005, p. 196)

Sin embargo el acontecimiento que marca el inicio de la etapa teatral lo constituye el Concurso de Granada, organizado por Federico García Lorca, Manuel de Falla y varios artistas granadinos, quienes pretendían revalorizar el arte flamenco por considerarlo mistificado y en decadencia; para llevar a cabo el concurso contaron con la subvención del ayuntamiento de Granada y en las bases del concurso cometieron el error de excluir a los profesionales de este arte mayores de 21 años, esto le restó relevancia y ocasionó que este acontecimiento pasara a la historia no por los resultados obtenidos sino por las personalidades que lo organizaron.

Tal y como comenta Ríos (2002) al citar a José Blas Vega:

A pesar del entusiasmo inculcado por Falla y transmitido por él a otros, había una falta de fondo que se escapaba a todos los organizadores y a tanto intelectual comprometido, de ahí que el concurso en el terreno práctico de los propósitos que le guiaba no tuviera apenas trascendencia alguna. Si empezó con duras campañas de oposición, termino igualmente combatido (...) Desde el primer momento se vieron claros los dos principales errores: la organización en manos de intelectuales y la prohibición de participar a los profesionales (p. 59, 60)

En esta misma época surgen las llamadas óperas flamencas, que consistían según el *Diccionario Enciclopédico del Flamenco*: en espectáculos flamencos de cante, baile y guitarra que entre los años 1920 y 1936, se extendieron por toda la geografía española. Ellos estaban organizados por empresarios profesionales y por lo general se efectuaban en plazas de toros y en grandes teatros. La denominación de *Opera Flamenca* surgió a raíz del ingenio de sus promotores quienes aprovecharon una disposición tributaria mediante la cual

las óperas y los conciertos solo pagaban como tributo el 3% en lugar del 10% que le correspondía a los espectáculos de variedades.

Según el criterio de los flamencólogos y estudiosos de la materia “la ópera flamenca resultó negativa para el desarrollo y la pureza del arte flamenco, porque en aquellos espectáculos predominaba la interpretación de los cantes llamados de ida y vuelta, los fandanguillos y los cuplés aflamencados” (Ríos, 2002, p. 62). Sin embargo los intérpretes se adaptaron a este género y se puede considerar que sirvió para la expansión y consolidación del arte flamenco, a pesar de que no fue una época de oro, como la de los cafés cantantes.

2.4. El Antiflamenquismo

El Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (1988) señala:

Antiflamenquismo: Llámase así a la actitud contraria de una gran parte de la sociedad española frente a la práctica y degustación del arte flamenco. Actitud que, aunque persiste en la actualidad en cierta medida, tuvo una gran implantación durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX y que consideraba al flamenco y su ambientación en los colmaos y en los cafés cantantes algo denigrante y costumbre propia de gente de mal vivir (Ríos, 2002, p. 73)

En esta época grandes figuras de la literatura española entre los que destacaron Pío Baroja, Leopoldo Alas, Armando Palacios y Eugenio Noel, le hicieron mucho daño al flamenco con este movimiento antiflamenco y antitaurino; expresiones como las manifestadas por Armando Palacios “El teatro flamenco nos lleva a la estupidez por una rapidísima pendiente” (Ríos, 2005, p. 76) o por Eugenio Noel: “Viendo bailar a esa mujer se concibe que España lleve seis siglos de retraso a los demás pueblos de su civilización” (Ríos, 2005, p. 79)

Sin embargo este último antiflamenquista es considerado un sabio del flamenco, o un *flamencólogo antiflamenquista*, como es llamado por muchos autores, por ser él, autor de una de las mejores definiciones del flamenco que se

hayan escrito, lo que está en franca contradicción con sus pregonadas creencias. Igual ocurrió con Azorín cuyo autógrafo esta en la Cátedra de Flamencología de Jerez, lo que nos lleva a concluir que los antíflamenquistas actuaron muy a la ligera sin sopesar las consecuencias de sus acciones.

Gamboa (2005) comenta en relación al antíflamenquismo que “Conforme el arte flamenco comienza a divulgarse, algunos intelectuales con más o menos razones y pluma retorcida estigmatizan el auge social del género. Para ellos el flamenco y los flamencos son un símbolo de la decadencia moral del país.” (p. 378)

Para Grande (2007) “Las opiniones que sobre el arte flamenco emitieron muchos intelectuales solían ser desvariadas e inmisericordes, tanto que únicamente pueden justificarse si consideramos con piedad la más o menos radical ignorancia con que las proferían” (p. 401)

Una de las principales razones que dio origen a este movimiento de intelectuales fue la propaganda adversa de los periódicos y revistas donde se reseñaban hechos violentos, riñas y hasta muertes por razones pasionales ocurridas en los cafés cantantes y en los salones de cante y baile flamenco, tal y como lo expresa Grande (2007)

Que a la sombra de lo flamenco se producían actos de delincuencia es algo que esta fuera de duda: la prostitución, la reyerta, el navajazo, el hurto eran hechos que configuraban la vida cotidiana del hampa, y el desarrollo del flamenco rozó muy a menudo el mundo del hampa (...) De ahí a encontrarle al flamenco un cierto parentesco con el mundo del hampa hay solo un paso. Un paso que los herederos de la Ilustración dieron y dan sin vacilar; generalmente, complacidos. (p. 409)

Esto se explica fácilmente en virtud de la variedad de público que acudía a estos locales. Sin embargo no se puede culpar al flamenco de esta violencia, tal y como escribe Gamboa (2005) “Motivo para clamar en el desierto había, pero no contra el arte flamenco, que siempre fue inocente. (...) El arte es tan inmaterial como la razón incorpórea” (p. 382)

Para suerte del arte flamenco estas opiniones fueron desoídas, y a pesar de que influenciaron ciertos niveles sociales no consiguieron su cometido, ya que no se cancelaron las corridas de toros ni se cerraron los tablaos flamencos. Al contrario sirvió de propaganda e hizo que los artistas del flamenco fueran tan conocidos o más que los de la zarzuela y el cine.

Hacia finales del siglo XIX tiene lugar la llegada del fonógrafo, lo que constituirá un nuevo apoyo al arte flamenco permitiendo divulgar y reguardar para la posteridad las interpretaciones de los artistas del cante flamenco. “Para cuando se realizó la primera grabación de jazz (...) llevábamos veinte años largos de producto flamenco” (Gamboa, 2005, p. 387)

A mediados del siglo XX comienza a desaparecer el antiflamenguismo, ante al apoyo y la atención que recibe el flamenco desde distintos ámbitos incluido el académico cuando en 1964 se celebra en la universidad de Sevilla la Primera Semana universitaria del Flamenco.

2.5 *La Revalorización y el Flamenco Moderno*

Para muchos autores la etapa de revalorización del flamenco se inició en los años 50 del siglo pasado, cuando España comienza a recuperar su identidad al salir de los conflictos civiles. En relación a esto Grande (2007) comenta que:

Avanzada esa década comienzan las contradicciones del régimen franquista, los primeros conflictos laborales y las tentaculares agresiones universitarias, la articulación de la oposición –clandestina pero creciente-, las primeras fisuras positivas en el aislamiento geopolítico, la mínima incipiente tolerancia motivada en la avaricia de de turismo, la industrialización acelerada (...) el despegue de una economía de mercado (...) va entreabriendo las puertas de nuestra vida ciudadana. Por una de esas puertas entreabiertas penetrará el flamenco.” (p. 583)

En los años siguientes a la postguerra (fines de los años 40) se desarrolla en España un periodo de oscurantismo, donde se vio mermada la capacidad adquisitiva del pueblo español, según expresa Ríos (2002) “La profesionalidad flamenca, la entidad artística seguía viva, en los distintos ámbitos y, mal que bien, el cante subsistía. Y con el cante, con su presencia contra viento y marea, la guitarra y el baile.” (p. 98) Durante esta época se forjaron intérpretes de la talla del Niño Ricardo, El Faico, El Farruco, Pepe de Marchena, Manolo Caracol, La Niña de los Peines; esto nos demuestra que el flamenco seguía teniendo vigencia y contaba con intérpretes extraordinarios, el verdadero problema de esa época radicaba en la falta de prestigio del flamenco como arte y cultura de un pueblo

En relación a los estragos ocasionados por la guerra, Gamboa (2005) comenta: “El flamenco verdadero que se ofrecía en los primigenios montajes de ópera flamenca iría degenerando y, tras la guerra, se diluyó definitivamente en un batiburrillo de coplas, fandangos y poco más” (p. 105). En ese mismo orden de ideas Ríos (2002) manifiesta:

(...) y por el interés político de presentar una imagen asequible y de puro divertimento de todo el folklore español, ignorando intencionadamente sus aspectos de índole social, su problemática histórica intrínseca y sus legítimos valores espirituales y humanos, limitando su expresión a lo más ligero y festivo. (Ríos, 2002, p. 100).

Debido a lo anteriormente descrito, en esta época se podía pensar que el flamenco corría peligro de pasar al olvido, tenía potencial pero este no era reconocido ni por los artistas ni por el público según expresa Ríos (2002)

El flamenco tenía vigencia y un público más o menos heterogéneo. Lo que no tenía era una valoración consecuente con su importancia musical y artística. Faltaba conciencia, incluso entre sus ejecutantes de su categoría como música racial y única, como arte creado sobre unos basamentos folklóricos, gracias a su integración en el mundo del espectáculo. (p. 101)

Esta era la situación por la que atravesaba el flamenco en el año 1955 cuando se publica el libro *Flamencología* de Anselmo González Climent, donde se plantean por el método filosófico una serie de conceptos que van a dar origen a la reivindicación flamenca, produciendo una toma de conciencia sobre el valor del flamenco y se propicia un cambio de actitud hacia el arte flamenco.

También en esta época se produce la edición de la Primera Antología del Arte Flamenco en tres discos dirigida por la marca Hispanavox para el tocaor Perico El del Lunar, lo que marca un hito en el resurgir del cante flamenco.

Este tocaor se presentaba en el Tablao Zambra, local de gran prestigio, que contaba con elenco de primeras figuras del arte flamenco quienes llegaron a presentarse en escenarios de varias partes del mundo. La influencia del Tablao Zambra en esta etapa de revalorización ha sido considerada como fundamental.

Otra figura importante de esta etapa de revalorización fue el cantaor Fosforito quien fue la revelación en 1956 en el Primer Concurso Nacional de Arte Flamenco celebrado en Córdoba, donde restituyó al cante flamenco la grandeza que había perdido en los escenarios.

Posteriormente se comienzan a editar discos de larga duración donde se agrupan cantes y en donde se recuperan viejas formas casi perdidas, esto contribuirá a establecer las bases de una vertiginosa proliferación de grabaciones de flamenco.

Es importante destacar como un hecho fundamental para la revalorización la fundación de la Cátedra de Flamencología en Jerez de la Frontera en 1958. Según el Centro Andaluz de Flamenco,

El DEIF se refiere a la Cátedra de Flamencología, como "institución académica con sede en Jerez de la Frontera (Cádiz), que tiene como objetivos únicos estudiar, investigar, recuperar, conservar, promocionar, defender y divulgar el arte flamenco y el genuino folklore de Andalucía. Su creación surgió en el seno del grupo Atalaya de escritores y artistas jóvenes del centro Cultural Jerezano, y como continuación, a más alto nivel, de la Peña Artística y del Folklore que, durante los años cuarenta y cincuenta, animó en Jerez dicho grupo. Fue fundada oficialmente el 24 de septiembre de 1958, como sección especial y autónoma del citado Centro Cultural Jerezano (luego Ateneo de Jerez); denominándose Cátedra desde 1960 y pasando a tener vida propia e independiente, como tal corporación académica, con ámbito de acción provincial, a partir de 1973". (...) los motivos de la creación de la Cátedra de Flamencología, fueron principalmente la necesidad existente, en el momento de su fundación, de recuperar y revalorizar los cantes y bailes flamencos, así como el cancionero tradicional, en trance de una posible desaparición; iniciando así por vez primera en Andalucía, en forma continuada, seria y permanente, los estudios relacionados con tales materias". (Centro Andaluz de Flamenco, recuperado en Agosto 12, 2009 de <http://www.centroandaluzdeflamenco.es/catedradeflamencologia/significado.de.la.flamencologia.html>)

Hoy en día, la mayoría de los estudiosos del arte flamenco, consideran que la etapa de revalorización no se hubiera podido llevar a cabo sin la existencia de las peñas flamencas. Estos locales permitieron la actuación y competencia de aficionados, entre los cuales surgieron grandes figuras de este arte. En el año 1959 sucederá la exaltación de Juan Talega y se celebrará la voz de Fernanda de

Utrera. En 1971 se celebra un homenaje a Pastora Pavón, la legendaria Niña de los Peines. Sin lugar a dudas el artista más connotado de esta época fue el cantor Antonio Mairena, considerado la voz más representativa de los años sesenta y setenta, fundador del movimiento conocido como mairenismo y uno de los máximos exponentes del arte flamenco.

Antes y después de Antonio Mairena. Esta frase devela por sí sola la gran labor del maestro de los Alcores, en la tarea de recuperar variantes estilísticas, en la aportación de teorías sobre los cantes y en su empeño de dignificación del artista flamenco. (Ríos, 2002, p. 110)

En esta cita se resume la función del movimiento mairenista, al cual se le reconoce el haber dado preferencia al conocimiento sobre los efectos, creando reglas y teorías que aún hoy en día en el año del centenario de su nacimiento continúan vigentes. Mairena se convirtió en la figura principal en festivales y recitales, fue galardonado con La Llave de Oro del Cante en el tercer concurso de Córdoba, hombre inteligente que supo aprovechar la época y la colaboración y apoyo de los flamencólogos para lograr la difusión del cante y la revalorización y engrandecimiento del arte flamenco.

En el año 1975 Antonio Mairena anuncia a causa de una afección cardíaca, su retiro profesional en la decimocuarta edición del Festival de Cante Jondo que lleva su nombre, en este acto con palabras emocionadas Mairena se despide de su público y entrega al ayuntamiento una recopilación de la tradición mairenista tal como la reseña Gamboa (2005):

Y entonces yo no me he sacado de la manga el mairenismo; lo he sacado de doscientos años, o doscientos cincuenta años de mairenismo, de la gitanería que aquí se asentó con motivo de la feria [de ganado] mas grande que ha tenido España. Toda la tradición gitana de Mairena y toda la tradición cantaora no gitana, va *imprimida* en este pequeño libretto que yo he podido recopilar para que nuestro ayuntamiento y nuestras autoridades y el pueblo conserven para la posteridad, para que sepan que el mairenismo no es un mito; es una

realidad. Realidad que se está viendo palpable en todos los momentos (p. 36, 37)

Al final de sus días Antonio Mairena le brinda apoyo a Enrique Morente en una entrevista reseñada en el numero 1 de la Revista Cabal correspondiente a los meses de enero-febrero de 1983 “(...) Enrique Morente que hace un cante futurista, intentando marcar la línea de los que puede ser el flamenco de mañana. Puede ser así y no ser, pero al menos trabaja con honestidad” (Gamboa, 2005, p. 38)

El flamenco se revaloriza y es reconocido en España y el extranjero. Pero esto no quiere decir que su divulgación se encuentre en su esplendor: Desde sus inicios el flamenco ha querido ser un espectáculo, y sus intérpretes han buscado brillar y convertirse en profesionales, la evolución y el enriquecimiento del flamenco se debe a esos profesionales que a lo largo de todas las épocas han puesto lo mejor de si para el engrandecimiento de este arte. Grande (2007) manifiesta que: “Lo determinante de estos años es que desde hacia mucho tiempo las formas básicas del cante –las plataformas del flamenco- no habían gozado de aquello a que siempre tuvieron derecho: admiración, estudio, aplauso. Y solidaridad.” (p. 591)

En el arte flamenco la tradición juega un papel preponderante, transportándonos al ayer, tal y como manifiesta Ríos (2002)

(...) hoy no se podría dar el fenómeno cultural y artístico del flamenco con las peculiaridades de su tradición. Como aseguró Bacon, el tiempo, cada tiempo, es determinante y un especial creador, lo mismo que valorador del pasado. Y el tiempo del flamenco transcurrió entre los siglos XVIII y XIX. (p. 118)

Hoy en día se debe buscar la evolución del flamenco a través de nuevas formas estilísticas y de representación, a través del teatro, ballet, cante con

acompañamiento, en este punto es importante resaltar, que sigue siendo la guitarra el instrumento por excelencia para el acompañamiento.

En cuanto a los nuevos estilos es importante diferenciarlos de aquellos que son simples variantes de formas viejas. Hacia finales de los años 50 se inicio una corriente conocida con el nombre de experimentalismo, producto de las juventudes de la época. “Cuando el grupo Smash irrumpe con su intento de hacer flamenco rock en los últimos años sesenta, se abre la espita del experimentalismo en torno al flamenco y todavía perdura al cabo de treinta años” (Ríos, 2002, p. 126)

A pesar de que este grupo no caló entre los rockeros ni entre los flamencos, lo que ocasionó su desaparición, marcó la pauta para la búsqueda de nuevos estilos y permitió que el flamenco evolucionara sin dejar de ser el mismo. Tal y como expresa Ríos (2002)

(...) lo que se puede hacer es lo de siempre, aflamencar otras músicas, lo mismo que se aflamencó la tonadilla o el cuplé, las canciones hispanoamericanas de la rumba a las rancheras, los cantos arábigos y, sin salir de nuestra península, la farruca, el garrotín o la jota, allá en los siglos anteriores. (p.128)

Por lo que es opinión de muchos autores que en el último siglo lo que han surgido son variantes estilísticas pero no nuevas formas, en todos los casos la música se mantiene individualizada sin llegar a la fusión. Tal y como manifiesta Ríos (2002)

(...) de momento y posiblemente por mucho tiempo, el panorama flamenco, en cuanto a estilos concretos, sigue fiel a la tradición y por ella tendrá que internarse en el futuro, si el cante flamenco prosigue teniendo degustadores en el mañana. Durante el pasado siglo al compendio del cante jondo no se le ha añadido ningún estilo. Y su futuro evolutivo es posible que nuevamente se cifre en la representación.” (p.129)

En 1959, el director cinematográfico Carlos Saura realiza el primero de una serie de largometrajes donde el *leitmotif* es el arte flamenco, tal y como manifiesta en su obra *Flamenco*:

A juzgar por el resultado obtenido y por la curiosidad que en todo el mundo han suscitado mis películas musicales, puedo confesar, no sin vanidad, que me siento feliz de haber contribuido, en la medida de mis posibilidades, a que el flamenco sea más reconocido y admirado. (Saura, 2004, p. 20)

El año 1975 es un año de gran importancia en el arte flamenco; por primera vez aparece en hit parade, además coincide con la muerte del Generalísimo Francisco Franco y el ascenso al poder de Juan Carlos I como Rey de España; es también el momento donde se dan a conocer figuras del flamenco de la talla de Isabel Pantoja, Lita y, Manolo Sanlúcar.

Esta es la época de Camarón y de Paco de Lucía, este último es conocido como el artista de flamenco más grande y genial de todos los tiempos, al ser el guitarrista más auténtico y haber revolucionado la historia de la guitarra andaluza. También es el autor de la inclusión del cajón peruano como instrumento de percusión del flamenco, esto ocurre en 1977, durante una gira por Latinoamérica. a partir de ese momento el cajón es aceptado y adoptado con beneplácito por los intérpretes flamencos, llegando inclusive a experimentar variaciones en su construcción como son el uso de cuerdas en su interior y la modificación del mecanismo de fijación de la tapa. También a partir de este momento se comienza a hablar en España del cajón flamenco, aun cuando el término no es correcto por no ser este un invento autóctono de este arte. Pero es indiscutible que desde entonces y hasta la fecha, el cajón se convirtió en un acompañante inseparable de las palmas y el taconeo.

Se inicia en España una época donde comienzan a soplar aires de libertad, disminuye la represión, esto permite que Paco de Lucía y otros intérpretes

empiecen a expresar libremente sus opiniones, tal y como manifiesta Juan Maria Mantilla en el Diario Ya el 21 de septiembre de 1975:

La revitalización del flamenco está en su punto álgido. El canto y la guitarra flamencos están llegando por primera vez a un público mayoritario, que está descubriendo una fuente musical de una gran riqueza que hasta hoy estaba muy poco divulgada. La sorpresa la dio Paco de Lucía. Hoy, poco a poco se está forjando la popularidad de otro genio de la guitarra. Su nombre: Manolo Sanlúcar (Mantilla en Gamboa, 2005, p. 22)

A partir de este momento se inicia una nueva época de oro del flamenco comparable a la vivida durante los años de los cafés cantantes, pero es una época distinta con democracia libertades, globalización, tecnología es decir con una serie de factores que permiten al flamenco, cual manantial incontenible, desbordarse y llegar a otros públicos.

Para concluir vemos como el flamenco ahora existe en todas sus formas, es respetado y comprendido en toda la complejidad de su intimidad y su historicidad. Desborda las fronteras de España y hoy en día es práctica frecuente en casi todos los continentes por eso su público potencial se encuentra en todo el mundo.

Para tratar de explicar este fenómeno de transculturización, podemos remitirnos a lo expuesto por Martínez de la Peña (1969) cuando expresa:

La única explicación posible a este milagro de interpretación consiste –aparte del espíritu creador que caracteriza al andaluz y la facilidad de adaptación emotiva que posee– en que el flamenco es una forma de expresión tremendamente humana y el hombre el interprete, se entrega sin limitaciones a este arte como una válvula de escape que revela su herencia y su propia personalidad. (p. 17)

En relación al futuro y proliferación de este arte Carlos Saura comenta:

El hecho de que el flamenco, que parecía limitado a los expertos, haya traspasado la barrera de la minoría para ser respetado y aceptado por la sociedad que lo había rechazado es la demostración palpable de su pervivencia, vitalidad y modernidad. (Saura, 2004, p. 11)

3. *Contextualización del Flamenco en Caracas, Venezuela*

Definir la delimitación geográfica para este trabajo ha sido sencilla. Caracas, capital de Venezuela es el sitio donde se han formado la mayoría de las grandes figuras del flamenco en el país y donde la posibilidad para recoger la muestra fotográfica, conseguir las locaciones, los bailaores y personal de apoyo estuvo asequible. Las limitaciones comenzaron al ver la dificultad existente para conseguir bibliografía, documentos, pues no hay nada escrito sobre el flamenco en Caracas. Por esta razón se recurrió que recurrir a las entrevistas (unas escritas y otras orales) que es de donde se parte para comenzar a hacer un esbozo de lo que podría ser el flamenco en la ciudad donde todos coinciden que el punto de partida del flamenco nacional es la Señora Siudy Quintero Colls.

Desde el siglo XIX existe en la ciudad una gran afición taurina que tenía como escenario, para ser exactos las inmediaciones de la Esquina de Puerto Escondido. Se debe acotar que en la actualidad ninguna de estas referencias está en ese sitio. De acuerdo a la información extraída del web site [www mi punto .com](http://www.mipunto.com)

(...) Circo Metropolitano de Caracas, antigua plaza de toros que databa de 1896 y que funcionó hasta 1945, ubicada donde actualmente hoy se localizan el Teatro Metropolitano y un estacionamiento, frente al edificio del Diario El Nacional.

(...) El 23 de febrero de 1919 fue inaugurado el Nuevo Circo de Caracas, el escenario sobre el cual decenas de grandes toreros nacionales y extranjeros de reconocimiento mundial exhibieron su arte, y donde miles de venezolanos se divirtieron disfrutando de películas, conciertos, óperas, obras de teatro y de la visita de personalidades y grandes estrellas

(...) El día de su apertura los más importantes diarios de la época, El Universal, La Religión y El Nuevo Diario, dedicaron su primera página a este gran acontecimiento que cambió el estilo de vida de los caraqueños.

(...) Dos toreros de Bilbao, España, Serafín Vigiola "Torquito" y Alejandro Sáez "Alé", estrenaron en horas de la mañana el ruedo con ganado criollo proveniente de las sabanas del Estado Guárico,

pertenecientes al General Juan Vicente Gómez. (Nuevo Circo de Caracas, Patrimonio Histórico, Recuperado, en marzo 16, 2009 de http://www.mipunto.com/venezuelavirtual/temas/2do_trimestre04/nuevo_circo.html)

Es de suponer que en todo ese tiempo, cada vez que venían los grandes toreros a Caracas a presentarse en el coso taurino, les acompañaba algunos artistas: cantaores, bailaores y guitarristas. Esta afición taurina que siempre ha caracterizado al pueblo venezolano, a la par de la inmigración española que arribó en los años 50 huyendo de la dictadura y la pobreza, debe haber contribuido para que el arte flamenco se desarrollara tal y como se conoce actualmente.

La fundadora de la primera academia donde se impartió clases de flamenco en Caracas es Siudy Quintero Colls, quien a raíz de ser su padre nombrado presidente de una peña taurina decide incursionar en este arte, según nos comenta

(...) Estando ya bastante grandecita, mi papá que era un gran aficionado taurino lo nombran presidente de la Peña Hermanos Girón. Cuando venían los grandes toreros, las personas integrantes de la peña se reunían en la casa a tomar el aperitivo, de allí se iban a la corrida en el Nuevo Circo, regresando luego a montar la gran faena. Mi papá contrataba a los artistas flamencos que venían con los toreros para que bailaran en la casa, es, en ese momento donde descubro el flamenco, aquello me embrujó!!!!!!!. Ver a hombres y mujeres zapatear, fue para mí algo fascinante. Época de oro de nuestro país, venían muchos guitarristas, cantaores y bailaores. Para ese momento solo existía en Venezuela escuelas de ballet clásico, nada de flamenco. Cuando le digo a mi mamá que yo quería aprender a bailar flamenco, ella se va a los tablaos y me trae, para que me den clases en la casa, a las bailarinas, quienes me enseñan coreografías (...) (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en julio 29, 2009)

En la web, en [reporteconfiencial.info](http://www.reporteconfiencial.info) Carlos Serfaty (2009) en la sección Open House le dispensa un homenaje bajo el título *Maestra de flamenco en América: Siudy Quintero Colls de Garrido*, donde expresa:

(...).desde 1961, cuando su recordado padrastro y !padrazo! José Octavio Henríquez Andueza, visitara nuestra Peña taurina "Hermanos Girón" en la "Casa de Andalucía" que colindaba con la [clínica] "Méndez Gimón" de la avenida Andrés Bello caraqueña y fuese elegido por unanimidad "Presidente" del más selectivo centro taurófilo de aquellos tiempos, donde sus conocedores afiliados como José Malpica Mendoza, Jesús Nieves, Heberto Uzcátegui, Frank Díaz Gorrín, Alfredo Stelling Cróquer, Rafael Viso , Tulio Carnevalli, Antoñito Santaella Palacios, Freddy Veloz, Orlando Aoun Raidi, Gonzalo Coronil Ayala, Miguel Ruiz, Oscar Núñez Mier y Terán, Dick Smallpage Faría, Manuel Lusinsky, Oscar Martínez, Carlos Maldonado Burgoin, Armando Valery, los hermanos Gallegos Orgáz , Eloy Anzola, Edgard Cosson López, Hansel Ploch Laffe...y quien suscribe...todos,...absolutamente todos...!toreábamos!, mientras que Jovito Villalba, Alirio Ugarte Pelayo, Jorge Giménez Arrieché, Carlitos Pérez Matos, Ney Pérez Petit componían la junta directiva y... nuestras madrinas Siudy, Aloma y Azilde Henríquez o...hacían el despeje de plaza con Anabella Núñez Isava y...Militza Correa, o...ya daban sus primeros pases en el flamenco después de torear en aquellos inolvidables saraos del Club Campestre "Sartenejas" (Serfaty, C (2009) *Maestra del Flamenco en América Siudy Quintero Colls de Garrido*. Recuperado agosto 23, 2009,de http://www.reporteconfiencial.info/ver_noticia.php?id_n=6907)

Como se puede ver Venezuela vivía una época de oro en todo sentido y Siudy decide aprovechar la extraordinaria oportunidad que se le presenta con los bailaores, guitarristas y cantaores para aprender este difícil arte. Aprovechando los conocimientos de ballet impartidos por la Nena Coronil en su academia y su aprendizaje de los bailes y danzas nacionales, según se desprende de la entrevista:

(....) Estuve con la Nena Coronil en ballet clásico porque era lo único que existía para la época; mis padres me dejaban hacerlo como parte de mi formación, pero nunca pensando que yo fuera bailarina profesional ya que era tabú. (...) Mis comienzos son haciendo bailes

nacionales, folklore. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en julio 29, 2009)

En el año 1966 abre su “Academia de Ballet y Danzas Siudy” que hasta hoy ha formado tres generaciones tanto de bailaoras como de bailarinas tal como continúa comentándolo en su entrevista:

(...)Tuve muchísimo éxito con la academia; en jazz, con el maestro Vinicio Levy, quien era el primer maestro de jazz en el país, también tenía ballet clásico, que tomaban clases desde niñitas hasta mujeres. Lo que tenía menos público por ser lo menos conocido era el flamenco. Mientras había 20 estudiantes de ballet clásico, 15 de jazz, solo de flamenco tenía 5. Fue cuando me propuse que el flamenco en Venezuela se valorara como un arte y creo que efectivamente lo logré. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en julio 29, 2009)

Algo en lo que todos los entrevistados coinciden es el hecho de ser Siudy la pionera del flamenco en Venezuela, formadora de una cantidad importante de profesionales que se dedican a dictar clases y que con su esmero, trabajo y cuidadoso comportamiento se ha ganado el respeto y reconocimiento de todos los que forman parte del gremio flamenco en Venezuela, así nos lo cuenta en la entrevista

(...)Me cuidé mucho de mantener un comportamiento adecuado para que nos tomaran en serio a mis alumnas y a mí; no bailábamos en cualquier lugar, siempre traté de tener un vestuario vistoso sin vulgaridades, eso fue parte de lo que hizo el lugar que hoy tengo. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en julio 29, 2009)

También nos cuenta como algunas de sus alumnas han montado escuela dentro y fuera del país.

(...)Mis alumnas han hecho escuelas tanto en el interior como en el exterior. En Alemania, tengo a Ninoska Cuervo que fue una de mis primeras alumnas, hoy en día hay muchas escuelas, aquí está mi hermana Azilde, la de Begoña Sánchez en Margarita, tengo muchísimas escuelas montadas por ex alumnas, lo cual me

enorgullece mucho. ¡Ya tengo tres generaciones en la academia!-
(Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en julio 29, 2009)

La difusión del trabajo que ha realizado Siudy a través de su academia se evidencia en el citado homenaje Serfaty (2009), donde manifiesta

POR SUS AULAS HAN DESFILADO 6.000 MUJERES DE TODAS LAS EDADES, 6.000 batas de multicolores colas sevillanas y unas 320 presentaciones personales en los más exigentes teatros y clubes, recordando haber anunciado a Naty De Las Casas, Dinorah Dao, Margot Trujillo, María Edith Penzini, Rina Ottolina, Diana Feo Corao , hoy de Tamayo Degwitz, Ninin Soulés, Daniela Tugues, Diana Patricia desde que tenía 6 años...como diría su mamá..., Fabiana Lange, Antonieta Sosa, una de las guapas hijas de Renato Capriles Ayala, Las Gracia, madre e hija...!Estupendas! la hija de Cesar Rondón Lovera y hermana de Cesar Miguel ,y...pare de contar, como dirían los mas consagrados cronistas sociales como Pedro J. Díaz, Richard Delgado Ruíz, Manolo Tinedo Salas , Dolly Vernon Martínez y Ramón Darío Castillo, quienes sumaron el mayor número de "REPORTAJES SOCIALES" que jamás haya conocido el periodismo nacional...!De biblioteca!-. .(Serfaty, C (2009) Maestra del Flamenco en América Siudy Quintero Colls de Garrido. Recuperado agosto 23, 2009, de http://www.reporteconfidencial.info/ver_noticia.php?id_n=6907)

No se puede dejar de mencionar a otra grande del flamenco nacional, la señora Tatiana Reyna, quien es referencia al hablar del flamenco en Venezuela y que se ha dedicado a su enseñanza por más de treinta años. La siguiente biografía es un extracto de su biografía publicada en la página web de su Academia, Escuela de baile Tatiana Reyna:

(...) Estudia en España hasta ser reconocida como primera figura a finales de la década de los sesenta en plena época de oro del flamenco español. Comparte escenarios, tablaos y festivales con las figuras más prominentes de ese entonces tales como los cantaores: Antonio Mairena, Fernanda de Utrera, Terremoto de Jerez, entre otros. Cuando regresa a Venezuela funda su escuela, de las que tiene varias franquicias en Caracas, y más tarde, forma la agrupación profesional Compañía Flamenca Reyna. Treinta años en el mundo del flamenco que han dejado huella. (Perfiles, recuperado en agosto 1º, 2009 de http://www.tatianareyna.com/perfiles.php?x=5&k=full&id_per=3)

Serfaty (2009) en el homenaje a Siudy, escribe un párrafo donde expresa su opinión sobre Tatiana Reyna:

(...) la mejor bailaora profesional de todos los tiempos ¡TATIANA REYNA! a quien ovacioné en "Las Brujas" madrileña, invitado por el recordado "Curro" Girón cuando en 1965 siendo novia de Goyo Azpúrua , armaba la marimorena, siendo figura indiscutible del baile flamenco por su hermosura, donaire, temple y casta para repartir (Serfaty, C (2009) Maestra del Flamenco en América Siudy Quintero Colls de Garrido. Recuperado agosto 23, 2009,de http://www.reporteconfidencial.info/ver_noticia.php?id_n=6907)

En la actualidad, el Goyo Reyna, hijo de Tatiana, es reconocido con gran éxito dentro y fuera de las fronteras venezolanas, por ser uno de los máximos intérpretes del cajón peruano, instrumento que emigra a España y se convierte en parte importantísima del cante flamenco por su sonoridad.

Hoy, a comienzos del siglo XXI, Siudy Garrido, hija de Siudy Quintero, destacadísima bailaora y quien con sus impresionantes espectáculos ha triunfado a nivel nacional, está en pleno proceso de internacionalización. Distintas ciudades de América y España son testigos de su trabajo. En tal sentido su mamá en la entrevista realizada, comenta al respecto:

(...) mi mayor orgullo porque lo que yo no pude ser, lo estoy viviendo ahora a través de ella. Ahora se presenta en Miami en un teatro para 1500 personas. Esto para mí es un orgullo muy grande y un regalo de Dios. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en julio 29, 2009)

La fama nacional de estas dos mujeres no tiene parangón. Han dado lo mejor de sí en pro de su arte. Las más de doscientas escuelas que existen en el país así lo demuestran. Casi todas las profesoras han salido de cualquiera de las academias. Un claro ejemplo es Diana Patricia, La Macarena, quien embrujó al dúo Los Del Río y que juntos, ella bailando y ellos tocando, hicieron bailar a medio mundo

(...) A su regreso actúa con el dúo español Los del Río, los cuales al año siguiente le componen la canción que deriva en el fenómeno musical y de récord guiness, “La Macarena”. El éxito del sencillo la abre el camino de los escenarios Mundiales viajando así por buena parte de los países del Caribe, Panamá, Chile, Ecuador, Estados Unidos y España. En este último es invitada por la revista HOLA. Asimismo, el Dr. Rafael Caldera, durante el ejercicio de su segunda presidencia, le extiende la invitación para agasajar al Presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton y su esposa, Hilary Clinton, durante su visita oficial al país en 1997. (Diana Patricia, recuperado agosto 1º, 2009 de <http://dianapatricialamacarena.wordpress.com/diana-patricia/>)

Otro ejemplo de tesón y pasión por el arte flamenco, es Carlos Mezza, el Torbellino,

(...) quien formó parte del elenco del Ballet Flamenco de Caracas que lo motiva a viajar a España para formarse en la Academia Amor de Dios, recibiendo clases con los más conocidos bailaores del momento. Su fuerza y pasión lo hacen merecedor del primer premio del concurso de nuevos talentos “Black & White” en Madrid a la par que se presenta en la sala más tradicional e importante de la capital española: el tablao “Casapatas” junto a “La Truco” y su cuadro flamenco.

Actualmente es considerado el abanderado masculino del flamenco en Venezuela, quien conjuga toda su pasión y creatividad, en su academia Adagio y Bulería (creada en 2004), al entremezclar los más diversos géneros musicales como ritmos árabes, ópera, sonidos tradicionales venezolanos, ejecutados en vivo y alternados con pistas de grupos y cantantes vanguardistas, y encabezados con la interpretación de movimientos y técnicas corporales que se pasean por el jazz, la danza contemporánea y la salsa sobre la base del flamenco. El sincretismo entre el flamenco tradicional y contemporáneo, presente siempre en sus espectáculos lo ha logrado tras una ardua formación y asimilación de influencias, entre Caracas y Madrid, de la mano de los más consumados maestros. Sellando su trayectoria artística en el flamenco en sus presentaciones en los diferentes escenarios de teatros de Caracas, así como en las Ferias Internacionales de nuestro país. (*Andanzas. “Un torbellino de vida a compás”* Un espectáculo de Carlos Mezza “El Torbellino” (2008). Programa. Caracas 18 y 19 de noviembre. Fundación Casa del Artista.)

Después de indagar en el medio artístico, a quien considera bailar o bailaora que esté marcando pauta en las tablas en los actuales momentos, y que se encuentre dispuesto a colaborar con la investigación de la tesis, porque

además debe cumplir con algunos requisitos, como ser accesible, querer colaborar en las fotografías y estar de acuerdo en responder las preguntas de la entrevista dirigida, se logró seleccionar alrededor de 10 personas que cumplieron con estos requisitos.

Lo primero que se percibe es una la curiosidad por experimentar el baile, en el momento que este las captura, se desata la pasión y el interés por el conocimiento de este arte que ya no se separa más de ellas. Lo vemos en la entrevista realizada a Gaby Reyes, La Canela donde nos cuenta:

(...) Todo cuanto escuchaba desde niña, veía, estudiaba y vivía, se fue quedando en mi memoria, cuerpo y corazón (...) En lo que pisé un salón de clase “Marissa y Esteban” y “Pasión Flamenca” no me lo podía creer, nunca me imaginé que me iba a dedicar a esto, luego fui avanzando y el escenario me atrapó por completo. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en abril 22,2009)

María Endrina Romero manifiesta en su entrevista:

(...) La verdad es que tengo poco tiempo bailando, pero desde que tuve mi primera clase, fue meses después cuando me lo empecé a tomar en serio, cuando prestaba más atención a lo que hacía y a lo que escuchaba, cuando no quería dejarlo a un lado como hobbie. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en abril 23,2009)

Dayana Febres González expresa en su entrevista su pasión así:

(...)La pasión por el flamenco comenzó a surgir dentro de mí hace dos años aproximadamente, cuando me di cuenta de que bailar me ayudaba a drenar las emociones y sentimientos que ya no podía retener en mi interior, y que además me transportaba a una realidad diferente, en donde encontraba mi propia paz.

(...) Esto se apoderó de mí, y por eso no hay un solo día de mi vida que no escuche una canción de flamenco; sean alegrías, bulerías, rumbas o tangos, y tal vez, si mi ánimo me lo incita, una letrica por soleá. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en mayo 15,2009)

Patricia García Bruzual, El Pollo, poseedora de una amplia formación artística como bailaora y como maestra comenta:

(...) Desde pequeña, siempre me atrajo (...) mi papá me llevaba a corridas y tablaos. Cuando por fin tuve una posibilidad cierta de acercarme a esa danza que me fascinaba, me costó convencer a mis padres, pero al final lo logré. (Entrevista realizada por Ysabella Sánchez en mayo 29,2009)

De las verbalizaciones recogidas en las entrevistas vale la pena tomar en consideración, la forma como ellas son capaces de transmitir con absoluto orgullo, la pasión que por este arte profesan. Otro rasgo importante que debemos destacar, es el esfuerzo y la dedicación al estudio al asistir regularmente a sus clases, al ser capaces de permanecer largas horas ensayando con las distintas compañías de flamenco y sobre todo el respeto y admiración que sienten por sus maestros que son fruto del talento nacional.

Para finalizar es importante hacer referencia la cantidad de academias de flamenco que se consiguen en este momento en el país en total 68, en la capital tenemos 31 academias y en el resto del país contamos con 37 más.

En Caracas: Academia Azilde Arte y Compás Flamenco, Academia de Artes Adagio y Bulerías, Academia de Baile "Julia Españolito", Academia de Ballet D'Anna, Academia de Flamenco Siudy Quintero, Academia de Flamenco y Árabe Carol, Academia Lili Españolito, Academia Toque Flamenco, Arte Gitano Escuela de Flamenco , Camelas, Centro de Formación Integral del artista Mery Cortés, Compañía Flamenco Sur, Dance Estudio, El Rocío Estudio de Flamenco, Escuela de Baile Tatiana Reyna, Escuela de Danza Flamenqueando, Escuela de Danzas Fabiana Martínez, Escuela de Flamenco La Mantilla, Escuela de Sevillanas de la Hermandad Gallega de Venezuela, Escuela Integral de Baile Tacones y Lunares, Escuela Superior de Flamenco, Estudio de Danzas y Producciones Siempre Baile, Estudio Flamenco Adriana Dobarro, Flamenco con Paloma Marín, Gitanas Centro de Danzas Españolas, Senderos Flamencos Centro de Encuentros Artísticos, Sevillanas Academia de Flamenco Sede Montalbán, Sevillanas para Caballeros Escuela Kike-Sevilla, Spazio Ballet, Taller de Danzas Clásicas Caracas.

En el interior del país, alrededor de 35, en Barquisimeto: Centro Internacional de Danza y Ballet Sacromonte, Mirabrás. Centro de Ballet y Danzas Españolas; en Guarenas: Terpsícore, en Maracaibo: Escuela de Baile Flamenco La Romería, Centro Profesional y Superior del Arte Flamenco La Girondina, Contratiempo Flamenco Contemporáneo, Dantzak Centro de Danza Integral, Danzas Natalí, Escuela de Flamenco Andaluza, Escuela de Flamenco BAILAORAS, Escuela de Flamenco La Macarena, Flamenco Olé, Escuela de Arte Flamenco, La Zarzamora Escuela de Arte Flamenco, María José Danza Española; en Maracay: Academia Internacional, El Rocío Escuela de Flamenco; en Mérida: Academia de Flamenco Color de Triana, Escuela de Flamenco Pasión Gitana; en Nueva Esparta: Academia de Flamenco Fuego Gitano, Academia Integral Alma Flamenca, Academia Rumba Brava, Fabianna Lange Flamenco y Arte; en Puerto Ordaz; Andalucía Escuela de Arte Flamenco, Escuela Flamenca Gabriela Fonseca; en San Cristóbal: Alma Gitana Academia de Flamenco, Estudio de Arte Flamenco Andreína Silva, Escuela Flamenca Gabriela Fonseca, Sevillanas Academia de Flamenco; en Valencia: Academia de Flamenco Lisset González, Academia Las Lizarraga, Ballet Flamenco Ana Luisa Hidalgo, Escuela de Baile Compás Flamenco, Escuela de Baile Fabiana Martínez, Estudio Flamenco Marilse Vargas, Estudio Integral de Flamenco Carolina León, Viva Flamenco y Olé. (Guía Flamenca. Academias venezolanas. Caracas. Recuperado agosto 1º de 2009 de http://espacioflamenco.com/guia_flamenco.php?id=11)

Una sorpresa fue encontrar documentada en la web a venezolanas que forman una academia de flamenco en Miami según se reporta en

() Para el año 1992 Gloria Plaza funda en la ciudad de Margarita en el estado Nueva Esparta (Venezuela) la Academia Integral de Flamenco Fiesta Brava junto a sus hijas Monika y Fabiana Lange quienes se unen a ella a partir del año 1995.

Con una excelente formación artística, bajo la tutela de grandes bailaoras venezolanas como lo son Siudy Quintero, Azilde Henriquez; y de talla internacional como lo es Olga María Marcianni “La China de Jerez”, estas mujeres asumen el reto de montar su propia academia y poder difundir a las nuevas generaciones los conocimientos adquiridos durante su desarrollo artístico y profesional.

() Durante 13 años la Academia funcionó en Venezuela, cosechando muchos éxitos y dejando huellas en muchas jóvenes que pasaron por sus tablas. Y es que ya hace un tiempo atrás las fundadoras de esta academia tuvieron que cruzar las fronteras de nuestro país y radicarse en los Estados Unidos de América; decisión que no fue fácil tomar pero necesaria.

Una vez allá, las jóvenes Lange y su madre decidieron continuar con la hermosa labor que venían desempeñando; y decidieron impartir clases de flamenco en Kelly's School of Dance de la ciudad de Florida; Actualmente imparten clases pero no bajo el nombre de la Academia; sin embargo en un futuro planean establecer su propia academia de flamenco y perpetuar el nombre de Academia Integral de Flamenco Fiesta Brava. (Guía Flamenca. Academias venezolanas. Caracas. Recuperado agosto 1º de 2009 de http://espacioflamenco.com/guia_flamenco.php?id=11)

Este número de escuelas y academias es indicativo de la cantidad y calidad del flamenco en toda en Venezuela, de los venezolanos radicados fuera del país que lo enseñan, y que es importante documentar su historia y desarrollo, porque no existe.

El trabajo se ha centrado en Caracas, en un grupo reducido de bailarines que logra expresar con la sensibilidad precisa, expresiones de dramatismo y pasión que nos permiten obtener una buena fotografía, un retrato de emociones.

CAPÍTULO II DE LA FOTOGRAFÍA

1. *Historia*

Desde épocas remotas uno de los anhelos del hombre ha sido poder reproducir las imágenes. Desde 150 años antes del descubrimiento de los materiales fotosensibles y de la invención de la fotografía, los artistas de la época utilizaban para reproducir imágenes “una gran caja de madera, cuyo lado delantero estaba cerrado por una lente, el artista dirigía esta caja hacia donde quería y copiaba la imagen sobre una cartulina semitransparente, apoyada en un cristal situado en la parte superior” (Fotonostra, (2008), Historia de la Fotografía recuperado en Agosto 25, 2008 de <http://www.fotonostra.com>)

Este invento se basaba en la cámara oscura, principio físico mediante el cual si se practica un pequeño orificio sobre la pared de una habitación oscura, un haz luminoso dibujara sobre la pared opuesta la imagen invertida del exterior. “La primera descripción completa e ilustrada sobre el funcionamiento de la cámara oscura, aparece en los manuscritos de Leonardo da Vinci (1.452-1.519) (Fotonostra, (2008), Historia de la Fotografía recuperado en Agosto 25, 2008 de <http://www.fotonostra.com>)

La obtención de la primera imagen fotográfica se produjo a principios del siglo XIX, cuando Joseph Niepce, después de largos años de experimentos, obtuvo una vista desde la ventana de su ático, pero el proceso heliográfico ideado por él no resulto adecuado para la fotografía normal. Posteriormente el pintor francés Louis Jacques Mandé Daguerre, quien llevaba años investigando sobre los medios de fijar la luz con su cámara oscura, logra en 1835 reproducir una imagen utilizando láminas de cobre plateadas y tratadas con vapores de yodo. Estas láminas eran reveladas en vapores calientes de mercurio y para el fijado de la imagen eran lavadas con agua caliente con sal. La imagen obtenida recibió el nombre de Daguerrotipo.

Sin embargo no fue hasta 1940, cuando se logra producir la primera copia de una fotografía en papel. Su creador fue el Ingles Fox Talbot mediante un invento al que llamo inicialmente calotipo y finalmente talotipo, Posteriormente en 1852 Frederick Scout introduce un procedimiento conocido como colodión húmedo considerado como los inicios de la fotografía de la actualidad, Este invento tenia como ventaja el hecho de permitir sacar múltiples copias y ser mas barato, que el daguerrotipo. Pero el avance continúa y en 1871 Richard Maddox crea la palca de gelatina seca. Según Buselle (1980) “La placa de gelatina seca no solo simplifico la técnica fotográfica, sino que condujo a una revolución en el diseño de cámaras, reduciendo el equipo del fotógrafo a los elementos básicos de hoy en día” (p. 33)

En 1884 el americano George Eatsman fabricó la primera película en carrete de 24 exposiciones y en 1886 la primera cámara a la que bautizo con el nombre de Kodax. Bajo el slogan “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto, la cámara alcanzo un éxito espectacular. La frase conquisto a todo el mundo (...) en parte porque era pegadiza, pero sobre todo porque era verdad. Y así nació la fotografía moderna” (Buselle, 1980, p. 36). Para 1890, ya existían en el mercado cinco modelos de cámara Kodax: gracias a él la fotografía estuvo al alcance del público.

A partir de ese momento se inicia una competencia entre los fabricantes cuyo fin era perfeccionar los modelos existentes en el mercado y ofrecer productos de mejor calidad a precios que cada vez permitieran el acceso a un público mayor. De esta forma nacen:

(...) la *Ermanox*. (1924) de precisión, de una sola placa; la soberbia *Leica*, la madre de todas las cámaras de 35 mm (1925); la *Rolleiflex* reflex de doble objetivo de Franke y Heidecke (1928); la reflex monoobjetivo de 35 mm (1930); la *Kodachrome*, en 16 mm (1935) y 35 mm (1936); la *Polaroid* en blanco y negro (1947) y en color (1963); la *Instamatic 126* de cartucho (1963). (Buselle, 1980, p. 36)

A partir de 1972 se comienza a extender la fotografía digital, revolucionando el concepto que hasta entonces se venía manejando; desde este momento con la cámara digital, no es necesario el uso de película ni pasar por el proceso de revelado, porque se accede de inmediato a la fotografía la cual queda almacenada en el dispositivo de memoria de la cámara, estos instrumentos (Memory Card) permiten transferir la información a las computadoras donde las fotografías son susceptibles de ser tratadas y retocadas mediante la aplicación de programas especializados. Otra ventaja es que las fotografías pueden ser almacenadas en la memoria del PC, lo que proporciona acceso permanente a ellas, pudiendo reproducir en cualquier momento el número de copias que se desee mediante el uso de impresoras fotográficas.

La gran ventaja del proceso indicado anteriormente es que no requiere mayores conocimientos que los elementales para el manejo de la cámara, el PC y la impresora lo que permite que se pueda llevar a cabo en la casa o la oficina. Día a día el desarrollo y perfeccionamiento de la fotografía digital es cada vez mayor, gracias a los avances tecnológicos se puede decir que es prácticamente indetenible, hoy encontramos hasta en los teléfonos móviles cámaras fotográficas con una resolución que hace algunos años no era posible imaginar.

En relación al nacimiento de la tecnología digital, el Director de cine Carlos Saura comenta:

Al principio me dio pena que desapareciera la liturgia del laboratorio, con su luz roja y el misterio de la imagen que se desvela en la cubeta del revelador. Ahora veo con claridad que una etapa de la fotografía desaparece, suplantada por otra más acorde a los tiempos en que vivimos, y que la electrónica ha ganado la batalla. (Saura, 2004, p. 51)

2. *Herramientas Fotográficas*

“Como en todos los aspectos de la fotografía la obtención de una imagen técnicamente correcta es vital” (Hedgecoe, 1995, p. 6) Existen en el mercado una muy variada gama de cámaras desde las muy sencillas, pasando por las de formato medio, hasta llegar a las profesionales o de gran formato, dependiendo del uso que se le vaya a dar, de las características de la imagen que se quiera obtener y de los conocimientos del usuario, cambiará la elección de la cámara a utilizar. Sin embargo el formato más común es de 35 mm, ya sea compacta o en formato SRL (Reflex de una sola lente).

Al elegir una cámara debemos tener en cuenta que se adapte a nuestras necesidades, si utiliza el tipo de película que estamos acostumbrados a emplear (esto no representa un problema en el caso de las de formato digital), si posee flash automático, esto ultimo es lo usual en la mayoría de las cámaras compactas. Por los efectos que produce en los retratos, el flash es un elemento que debe ser utilizado con precaución tal y como lo expresa Hedgeco (1995) “El flash frontal casi siempre produce una iluminación chata y sombras faciales nada favorecedoras, cuando se usa como la principal o única fuente de iluminación. (...) No obstante, el flash incorporado puede ser valioso como luz de relleno”. (p. 21)

Para obtener una buena fotografía, se deben dominar una serie de conceptos básicos que nos permitan lograr la adecuada cantidad de luz y la velocidad correcta del obturador, ya que si se deja pasar demasiada luz la fotografía quedará muy clara (sobreexpuesta) y por el contrario, si la cantidad de luz no es suficiente quedará muy oscura. En el Gran Atlas de la Fotografía (Hicks, 2002) establece que:

La clave es considerar el tamaño de la abertura y la velocidad del obturador como dos factores complementarios que deben

equilibrarse (...) el tamaño de la abertura ensancha o estrecha la profundidad del campo (...) de la velocidad del obturador depende que los objetos en movimiento puedan apreciarse con nitidez o salgan movidos. (p.9)

El tamaño de la abertura va a estar dado por un diafragma que se encuentra dentro del objetivo y que al abrirse y cerrarse controla la cantidad de luz que penetra. En los objetivos de las cámaras, se encuentra representado por la letra f, según el Gran Atlas de Fotografía (Hicks, 2002)

La sucesión de puntos f más común en los objetivos rápidos de 50 mm es: f/1.4, f/2, f/2.8, f/4, f/5.6, f/8, f/11, f/16 y f/22. Cuanto más baja sea la cifra, mayor será el tamaño de la abertura y mayor será también la cantidad de luz que impresione la película fotográfica. (p.10)

En relación con la abertura de las lentes, Hedgecoe (1995) expresa que:

La medida de la abertura que se elige, por medio de un anillo calibrado en puntos f y que se encuentra en el exterior del objetivo, no solo afecta la exposición, sino también a la zona de definición, conocida como profundidad de campo y asociada a cada punto f. (p.33)

De igual forma, el tiempo que tarda en volver a cerrarse el obturador establece la cantidad de luz que impresiona la película, esta velocidad se mide en segundos y fracciones de segundos. Mientras más baja sea la velocidad, mayor será la cantidad de luz que penetra.

Una típica cámara SRL moderna puede ofrecer las siguientes velocidades: 1(segundo), $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{15}$, $\frac{1}{30}$, $\frac{1}{60}$, $\frac{1}{125}$, $\frac{1}{250}$, $\frac{1}{500}$, $\frac{1}{1000}$ ó $\frac{1}{2000}$ de segundo. Algunas maquinas profesionales ofrecen velocidades de obturador de hasta $\frac{1}{8000}$ de segundo y existen cámaras que permiten al fotógrafo mantener abierto el obturador durante todo un minuto. (Hicks, 2002, p.11)

La combinación de velocidad y abertura, varía de acuerdo al objeto que se vaya a fotografiar, su posición, lo que se desee destacar, si se encuentra estático o en movimiento. Lo recomendable es la práctica continua para lograr el dominio de estos conocimientos y así cada día obtener mejores fotos.

Para la mayoría de los fotógrafos, la cámara más versátil es la SRL de 35mm, ya que esta cámara permite el uso de objetivos intercambiables. El empleo de un determinado objetivo dependerá de las características de la fotografía que se quiere obtener, hay múltiples y variados objetivos desde el considerado como estándar de 50 o 55 mm, hasta los teleobjetivos y el gran angular, según sea su longitud focal.

Existen otros elementos importantes a considerar como son la selección para determinar que se quiere fotografiar y qué se pretende transmitir con esa imagen, la composición y la calidad de la iluminación, si se trata de luz natural o artificial, difusa, directa, indirecta o reflejada, diurna o nocturna, todos estos factores influyen en la perfección y resultado de la fotografía.

Al hablar de luz o iluminación la primera que se considera es la que encontramos en la naturaleza, conocida como luz natural, dependiendo de las condiciones climáticas, esta luz puede ser directa: luz muy brillante producto de un día soleado, produce grandes contrastes entre las zonas expuestas a ella y las que quedan en las sombras, lo que ocasiona que resalten mucho las texturas y formas de los objetos, por esto muchos fotógrafos consideran que es la luz ideal para ciertas fotografías de tipo arquitectónico. Lo importante, antes de tomar la fotografía, es determinar el mejor momento del día en función del ángulo de incidencia de la luz solar, ya que este modifica el juego de luces y sombras.

Otro tipo de luz natural es la que se produce en un día nublado, mejor conocida como luz difusa, en este caso las nubes dispersan la luz, lo que disminuye la producción de sombras, esta es una ventaja a la hora de hacer retratos, porque permite ver muchos detalles moldeados suavemente; así mismo bajo esta luz, los colores que se ven a través del visor de la cámara son iguales a los que finalmente quedaran en la fotografía; se observan fuertes y brillantes, pero

con una apariencia uniforme sin sombras, lo que resalta los contrastes entre ellos y los detalles.

En ciertas ocasiones la luz natural incide sobre algunas superficies que tienen la propiedad de reflejarla, como es el caso del agua, una pared blanca, o las superficies muy pulidas; solo las superficies de color claro son capaces de reflejar la luz, por el contrario las superficies oscuras la absorben. El agua es el ejemplo más clásico de un elemento capaz de reflejar la luz, si se observa en un día soleado, la incidencia de los rayos solares sobre el agua, produce una serie infinita de pequeños puntos de luz en continuo movimiento sobre la superficie. En este caso, para fotografiar bajo estas circunstancias se debe tener muy en cuenta el brillo excesivo de la superficie reflectante, en comparación con el objeto a ser fotografiado.

La luz natural puede ser modificada mediante el uso de reflectores o flash de relleno que nos permiten iluminar las zonas con sombras, difusores como papel, telas o cortinajes para difuminar la luz directa, y absorbentes para crear mayor contraste y aumentar las formas.

Cuando la fotografía se va a realizar en un estudio, es posible controlar totalmente la forma en que la luz incide en ella. Al no depender de la luz natural podemos introducir todas las variaciones que consideremos necesarias mediante el uso de flashes o focos de tungsteno para crear el efecto deseado. Hedgecoe (1995) expresa lo siguiente:

La luz es la herramienta básica del fotógrafo. Cuando se trabaja en estudio, se dispone de una elección entre la emisión continua del tungsteno, el destello instantáneo del flash y la luz del día, ya sea con reflectores o con luz natural y flash. Todas estas fuentes son aprovechables cuando se trata de registrar las expresiones constantemente cambiantes de las caras de sus personajes. (p. 80)

Inclusive el fotógrafo aficionado que busca la excelencia en sus fotografías, debe tomar en consideración la posibilidad de incluir en su equipo como herramientas complementarias un trípode para las exposiciones donde se requiere mantener firme la cámara, y accesorios para la iluminación tales como: reflectores, soportes para filtros, pies para luces, viseras orientables, y pantallas o sombrillas para matizar o intensificar el efecto de la luz.

El Retrato

La fotografía es un campo muy variado que ofrece múltiples posibilidades, de estudio y aplicación en este caso por el objeto del presente trabajo se ha elegido el retrato como tema para ser desarrollado.

“Cada fotografía es única y se podría decir que es una capsula del tiempo que resume toda la individualidad de cierta persona, su estilo, o su edad en cada momento preciso” (Hedgecoe, 1995, p. 10)

Es indispensable contar con los conocimientos y los accesorios para lograr un buen retrato bien sea este formal o informal, pero en todos los casos se debe romper la inhibición que muchas personas sienten ante la cámara y establecer una relación de empatía con el sujeto a fotografiar, esto hace que ambos estén mas relajados lo que permite aflorar los sentimientos y penetrar un poco en la personalidad del fotografiado, captando imágenes reveladoras, que sean capaces de transmitir la esencia de esa persona. Para Busselle (1980) “Los mejores retratos no son simplemente los que tienen parecido, sino las interpretaciones de la personalidad y el carácter” (p. 100)

En la ejecución de un retrato están involucradas dos personas y el éxito de ese proceso creativo depende de su mutua relación, Angus McBean asevera que: “Tienes a tu merced ese ser delicado –el ser humano– con gran cantidad de luz en su punto mas sensible: su aspecto personal. Haz todo lo posible para captarlo con toda su naturaleza” (McBean en Busselle, (1980), p. 100)

En los retratos la iluminación juega un papel preponderante y sobre todo la dirección en que esa se aplique bien sea desde arriba, desde atrás, lateral o frontal; cada uno de estos casos va a producir diferentes efectos sobre el rostro,

unos mas convenientes que otros. En el Gran Atlas de la Fotografía (Hicks, 2002) se establece para estos cuatro casos lo siguiente:

Iluminación desde arriba Esta favorece poco al rostro humano. Cubre los ojos, las mejillas, y la mandíbula con sombras. Se marcan las líneas bajo los ojos y las líneas diagonales a los lados de la nariz (...) marca las facciones haciéndolas mas duras.

Iluminación desde atrás Esta luz resalta la cabeza y el pelo con luz fuerte (...) Con una exposición correcta, una iluminación desde atrás puede mostrar la cara con detalle, sin sombras oscuras.

Iluminación frontal El problema con la iluminación frontal es que hace a la gente cerrar los ojos (...) Las fotografías tomadas con iluminación frontal a menudo se parecen un poco a los retratos tomados en un fotomatón; hay pocas sombras.

Iluminación Lateral Unas veces favorece a la cara, otras veces no. La mitad de la cara se cubre con sombra, que puede dar una impresión amenazadora, o puede imprimir carácter al retrato. (p. 48)

La forma en que se definan los contornos del cuerpo humano esta íntimamente ligada a la calidad y dirección de la iluminación; según Busselle (1980)

Una iluminación direccional áspera –luz solar o iluminación difusa del estudio– será casi con certeza poco halagadora, porque exagera la textura de la piel y las manchas, limita la gama de tonos de la piel y origina fuertes sombras que destruyen la suavidad. La luz difusa es preferible cuando se requiere sutileza y redondeamiento de formas. Creada en el estudio por medio de luz reflejada por grandes pantallas blancas o sombrillas, o difundiéndola a través de la tela o plástico traslucido, puede ser aplicada muy direccionalmente para revelar al máximo la forma y la textura; o igualándola para minimizar este efecto escultórico y permitir que el contorno y la posición del cuerpo se conviertan en aspectos dominantes. (p. 112)

También se debe prestar atención a la fisonomía, que aspectos serán puestos de relieve en el retrato y cuales serán atenuados; en general aquellos rasgos que denotan el carácter, (pecas, arrugas de la edad, líneas de la risa) deberían conservarse, mientras que aquellos que aportan poco acerca del carácter (manchas de la piel, ojeras) deberían atenuarse.

Los ojos y la boca son los rasgos más reveladores de la expresión del rostro, esto es importante tomarlo en consideración cuando se realizan retratos de sujetos efectuando sus labores cotidianas o practicando algún deporte o arte, específicamente en estos casos los gestos registrados en la fotografía nos transmiten una información adicional que ayuda a definir la auténtica personalidad del sujeto, tal y como lo expresa Busselle (1980) “El sujeto puede ser consciente de ese ojo intruso, pero como está fuertemente ligado a su actividad, especialmente si le es habitual, la subsiguiente autopercepción lleva menos fácilmente a las distorsiones de la timidez” (p. 106) esto permite que el fotógrafo penetre libremente en la escena, ya que el sujeto está demasiado absorto en lo que está haciendo, como para preocuparse por su apariencia personal.

No existe un lineamiento específico para el retrato, pero según Busselle (1980) hay algunas reglas generales que se deben tener en consideración:

La posición de la cabeza es de suma importancia. Una vista frontal es generalmente poco halagadora y confiere un aspecto de formalidad, mientras que un perfil no da suficiente información sobre el que posa; aunque, desde luego, subraya las líneas de la nariz y la barbilla. Una vista a tres cuartos utilizando una iluminación que aporte algo de sombra, para evitar el ensanchamiento de las facciones, parece a menudo más natural.

La inclinación de la cabeza es también importante. Si está levantada y se dispara con la cámara ligeramente hacia arriba, la cara aparecerá más ancha y redonda: apuntando con la cámara ligeramente hacia abajo, se subraya la frente y tenderá a hacer la cara más estrecha. La altura normal de la cámara es a nivel de los ojos. El modelo aparece relajado si se inclina ligeramente hacia delante, y retraído si se inclina hacia atrás. (p. 104)

Igual importancia reviste el encuadre y la posición del fotógrafo en relación con el sujeto, por lo general en los retratos el fotógrafo está a la misma altura que el sujeto sin embargo se logran fotografías muy interesantes si el fotógrafo se

coloca de tal forma que pueda enfocar desde una posición a menor o mayor altura que la del sujeto.

“La esencia de la buena fotografía es lo que el fotógrafo ve y la forma en que registra la imagen” (Busselle, 1980, p. 10). Por eso para encuadrar la imagen hay que aprender a aislarla del entorno exterior o de los elementos de los que forma parte.

Sobre la importancia que reviste un buen encuadre Hedgecoe (1995) manifiesta:

De la misma manera que encuadrar la figura entera es vital para el equilibrio y la composición, también lo es la posición de la cabeza dentro del cuadro, cuando se hace un retrato de cabeza o cabeza y hombros. Es importante recordar que las tomas de cabezas no necesitan ocupar todo el espacio disponible; así, situar el personaje en una zona inesperada y pequeña de una escena más grande, puede colaborar en gran medida al impacto de la toma. (p. 60)

Una figura centrada generalmente produce fotografías aceptables, sobretodo si se trata de un retrato, porque elimina detalles alrededor de la figura y atrae la mirada al rostro de la persona, sin embargo se pueden considerar otras opciones que manteniendo el equilibrio, introduzcan dinamismo a la imagen y aumenten su interés. Según Hicks (2002):

Una forma clásica de crear una composición satisfactoria consiste en dividir mentalmente una imagen en tercios verticales y después colocar el objeto aproximadamente sobre una de las líneas divisorias. (...) Usando la regla de los tercios muestra el objeto dentro de su contexto. Un objeto en el centro necesita llenar el encuadre para tener algún impacto, mientras que si está descentrado revela su entorno, incluso cuando el objeto es bastante grande sus alrededores se ven. (p. 84)

Esto último es muy importante tenerlo en consideración en las fotografías de sujetos en movimiento, porque en estos casos hay que dejar espacio dentro de la imagen en los que pueda moverse.

Además de involucrar al espectador un objeto con espacio adelante transmite la sensación de dirección y actividad. Es por esta razón por la que los fotógrafos deportivos suelen optar por un objeto descentrado, dejando un espacio al lado del encuadre para acomodar al objeto. No es necesario colocar el objeto lejos del centro para obtener un buen resultado, pero siempre hay que asegurarse que el objeto se dirija hacia el espacio creado. (Hicks, 2002, p. 88)

El fotógrafo debe estar muy pendiente de los cambios de posturas y los movimientos ejecutados por el sujeto, porque la rapidez de la acción en la danza o el deporte muchas veces no permite anticipar el resultado, por esto es recomendable tomar una buena cantidad de fotos en secuencia.

“El movimiento existe en el tiempo, pero el fotógrafo, que no puede utilizar factores de espacio-tiempo, tiene que insinuarlo por la imagen estática” (Busselle, 1980, p. 120)

Se debe tener especial cuidado con el ángulo desde el que se tome la fotografía, porque de este depende que se pueda captar los movimientos en toda su intensidad y registrar los cambios de expresión facial, ya que el rostro trasluce las emociones y sentimientos que despierta la actividad que se este realizando.

La composición es también crucial para denotar el movimiento; en una fotografía cuidadosamente compuesta, el ojo es llevado por rutas y contornos planificados, líneas y colores, de modo que la sugestión de movimiento es acentuada por el movimiento del ojo a través de la fotografía. Pueden emplearse varios métodos para crear la impresión de movimiento y velocidad: zoom, imagen movida, cámara con motor, exposición múltiple o estroboscópica. (Busselle, 1980, p. 120)

Los retratos no necesariamente tiene que ser solo del rostro, o del cuerpo entero; de ciertas partes del cuerpo pueden resultar excelentes retratos Hedgecoe (1995) considera que

Existen buenas razones para incluir partes aisladas de los cuerpos de los personajes como un elemento de la fotografía de retrato; no todas las imágenes deben ser reconocidas de inmediato como una persona en particular, en un escenario específico.

Cuando se empieza a explotar partes del cuerpo que no sean el rostro o la figura entera, se observará que las manos suelen ser grandes reveladoras del carácter y la personalidad. Pueden informar, de un vistazo, si el modelo las ha usado en algún trabajo manual, por ejemplo, o si han llevado otro tipo de vida. Aun cabeza y hombros. (p. 184)

Un ejemplo claro de lo planteado anteriormente, es el caso de los artistas del baile flamenco (bailaores y bailaoras) cuando, en la interpretación de su arte se observa una rápida sucesión de movimientos perfectamente acompasados, donde las manos y los pies juegan un papel preponderante, lo que permite que puedan ser retratados aislados del contexto del cuerpo entero del interprete y aún así continúen transmitiendo con todo detalle la fuerza, belleza y vitalidad que caracteriza a este baile.

Al hablar de retratos sobre el arte flamenco en cualquiera de sus manifestaciones es referente obligado el fotógrafo y director de cine, Carlos Saura. Fanático de este arte introduce este tema en 6 de sus siete películas musicales. En relación al significado del flamenco en su vida manifiesta:

Primero a través de la fotografía, y mas tarde con el cine, de manera mas seria y ordenada, trate de comprender mejor el flamenco. Bailaores, cantaores, y guitarristas han sido una fuente insaciable de conocimiento y aprendizaje, hasta el punto de que me resulta difícil describir el enorme placer que me ha proporcionado poder compartir buena parte de mi vida con el mejor flamenco de estos últimos años. (Saura, 2004, p. 19)

Para finalizar, no se puede dejar de mencionar, cuando de retratos se habla, a las que a juicio de los críticos, están consideradas las dos mejores fotografías de siglo XX, Diane Arbus y Annie Leibovitz. A continuación una pequeña biografía y descripción de la obra de cada una de ellas, recogidas en la web:

Diane Arbus

Nace en la ciudad de New York en 1923, se casa a los 18 años con Allan Arbus cuya familia se dedica a la fotografía de moda, haciendo trabajos para firmas tan importantes como Vogue y Harper's Bazaar. Diane entra a ese mundo descubriendo su pasión por la fotografía, razón por la cual decide tomar clases de fotografía con la prestigiosa Lisette Model, quien ejercerá una influencia importante en su trabajo. Al divorciarse, su vida cambia de rumbo y consigue ser becada por la Fundación Solomon R. Guggenheim.

Se dedica a la fotografía de confrontación a través de imágenes de personajes estrafalarios de las calles de Nueva York, como prostitutas, enfermos mentales, gente de circo, minusválidos o gigantes, que eran colocados mirando a la cámara con la idea de intimidar al espectador. En estas instantáneas hace uso del flash de día, del que fue pionera, y con el cual se hacía más cruda la captación de los defectos de los retratados, quienes aún siendo normales podían llegar a parecer lo contrario. Diane Arbus a la vez se mantiene en el mundo del glamour donde hace fotos a destacadas personalidades. Tras haber sufrido una fuerte depresión, período en el cual realiza su producción más importante, se suicida.

Es a partir de 1972 cuando el MoMA, Museum of Modern Art de Nueva York, organiza su primera retrospectiva, siendo seleccionada para representar a Estados Unidos en la Biennale di Venezia, evento al que nunca antes había asistido una figura femenina por su país. Arbus, considerada hoy como una de las mejores fotografías norteamericanas del siglo XX, fue objeto de la mayor retrospectiva que se haya realizado de ella hasta el año 2006 (momento en que se escribe esta biografía), la cual es organizada por el San Francisco Museum of Modern Art, SFMOMA, donde pudo verse inicialmente. Luego pasa al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y finalmente a CaixaForum en Barcelona, España. (Arbus, Diane, biografía. Recuperado en agosto 13, 2009 de http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_arbus_diane.htm)

Cuando la retrospectiva de Diane Arbus llega a Barcelona, España en la página web del Caixaforum (Fundación La Caixa) el día 15 de febrero de 2006, hace la siguiente reseña del artículo: Las revelaciones de Diane Arbus llegan a

España. Caixaforum muestra la retrospectiva más importante realizada de la artista.

Diane Arbus es una fotógrafa totalmente impactante, no deja indiferente a nadie. Nace en 1923 en Nueva York. Comenzó sus estudios de fotografía con la austríaca Lisette Model.

Entre los protagonistas de sus fotografías encontramos prostitutas, enanos, y personajes excéntricos, circenses, marginales y peculiares de Nueva York. De esta forma Diane Arbus se ha convertido en una fotógrafa social.

No existen normas en la fotografía de Diane Arbus, como tampoco existe una búsqueda de la belleza estándar o de una estética tradicional. Diane Arbus demuestra una total ruptura con la tradición, y con todo aquello que se considera como socialmente aceptado.

(Arbus, Diane, biografía. Recuperado agosto 13, 2009. http://www.masdearte.com/noticias/articulo/diane_arbus_espana_9732.htm##)

La periodista Mariu Bermejo escribe para El Mundo de España la siguiente reseña que aparece publicada en la web bajo el título Leibovitz: “Me doy por satisfecha si hago cinco fotos buenas en un año”.

Annie nace en 1947 Connecticut, Usa. Después de vivir durante un año en Israel, comenzó su carrera como fotógrafa independiente en la revista Rolling Stone, publicación en la que pronto ascendió a editora jefe. A partir de este momento comenzó a trabajar para revistas tan importantes como Vanity Fair, Vogue o Allure.

Con más de veinticinco años de carrera a sus espaldas, Annie Leibovitz es una de las fotógrafas más importantes y prestigiosas de nuestro tiempo. Sus magistrales retratos son un importante catalizador de la cultura de las celebridades de finales del siglo XX. No hay nadie, ya sea famoso o desconocido, que ose rechazar el objetivo de su cámara.

Esta fotógrafa ha conseguido crear un estilo propio en sus retratos que imprime en cada uno de sus disparos. Leibovitz ha reconocido ser menos conocida que sus fotos, algo lógico si consideramos los nombres que rellenan la infinita lista de rostros immortalizados por su objetivo. Desde el famoso retrato de John Lennon abrazado a su esposa un año antes de que éste falleciese, hasta la actriz Demi Moore desnuda y embarazada, pasando por Hillary Clinton en la Casa Blanca. Son cientos las imágenes que su cámara nos ha regalado. Pero por encima de todo y como muestra en su trabajo "Women", es la fotógrafa de las mujeres: famosas o anónimas, actrices o soldados.

Ha sido merecedora de importantes premios de instituciones tan relevantes como la American Society of Magazine Photographers (1984), "Fotógrafo del año" (1987), "Premio a la innovación en fotografía". También ha fundado su propio estudio en Nueva York. Hoy, es uno de los escasos fotógrafos vivos que han expuesto sus obras en el National Portrait Gallery (Bermejo,M,2009, Leibovitz: Me doy por satisfecha si hago cinco fotos buenas en un año. Recuperado en agosto, 13 2009 <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/18/Cultura/1245334408.html>)

El periodista Antonio Lucas desde Madrid, hace la siguiente entrevista que actualiza en junio 18 de 2009 sobre Leibovitz:

Annie Leibovitz mira sus propias fotografías con un punto de distancia. Concentrada no en lo que está viendo, sino en aquello que ha vivido en cada una de sus imágenes. Suele pasar con algunos fotógrafos: lo que importa de una instantánea late por debajo, allí donde comienza esa magia de lo que no se ve, una historia, una aventura, un mensaje, una huella, un amor.

Leibovitz (Connecticut, 1949) forma parte de la íntima tribu de fotógrafos que ha hecho de su trabajo un referente global. El retrato, el paisaje, la escena íntima, el 'glamour' desmedido de las estrellas de cine, el lujo... Todo esto conforma el ADN de su obra. Ha retratado a la Reina de Inglaterra y a Keith Haring, a Demi Moore embarazada, a Brad Pitt o la agonía de su padre, un cuerpo acribillado en Sarajevo y un atardecer color azafrán desde una orilla del Nilo. Algunas de estas imágenes han sido portadas de 'Vanity Fair', de 'Vogue', de las mejores revistas. Comenzó en 'Rolling Stone' en los años 70. E inauguró una forma de mirar con algo de punk y un volcán en las córneas.

Según consenso, una de las mejores portadas del siglo XX viene firmada por ella. Fue en 'Rolling Stone', con aquella foto en la que John Lennon desnudo se abraza en el suelo al cuerpo tumbado de Yoko Ono, vestida. Era el 8 de diciembre de 1980. Ese mismo día, cinco horas después, Mark David Chapman descargó seis 'plomos' en el enjuto cuerpo del músico cuando entraba en el portal de su casa, en el edificio Dakota de Nueva York.

Pero si hay una presencia que gravita por el aire de la exposición es la de la escritora estadounidense Susan Sontag, su amante, su cómplice, su compañera. 'Era una mujer maravillosa', dice con un punto de nostalgia.

Es más que una fotógrafa de moda. Es más que un ojo educado con precisión para sacar de una imagen publicitaria el caldo de algo nuevo. Es, esencialmente, una exploradora febril de rostros y de escenas,

capaz de traspasar la anécdota para enseñar lo que hay por debajo de la piel del mundo. Hasta el próximo 3 de septiembre muestra en la Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, una exposición reveladora de sus últimos 15 años en el oficio: 'Annie Leibovitz: vida de una fotógrafa. 1990-2005', impulsada por la Consejería de Cultura. 'Es una auténtica revolucionaria de la fotografía', comentó Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad, en la presentación de la muestra. Al lado, Annie Leibovitz sonreía. Metro ochenta de estatura, la melena rubia y suelta, ojos de voracidad detrás del perímetro breve de las gafas. Las manos grandes de foquista. El verbo rápido para ir dando alguna pista más sobre sí misma, sobre su trabajo, sobre la vida: 'Qué misterio la vida, ¿eh?', apunta con una mueca interrogante.

Las palabras de Leibovitz:

Considera que lo que tiene que decir lo cuentan mejor en su obra, por eso no concede (casi nunca) una entrevista.

- Esta exposición despliega una parte muy íntima de su vida, ¿de algún modo es un exorcismo que había que hacer?

- Bueno, exorcismo es una palabra dura... Es curioso, antes pensaba en las fotos personales que hay en la muestra (incluso en las que no hay) y lo que veo en verdad es un enorme amor. Me siento muy afortunada de poder haber hecho todo este trabajo. Para mí no es algo que ahora vea con distancia, sino que lo siento como algo que me acompaña, que viaja conmigo. ¡Qué privilegio! A veces pienso que nosotros, los que están en las fotografías, incluso las fotografías terminaremos siendo lo mismo: polvo.

- Susan Sontag es una presencia del algún modo constante en la muestra...

- A través de las instantáneas entiendo algo más de la relación que he tenido con Susan. Entiendo así la fotografía como parte de esta relación. Y me sucede lo mismo con los retratos de mi padre. ¿Qué relación tuve con él? Pues lo voy entendiendo a través de ciertas imágenes íntimas. Más que una memoria de mi vida, mis fotos son una evidencia, una prueba de mi existencia.

- ¿Diría que todo esto es un autorretrato vital y sentimental?

- Lo es. La fotografía es un medio maravilloso. Ahora, con estas instantáneas rodeándonos, estamos lo más cerca posible de lo que yo soy. Y de algún modo ellas nos dicen las miles de formas diferentes en que puedes utilizar una imagen, cómo dirigirla. Aquí hay fotos personales y de encargo, pero en mi caso son dos vertientes que se equilibran, incluso que se necesitan, una tira de la otra.

- Pero lo que más se conoce de usted es esa obra de encargo.

- Cierto. Y mucha parte de esa obra creo que es basura, pero luego hay una parte muy buena. Me doy por satisfecha si hago cinco fotos buenas en un año. Conozco la diferencia entre una buena foto y otras

de circunstancias... Pero el verdadero trabajo personal es la edición del material.

- ¿Trabaja con la misma libertad que en los años 70, cuando hacía aquellas portadas tan insólitas para 'Rolling Stone'?

- Creo que mantengo esa libertad, pero con la responsabilidad de los años y del tiempo también crecen los miedos. La semana próxima tengo un trabajo y ya estoy nerviosa, pensando cómo lo voy a resolver. Aunque usted me pregunta por aquellos trabajos míos de los años 70... Entonces yo era una niña... Me gusta ver aquellas fotos, pero no olvido la edad que tenía entonces, ni la ingenuidad. Lo que me gustaba entonces era ser joven, no tener prejuicios, lanzarme a los retos de cabeza. Pero llegar a una edad como la mía me permite saber realmente lo que hago. Eso es mucho más interesante. No quiere decir que pierdas pasión, pero entran en juego muchas variables que te pone delante la vida.

- Además de la capacidad de observación, sus instantáneas buscan una profundidad psicológica.

- Eso es lo que me gusta conseguir. De eso depende la perdurabilidad de una imagen, sólo así puede incluso modificar tus ideas sobre un paisaje concreto o sobre alguien. (Lucas, A., 2009. Recuperado en agosto 13 de 2009 de <http://www.artespain.com/19-06-2009/fotografia/annie-leibivitz-vida-de-una-fotografa-1990-2005-exposicion-en-sala-alcala-31>

CAPÍTULO III MARCO METODOLOGICO

1. Planteamiento del problema

La realidad del mundo en que vivimos, la inmediatez del hecho comunicacional en si hace que la globalización permita ser dueños de lo que decimos y esclavos de lo que callamos. Todos tenemos algo que comunicar. Hechos, opiniones, sentimientos. En este aspecto, dentro de un país tan particularmente compuesto como Venezuela y tomando en cuenta la coyuntura política, económica y social en la que se vive, el arte encuentra un espacio para llenar esa necesidad del hombre común de expresarse.

En nuestro país, y específicamente en Caracas, se encuentra un gusto y dedicación al flamenco que se observa de manera recurrente en numerosos sectores de la sociedad. Es un arte que parece lograr conectarse con una gran cantidad de caraqueños, lo cual resulta muy interesante. Hombres y mujeres, desde los más pequeños hasta los mayores se involucran y disfrutan de una actividad diferente que transmite todo el poder que los sentimientos nos ofrecen.

Siendo este trabajo un ensayo fotográfico, lo que se pretende hacer es capturar en imágenes esos momentos del flamenco en que se transmiten sentimientos. Atrapar y dejarlo plasmado en el papel todo lo que involucra la estampa flamenca, la mirada, concentración, duende, pose, figura, forma... En fin, sentimiento en pleno es el objeto a retratar. Y que se traduzca en inspiración para todos aquellos que observen dichas fotografías.

Personalmente, creo que la comunicación está comprometida con todos los seres humanos, y, considero que es de suma importancia la realización de un ensayo fotográfico sobre el flamenco en Caracas, pues existe la necesidad de

dejar documentada la calidad tanto de los artistas que en nuestro país se forman, como de quienes participan en la educación de la generación de relevo. Así mismo creo que se hace imprescindible la creación de un libro que atesore la historia del flamenco en el país, afortunadamente estamos a tiempo, porque los pioneros aun viven

Como dije anteriormente un libro le suministraría a generaciones futuras interesados en el tema la historia además de ofrecer la posibilidad de Inmortalizar en imágenes el arte flamenco caraqueño...

Carlos Saura, famoso director cinematográfico, escritor y fotógrafo, realizó un trabajo extraordinario a la hora de fotografiar el flamenco en numerosos intérpretes y músicos a los que tuvo acceso por sus diferentes obras cinematográficas en las que utilizó este tema. En mi caso el ensayo usa los elementos estéticos que utiliza Saura al tomar sus fotografías; el minimalismo en cuanto a los objetos dentro de los encuadres, y la carga dramática que tiene la iluminación que en ellas utiliza para lograr transmitir toda la carga emocional que el arte flamenco nos ofrece.

2. Objetivos:

2.1 Objetivo General

Realizar un ensayo fotográfico que muestre diferentes rostros y facetas del baile flamenco que tenemos actualmente en Caracas, Venezuela.

2.2 Objetivos Específicos

2.2.1 Lograr diferentes composiciones artísticas, tomando en cuenta la localización, los bailaores, su vestimenta y el dramatismo y pasión que le imprimen al baile

2.2.2 Aplicar la propuesta estética del director cinematográfico Carlos Saura que utiliza en su libro de fotografías *Flamenco*.

3. Justificación

Una imagen dice más que mil palabras. Lugar común que las personas están acostumbradas a escuchar y que realmente no se sabe quién fue el primero en decirla. En este caso, precisamente lo que se busca con la realización del ensayo fotográfico es que la foto, nos transmita algo, es decir, hable por sí sola.

Las imágenes generalmente nos remiten a un pasado, remoto o reciente donde vivimos recuerdos, sensaciones, y sentimientos que nos transportan de alguna forma al momento. Ellas tienen el poder de hablar por sí mismas. Aun más, aunque no hayamos vivido el momento las podemos disfrutar como si hubiéramos estado. La razón está en la capacidad que tiene el fotógrafo de plasmar un hecho.

La modalidad empleada para la realización de este trabajo es un ensayo fotográfico, y la razón principal para hacerlo es la búsqueda de esos momentos especiales que se pueden congelar durante las ejecuciones del baile que invitan al espectador a inspirarse, porque transmiten toda la pasión que el arte flamenco implica para los bailaores.

Se considera importante su realización porque marca un hito dentro del flamenco a nivel nacional, al dejar a las generaciones futuras que se interesen en este tema, la posibilidad de tener una referencia a la hora de consulta, ya que en nuestro país no existe casi ningún tipo de bibliografía que hable sobre el flamenco en Venezuela, ni mucho menos en Caracas. Además, es el primer trabajo de grado en modalidad de ensayo fotográfico que basa su estructura únicamente en retratos, que en este caso serán formales, evidenciando el carácter, la emoción y la estampa flamenca caraqueña.

La proliferación de escuelas de flamenco en nuestra ciudad crece en forma vertiginosa. Lo podemos ver como una manifestación de amor a este arte, que se

demuestra con las ganas de exteriorizar sentimientos a través de la danza, y que mueve a un número considerable de adolescentes y adultos pero que siembra el interés en una cantidad importante de niñas. Es esta la razón para que el estudio se realice en Caracas.

No se puede pasar por alto el gusto que tiene el caraqueño por el espectáculo en sí, lo que nos ayuda a documentar de manera precisa con el estudio fotográfico, el trabajo que realizan los diferentes bailaores que marcan pauta en la actualidad.

La utilización de las ideas estéticas del director Carlos Saura en todas las películas que ha realizado donde el flamenco es su principal protagonista, muestran la exaltación y profunda admiración que siente por este arte. La limpieza y claridad con que expone a los bailaores es simplemente majestuosa. Por esto se toma como referencia el libro *Flamenco*, donde son publicadas una gran cantidad de fotos que el mismo director ha ido tomando a lo largo de sus numerosos trabajos cinematográficos. Por su amplia experiencia y su impecable estilo es que se considera un modelo a seguir para este trabajo de grado. El trabajo contará con el manejo de luz natural y artificial, sombras; contrastes; claroscuros, todo tipo de iluminación que nos ayude a recrear el ambiente flamenco en el que sus intérpretes se sumergen a diario.

La dificultad mayor para realizar el trabajo estuvo en la imposibilidad real de encontrar fuentes bibliográficas en el país. Indagando mucho, parece que hubo un gitano residenciado en Venezuela que escribió una especie de diario, publicado después de su muerte, con anécdotas sobre el flamenco en el país, pero no fue posible conseguir referencias de fecha, editorial, o autor que permitieran profundizar la búsqueda. Otro aspecto a resaltar fue el evidente desconocimiento del tema que se pudo apreciar a nivel de librerías en la capital. Afortunadamente se pudo solventar esta dificultad al lograr conseguir el material bibliográfico

necesario a través de amistades que amablemente lo facilitaron al traerlos de España.

4. Delimitación

Lo que se quiere mostrar a través de estas fotografías, son las diferentes expresiones que se generan en los bailaores y bailaoras de flamenco de la escena venezolana. Para esto, tomaremos específicamente a profesionales en el área, ubicados en la ciudad de Caracas.

Asimismo, utilizaremos como referencia al Director de Cine, Carlos Saura, quien editó el libro *Flamenco* donde se encuentran numerosas fotografías tomadas por él en sus diferentes trabajos sobre el arte flamenco.

Las fotografías del ensayo serán tomadas tanto en la Academia Siudy, ubicada en Altamira, como en la Academia de Artes Adagio y Bulería, situada en el edificio del Colegio Nacional de Periodistas, en la avenida Andrés Bello.

5. *Procedimiento*

5.1 Investigación documental

Es a través de la exploración hecha para el marco teórico que fue posible entender y conectar toda la parte conceptual con el aprendizaje práctico que durante años he observado en mis clases de flamenco. Cante y guitarra, en un principio, es lo que define al flamenco. Poco a poco, se incorpora el baile que entra a acompañar el trabajo musical. Los gitanos que son el producto de la mezcla étnica, cultural y religiosa, y que fueron marginados y explotados, son el principio de este arte. Hoy en día, mucho tiempo después de culminado el proceso, es realmente increíble que veamos personas en todo el mundo que sean capaces de tomar el flamenco como forma de vida.

Resulta importante acotar que la investigación realizada proviene casi en su totalidad, de libros de historia y enciclopedias sobre el flamenco que logré ir transportando poco a poco desde Madrid. Reconstruir la historia completa fue todo un reto debido a la inexistente bibliografía que hay en Venezuela. Por esta razón es que me veo obligada a realizar entrevistas, pues es la única herramienta que me permite investigar sobre el caso del flamenco en Caracas. Tuve la dicha de entrevistar a personajes realmente importantes de la movida flamenca en nuestra ciudad, desde la pionera de la enseñanza hasta los más solicitados bailaores y bailaoras en la actualidad. De igual manera, encontré interesante el punto de vista de los bailaores que están en el mundo profesional y de los que aún se están formando su camino hacia la profesionalidad. Esta fue la forma que conseguí para construir un capítulo completo dentro del marco teórico en donde se narra, de cierta forma, la vida e influencia del flamenco en Caracas.

En el caso de la investigación sobre fotografía, la información citada proviene de libros que recopilan suficiente material explicativo sobre técnicas

fotográficas, manejo y buen uso de las herramientas fotográficas dependiendo de las locaciones y de los retratos a tomar, consejos para la resolución de problemas y perfeccionamiento del uso de la cámara. El empleo adecuado de la iluminación es un aspecto fundamental para que las fotografías resulten de excelente calidad. La utilización de referencias fotográficas como las de Diane Arbus, Annie Leibowitz y Carlos Saura resultan atinadas durante esta investigación, pues dichos artistas adoptan la modalidad de retrato como forma de trabajo, con lo que demuestran que no existe mejor forma de capturar la personalidad de los fotografiados que a través de esta técnica.

Es así como se logró preparar y sistematizar la información pertinente dentro del marco teórico de este trabajo de grado. Tomando en cuenta el flamenco y la fotografía, y desarrollando los puntos substanciales de cada uno, obtenemos como resultado las referencias necesarias para que sea entendida y apreciada por todos y cada uno de sus lectores.

5.2 Observación directa

En la actualidad en muchas ciudades de la aldea global, encontramos cantaores, bailaores, guitarristas, cajoneros, provenientes de cualquier lugar del mundo; ejemplo de esto son escoceses, japoneses, franceses, brasileños, y en el caso de este trabajo, los venezolanos que nos muestran una ejecución impecable de este arte tan fascinante.

La peña flamenca caraqueña, cuando nos permitió estudiarla y fotografiarla, nos muestra que en esta ciudad de caos, el arte flamenco está más vivo que nunca. El tiempo, tan escaso hoy en día en nuestras vidas, siempre es posible encontrarlo cuando lo que hacemos nos apasiona. Y muchos caraqueños, profesionales en otras áreas, buscan organizar su tiempo libre para dedicarle al arte flamenco.

Durante las sesiones fotográficas experimenté con varias situaciones para luego seleccionar las que mejor reflejan ese espíritu y pasión flamenca que se busca en un retrato. Además, decidí hacerlo en academias pues son el templo de los bailaores. Es el sitio donde se pasa la mayor cuota de tiempo debido a los ensayos y a la costumbre de pasar mucho tiempo en el sitio donde tienes el espacio abierto para inspirarte y crear todo tipo de coreografías. El salón de clase se define justamente como el espacio plural donde todos tenemos algo que decir y somos escuchados. Debido a lo antes expuesto, es que utilizo clases, bailes improvisados y poses para poder observar la pasión que el flamenco genera en todos sus intérpretes.

Resulta perfectamente simbiótica la relación que existe entre la teoría explorada y estudiada dentro del marco referencial de este trabajo y la realidad plasmada en la fotografía. Es a través de la observación directa que pudimos reconocer que lo desarrollado por los estudiosos del arte flamenco es absolutamente comprobable solo con ir y experimentar en una clase de flamenco, evidenciando que es el tema pasional, el que logra conectar a todos y cada uno de sus ejecutantes.

6. *Propuesta Visual*

El fin de la propuesta visual de este trabajo es crear retratos donde se muestren las diferentes estampas flamencas poses, caras, figuras, formas, expresiones, movimientos, entre otras posibilidades. Para lograr dicha propuesta se utilizará lo siguiente:

1. Planos cerrados, preferiblemente medios y primer plano para poder explotar la expresión de cada uno de los ejecutantes.

2. Los encuadres tendrán bastante aire en general pues dependiendo del desenvolvimiento de los bailaores se irán planteando los mismos.

3. La iluminación que se implementará será dramática. Se cuentan con luces cenitales, rebotadores, fuentes de luz para colocarlos en la espalda de los bailaores y crear contraluces, entre otros.

4. En cuanto al aspecto físico, la presentación de las fotografías será tanto en blanco y negro como en color. Se pretende utilizar la ausencia o presencia de color a nuestro favor, de forma tal que se resalte el objeto fotografiado.

5. Finalmente, el formato de entrega será tamaño carta, para facilitar la apreciación de los detalles de cada una de las fotografías del ensayo

7. *Ejecución del Plan*

7.1 Contactos y permisos

La forma de conseguir los contactos no resultó nada pesada ni difícil. Sólo tuve que acercarme a mis profesores y compañeros y preguntarles si estarían dispuestos a ayudarme participando en unas sesiones fotográficas y unas entrevistas para la realización de mi trabajo de grado. Todos se mostraron receptivos y emocionados ante la idea, así que por esa parte todo fluyó de manera maravillosa.

Lo mismo ocurrió en el momento de hablar sobre mi decisión de tomar las fotografías dentro de academias o escuelas de baile y danza. Los permisos no fueron un trámite grande, sólo expliqué lo que quería hacer y los directores se mostraron muy abiertos a la realización de las fotografías en sus instituciones.

Academia de artes Adagio y Bulería

Av. Andrés Bello, Edificio del Colegio Nacional de Periodistas,
Piso 3.

Att. Sr. Carlos Mezza

Academia Siudy

3ra Av. Entre 7ma y 8va transversal, Qta. Siudy. Altamira.

Att. Sra. Siudy Quintero

Escuela de baile Tatiana Reyna

Sucursal Centro Comercial Vizcaya

Piso 4

Att. Srta. Deiweif Stephenson

7.2 Locaciones

Al ser todas las locaciones salones dentro de academias de baile, el condicionamiento de éstos será convertirlos en una especie de estudio fotográfico para realizar los retratos. Lo que se quiere lograr es utilizar la luz natural y, dependiendo del desarrollo de las sesiones fotográficas, utilizar fuentes de luz artificiales para apoyar y definir esa luz natural. Escogimos que fuesen salones de ensayo pues es ahí realmente donde la magia ocurre todos los días y luego de muchísimos ensayos se traslada a los escenarios más importantes de esta ciudad. Considero que es más personal la relación que se establece entre el sujeto fotografiado y el fotógrafo aquí porque los bailarines se encuentran en su ambiente natural. Los salones no son muy diferentes entre sí, son bastante sencillos, paredes limpias y espejos por todas partes, pero de todas maneras quise hacerme presente en tres escuelas sumamente importantes en Caracas.

7.3 Recursos Técnicos y Humanos

Para la realización de este trabajo de grado, los recursos técnicos y humanos utilizados fueron numerosos y diversos, ya que para hacer este ensayo fotográfico se requirió del asesoramiento teórico de expertos de la fotografía, lo cual me permitió despejar todas las dudas y elaborar un plan preliminar de trabajo que pude cumplir a cabalidad. Esto me facilitó confirmar los equipos necesarios para poderlos alquilar y utilizar durante los días de las sesiones. Dichos equipos se encuentran detallados dentro del presupuesto que a continuación sigue.

Al momento de las sesiones, necesité la compañía de una persona que me ayudara a cargar la cantidad de equipos con los que conté, ya que fueron numerosos y además muy costosos. Dichos instrumentos debían estar siempre acompañados y nunca dejarlos solos y sin vigilancia. Por otro lado, la tutora y mi

persona como principales participantes de la realización del proyecto fuimos el mayor recurso humano necesario.

7.4 Presupuesto

PRESUPUESTO

DESCRIPCION	CANT	UND	PRECIO UNITARIO	PRECIO TOTAL
Alquiler Locaciones para sesiones fotográficas	3	UND	100.00	300.00
Contratación Modelos	20	UND	150	3,000.00
Personal de Apoyo	1	UND	400.00	400.00
Personal de Limpieza	1	UND	75.00	75.00
Cámara fotográfica	2	PZA	5,600.00	11,200.00
Cámara de video	1	PZA	1,800,00	1.800,00
Trípodes	1	PZA	1,200.00	1,200.00
Flash de relleno	1	PZA	1,050.00	1,050.00
Luces Elinchrom 20812 kit 400 WS-D-LITE TO GO SET	2	PZA	2,027.45	4,054.90
Impresión fotografías en papel fotográfico	74	UND	10.00	740.00
Impresión fotografías en papel Bond	200	HOJA	2.00	400.00
Impresión Tesis	600	HOJA	0,60.00	360.00
Empastado	1	PZA	90.00	90.00
Encuadernación	4	PZA	10.00	40.00
CD fotografías	4	UND	2.00	8.00
Refrigerios	3	UND	150.00	450.00
Total				25.167,90

7.5 Análisis de Costos

DESCRIPCION	CANT	UND	PRECIO UNITARIO	PRECIO TOTAL	Exonerado	
					Si	No
Alquiler Locaciones para sesiones fotográficas	3	UND	100.00	300.00		X
Contratación Modelos	20	UND	150.00	3,000.00	X	
Personal de Apoyo	1	UND	400.00	400.00		X
Personal de limpieza	1	UND	75.00	75.00	X	
Cámara fotográfica	2	PZA	5,600.00	11,200.00	X	
Cámara de video	1	PZA	1,800.00	1,800.00	X	
Tripodes	1	PZA	1,200.00	1,200.00	X	
Flash de relleno	1	PZA	1,050.00	1,050.00	X	
Luces Elinchrom 20812 kit 400 WS-D-LITE TO GO SET	2	PZA	2,027.45	4,054.90	X	
Impresión fotografías en papel fotográfico	74	UND	10.00	740.00		X
Impresión fotografías en papel Bond	200	UND	2.00	400.00		X
Impresión Tesis	600	HOJA	0.60.00	360.00		X
Empastado	1	PZA	90.00	90.00		X
Encuadernación	4	PZA	10.00	40.00		X
CD	4	PZA	2.00	8.00		X
Refrigerios	3	UND	150.00	450.00		X
Total				2,748.00		

8 Selección de las fotografías y ensamblaje del ensayo

El presente ensayo fotográfico reúne un total de 74 fotografías de una muestra bruta de 800, que varían entre el blanco y negro, y el color. La intención principal al hacer esta mezcla cromática fue poder diferenciar los ambientes que se crean con solo el hecho del empleo o ausencia de color. El blanco y negro resulta más propicio para recrear el ambiente flamenco, por el dramatismo que le confiere, cuando usamos el cuerpo como herramienta de expresión.

Para el criterio de selección los puntos a considerar fueron los siguientes: iluminación, profundidad, enfoque, encuadre, composición, movimiento y adicionalmente aquellas fotografías que tenían mayor impacto visual en función del tema abordado. Como he dicho y ha quedado demostrado a largo de este trabajo, el flamenco es arte que rebosa dramatismo y pasión, y eso es lo que se buscó reflejar, al emplear como concepción fotográfica el retrato, ya que por este medio se logró plasmar en las fotografías la esencia del arte flamenco.

Para la realización de las fotografías se utilizaron las cámaras Cannon modelo EOS5 con Flash auxiliar y Nikon D 50; nos apoyamos en iluminación natural y artificial mediante el uso de luces Elinchrom 20812 kit 400 WS-D-LITE TO GO SET; en la mayoría de las fotografías se utilizó una velocidad de obturación entre 1/4 y 1/125; para el tamaño de la abertura se usó en casi todos los casos $f = 5.6$, por tratarse de imágenes en movimiento y dependiendo de si se querían tomar primeros planos o cuerpo entero, se jugó con estos parámetros de acuerdo a lo que se consideró más conveniente en cada caso. De esta forma encontramos fotografías donde se congeló el movimiento para transmitir la fuerza de los rasgos faciales y lo sugerente de la pose del bailar,

en otras oportunidades me interesó resaltar la sugerencia de movimiento y mostrar la vivacidad de la imagen.

Considero que la cantidad de fotografías seleccionadas es suficiente para permitirme cumplir los objetivos planteados, y acercarme a los rostros del arte flamenco en Caracas, expuesto a través de los retratos y las composiciones artísticas de los bailarines, cargadas de fuerza y sentimiento.

9 *Rostros del Arte Flamenco: una aproximación en Caracas*









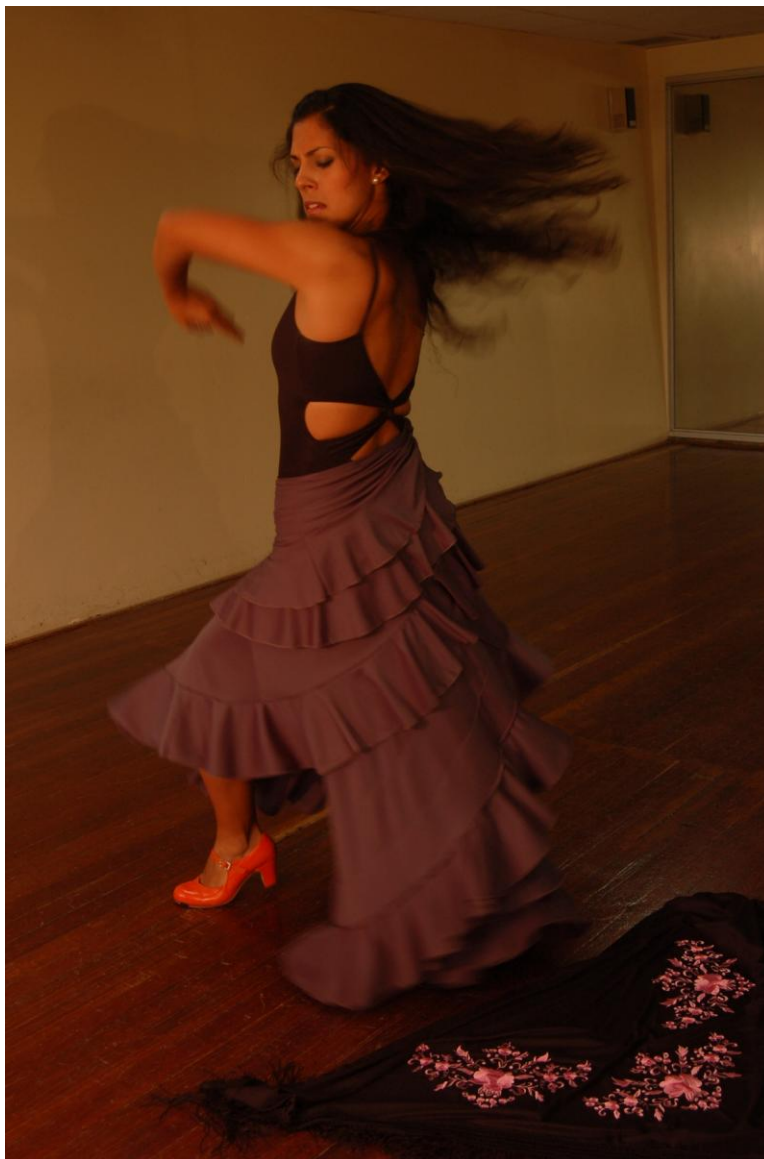


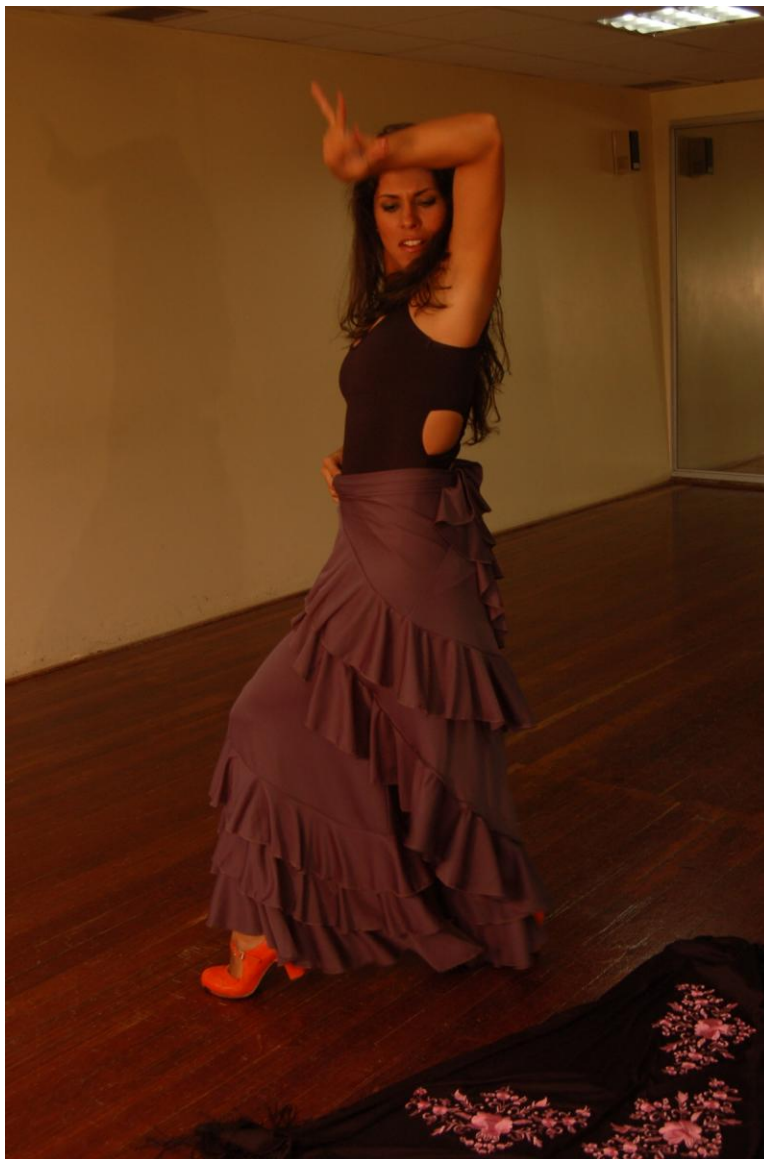


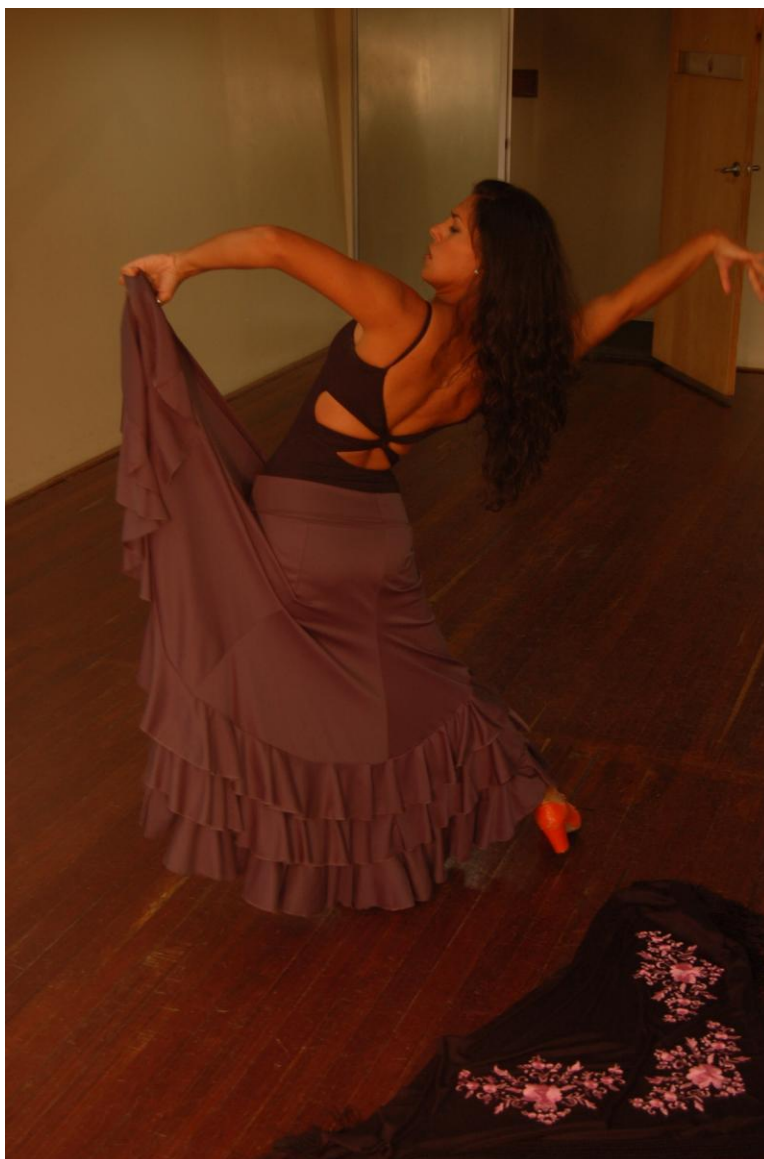






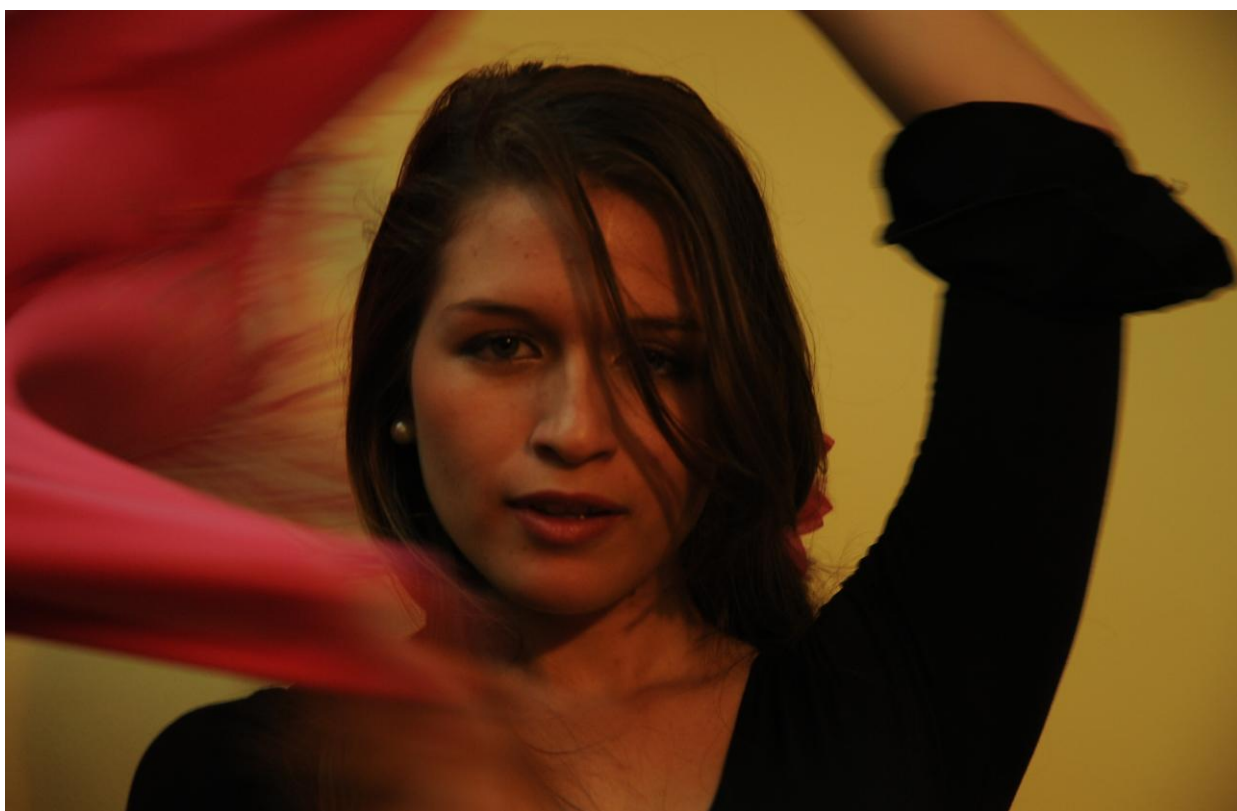


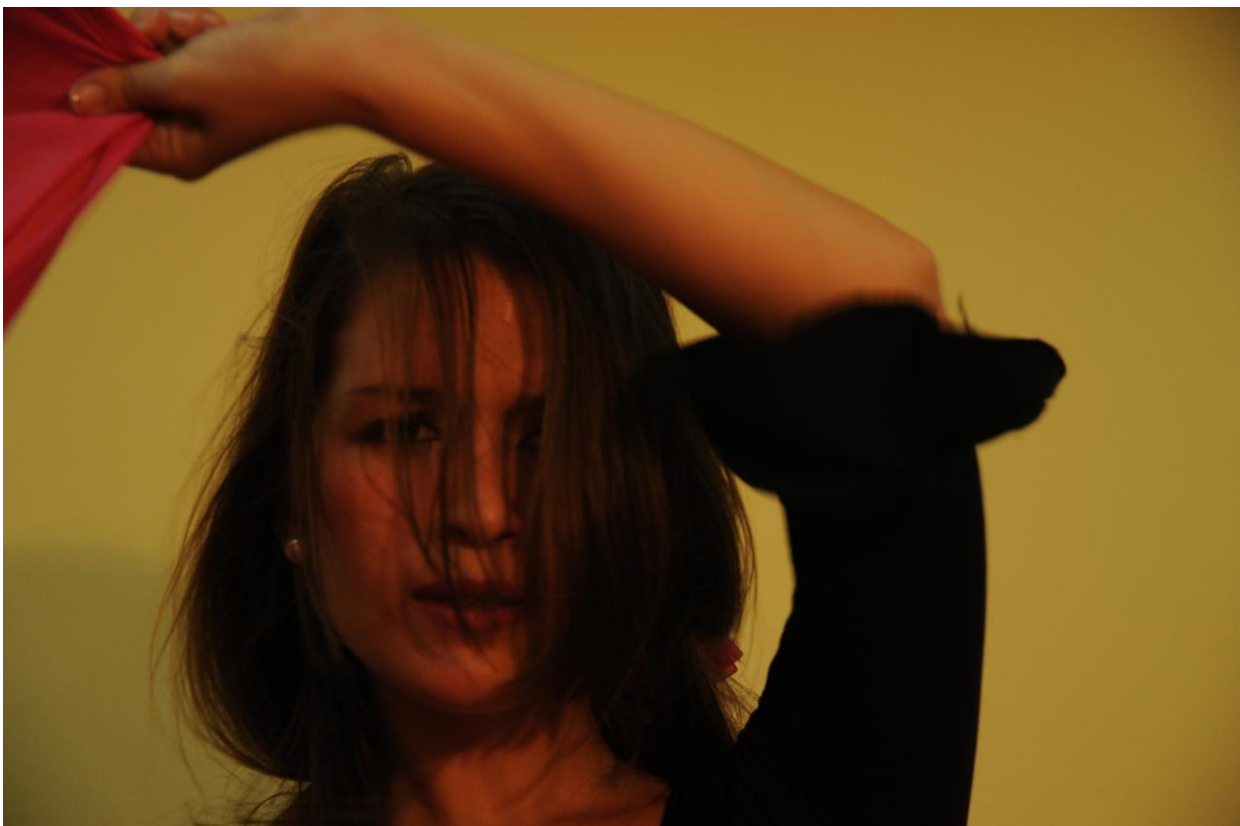












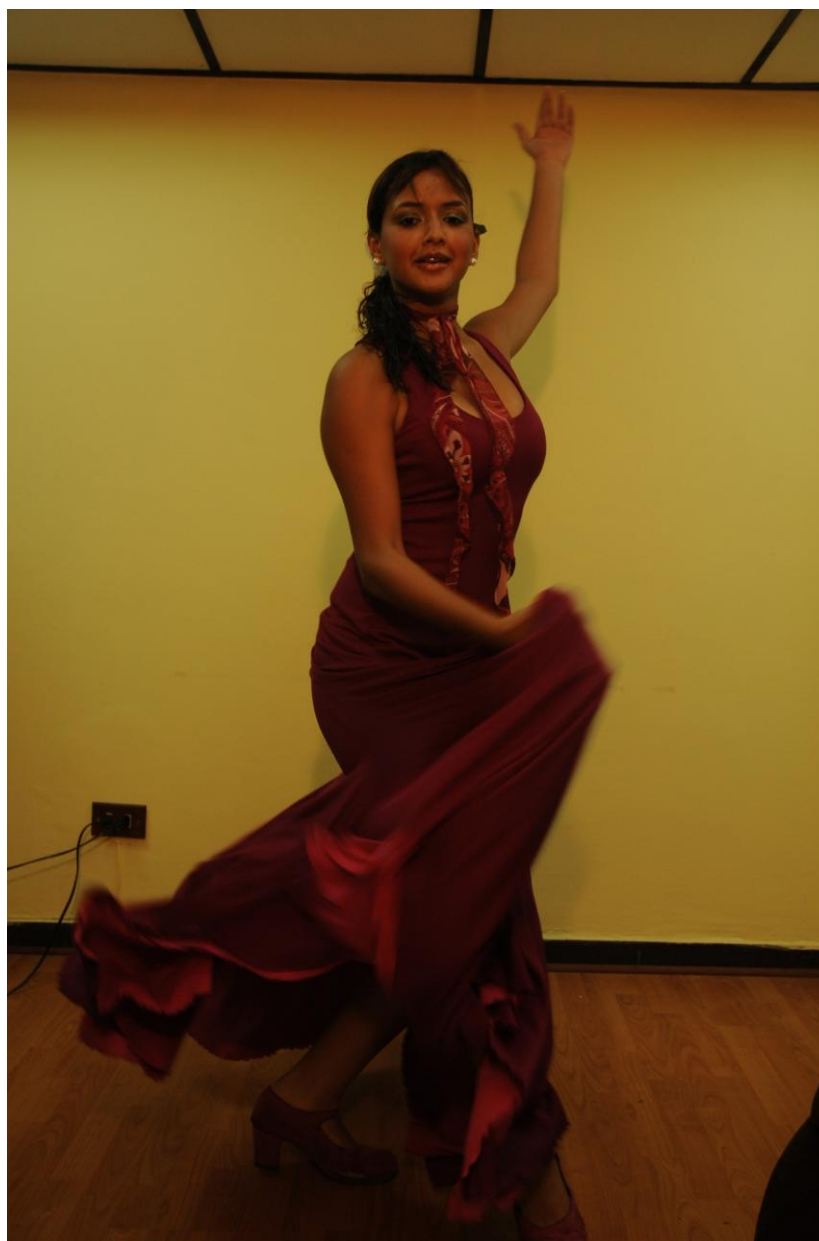








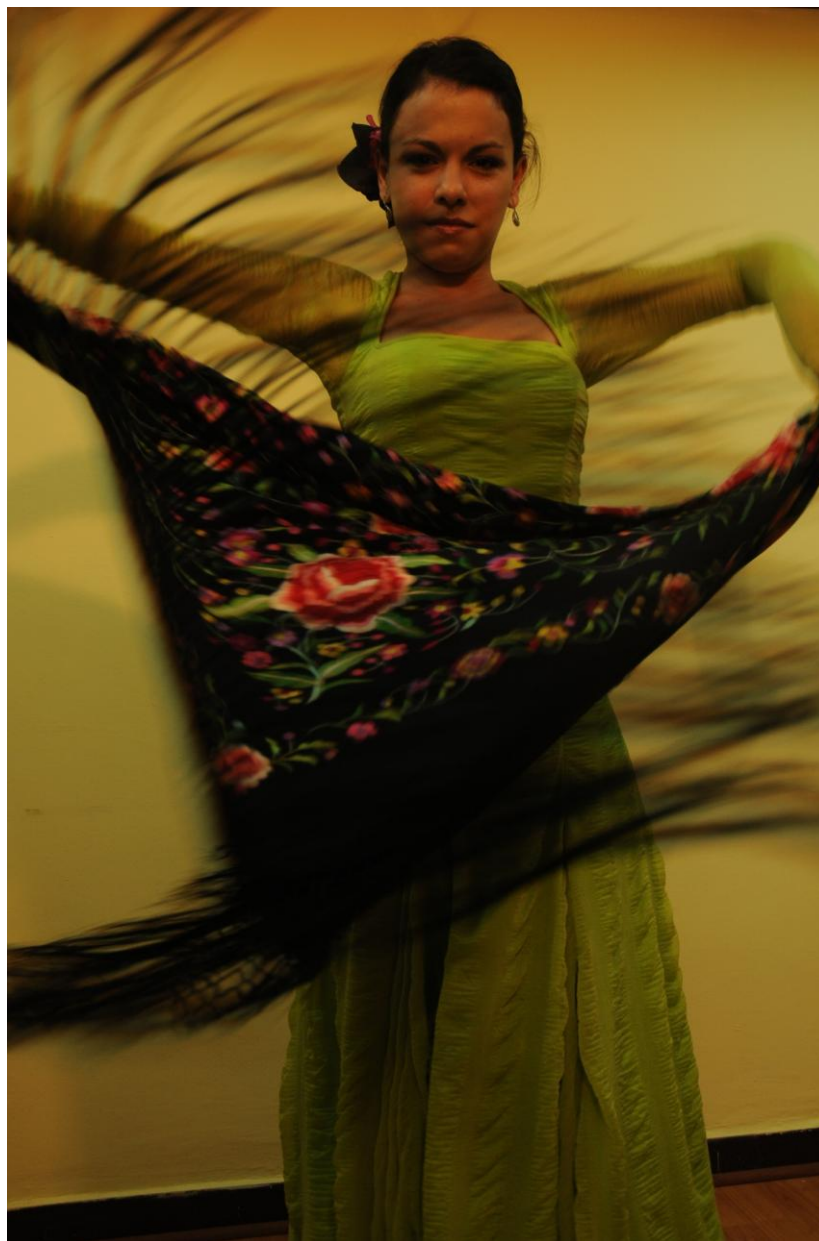


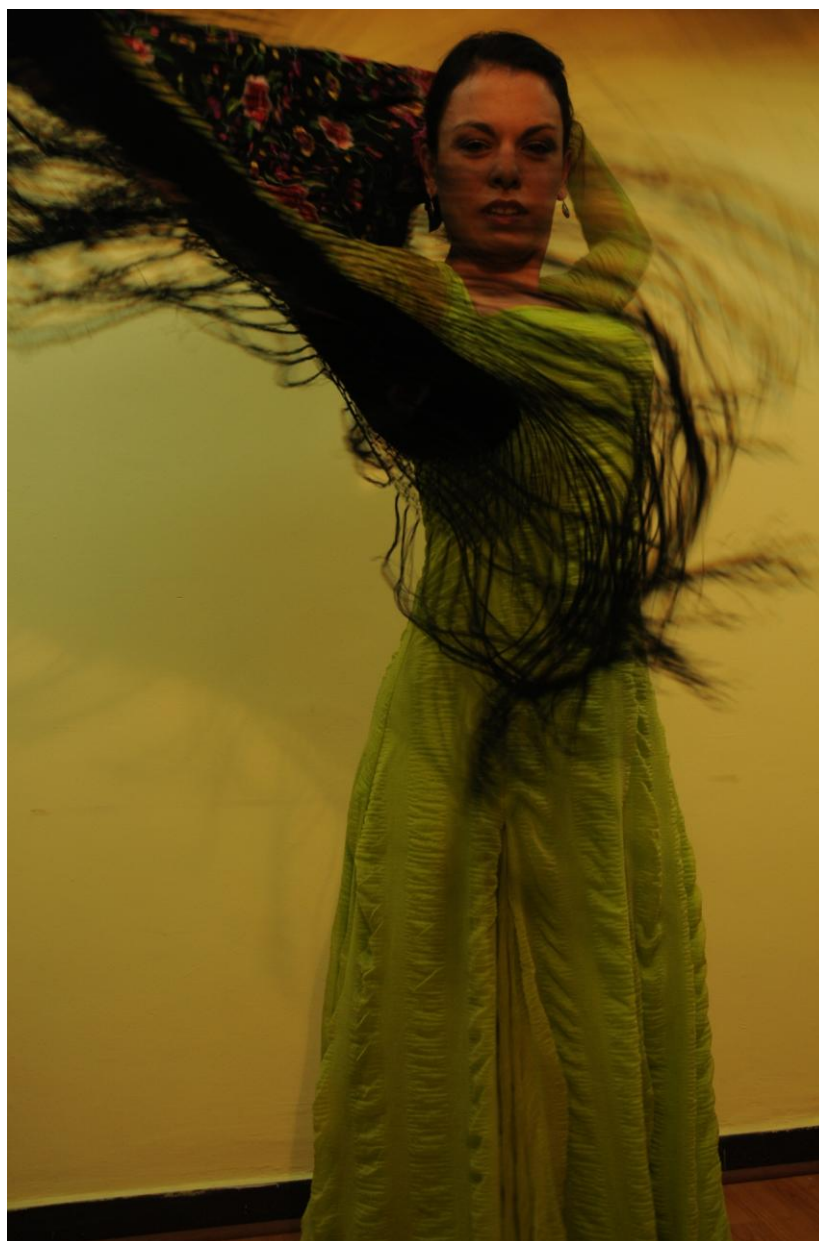




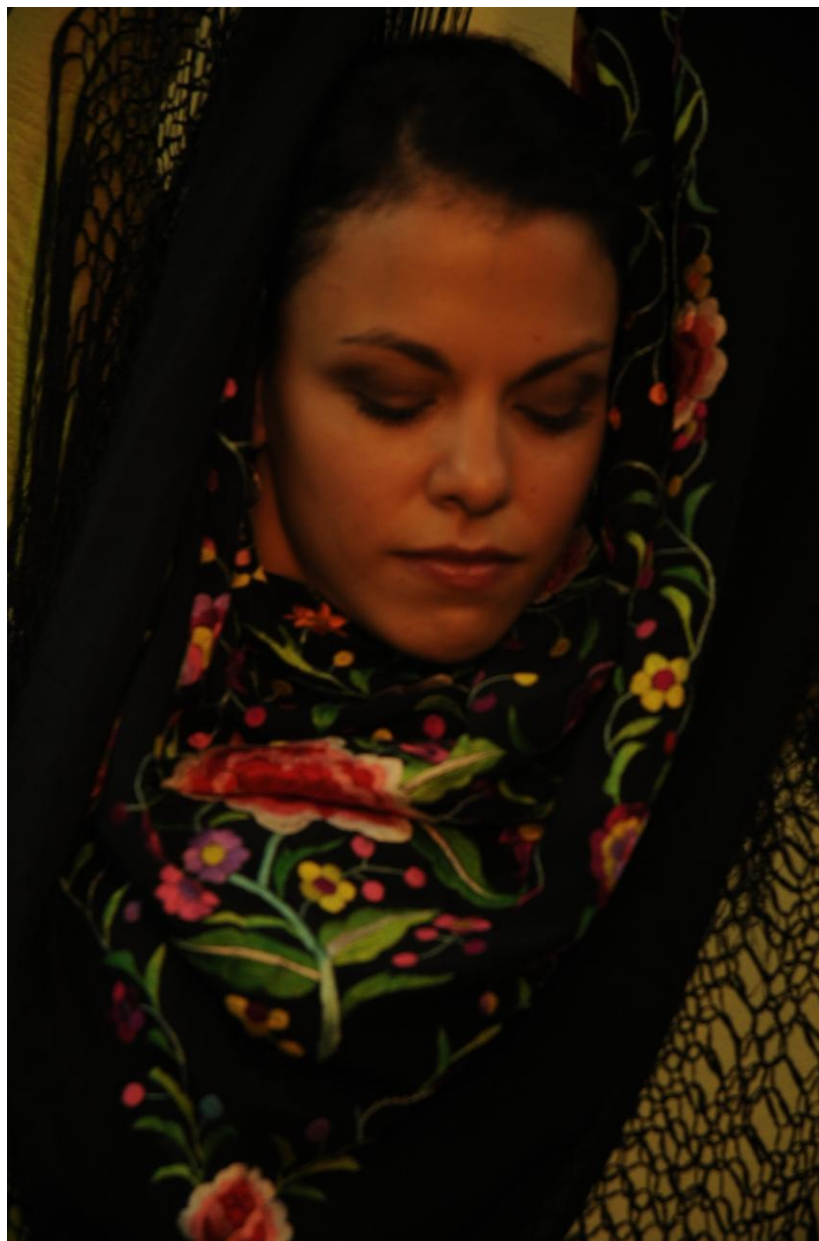




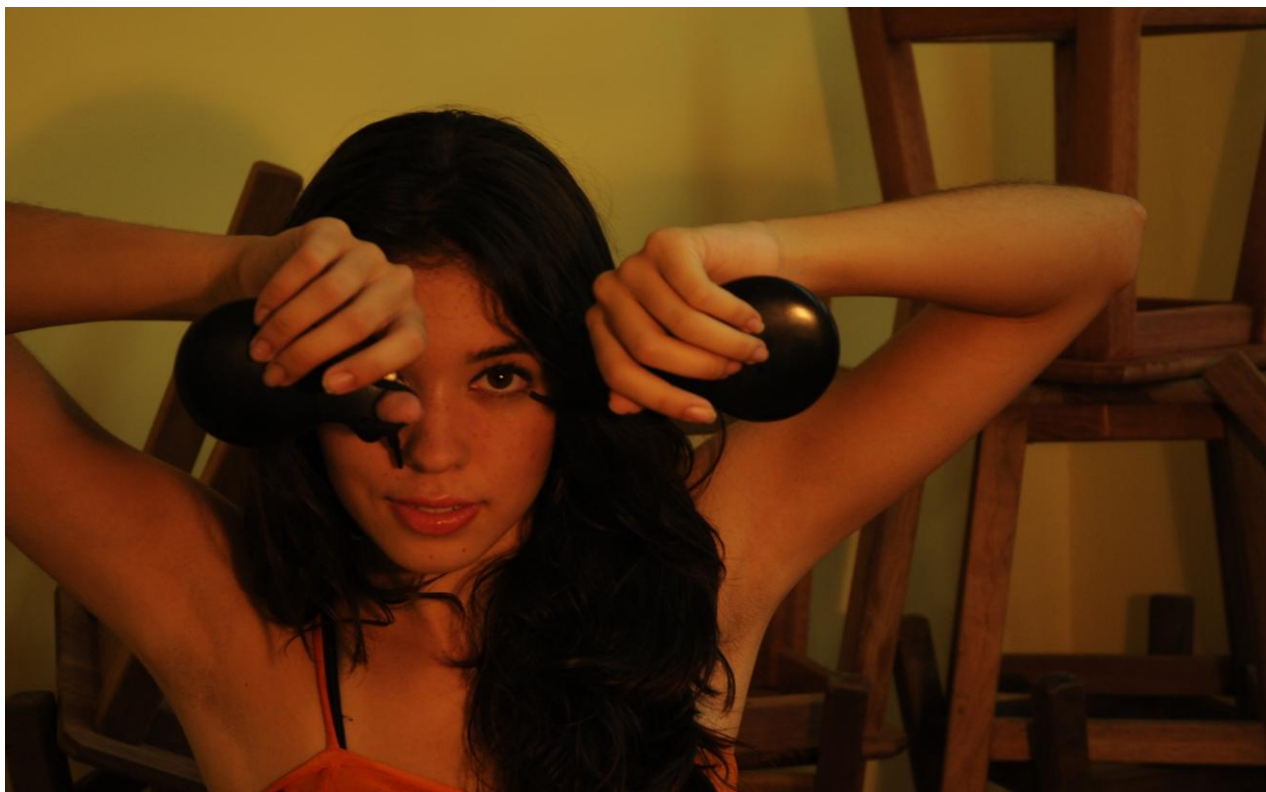






























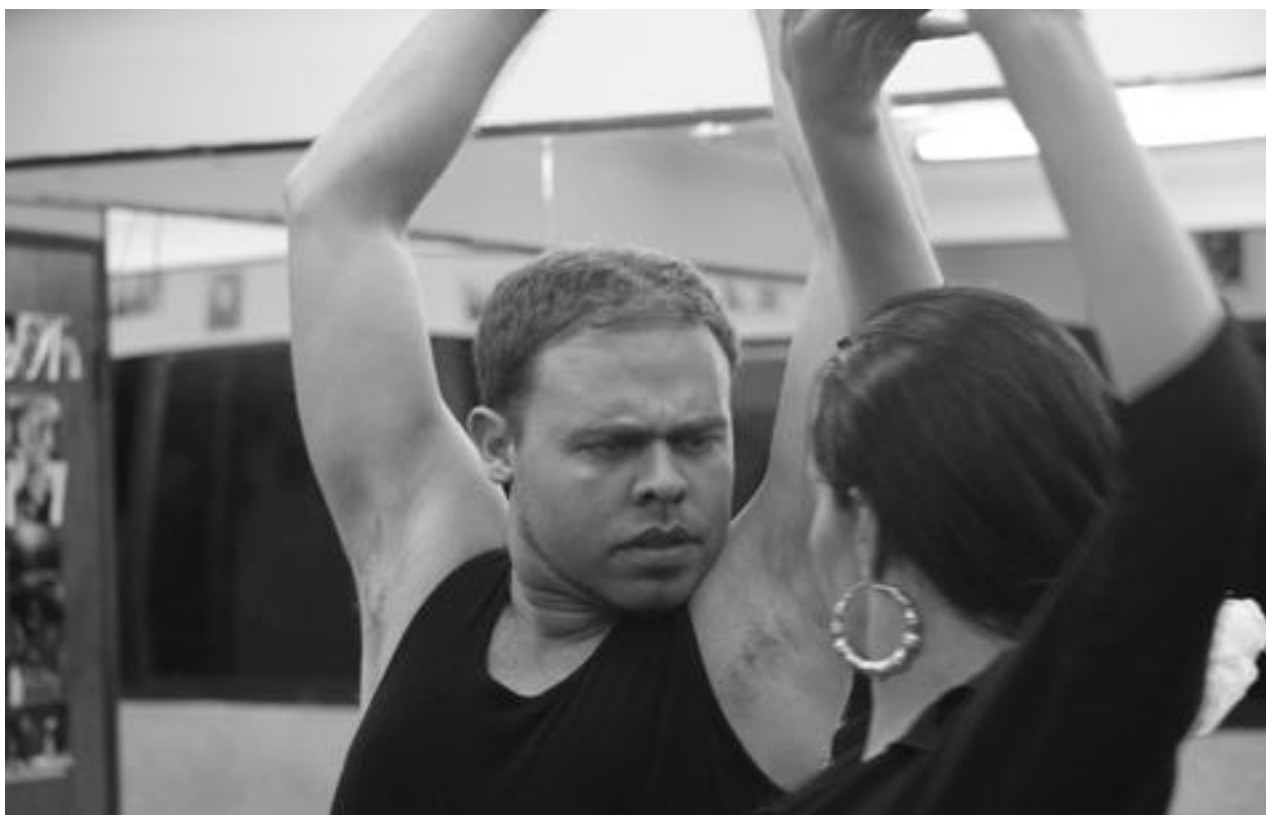






















CAPÍTULO IV APROXIMACIÓN FINAL

Enfrentar el desafío de realizar un ensayo fotográfico de esta magnitud bajo condiciones adversas en cuanto a las referencias bibliográficas por una parte, y por otra, la audacia con la que fui capaz de enfrentar, con mis modestos conocimientos de fotografía, el reto de construir este trabajo que abarca mis dos pasiones, la fotografía y el flamenco fue un placer

Descubrí con profunda satisfacción que en Caracas hay más de 30 academias de flamenco. En cada una de ellas el cuerpo de profesores está listo para enseñar a sus discípulos el arte de bailar flamenco. Allí siempre habrá una historia que contar y una pasión que retratar. Atesorando imágenes y escribiendo esos cuentos podremos elaborar lo que tanto me ha costado: sus memorias. Creo que este trabajo podría ser una razón para comenzar.

Sé que hay muchos rostros que plasmar en imágenes, que cada día el interés por el flamenco es creciente. Que somos afortunados porque contamos con mucho material con el cual trabajar; que casi todo está por investigar no solo en Caracas sino en el Interior del país.

La tecnología y enseñanza de la cual disponemos en la actualidad, en cuanto a cámaras fotográficas y sus casi infinitas posibilidades de uso, nos permiten presentar con precisión imágenes que por la inmediatez de las comunicaciones podemos difundir para mostrar lo que pasa segundo a segundo en el mundo. También nos proporciona la capacidad de almacenar hechos relevantes que nos da la oportunidad de construir la historia de forma veraz.

Volviendo al flamenco, existen muchas interrogantes que debemos investigar. Dicen que somos el segundo país con más centros de formación de

flamenco después de España. ¿Tendremos la certeza?. ¿Nuestros bailaores serán tan buenos como dicen? ¿Cuánta gente habrá formándose? ¿Desde cuándo se desató el furor por aprender este arte? ¿Existirá forma de reconstruir la historia del flamenco a base de escritos o de imágenes celosamente guardadas? ¿Seremos capaces de guardar estos hechos para transmitirlos a próximas generaciones?.

Espero que no seamos como los gitanos que transmitieron sus modos a través del cante de generación en generación. ¡El tiempo lo dirá!

CAPÍTULO V GLOSARIO

1. VOCABULARIO DEL FLAMENCO

A compás. Dícese del cante o el baile interpretado siguiendo fielmente el ritmo o cadencia del estilo correspondiente.

Aflamencado. Dícese de las canciones y bailes procedentes del folklore andaluz o de otros, así como de aires musicales diversos que se interpretan con entonación y compás flamenco.

Aflamencar. Interpretar con características tonales y rítmicas propias del cante flamenco canciones o bailes pertenecientes en su origen a otro esquema y aire musical.

Aire. Cante o baile propio y característico de una comarca. Ej: aires de Cádiz, como las alegrías.

Alegrías. Cante con copla, por lo general de cuatro versos octosílabos, que pertenece al grupo de las cantiñas. Nació como cante para bailar, eminentemente festero. Se caracteriza por su dinamismo desenvoltura y gracia.

Antiflamenguismo. Llámase así a la actitud contraria de una parte de una parte de la sociedad española frente a la práctica y degustación del arte flamenco. Actitud que, aunque persiste en la actualidad en cierta medida, tuvo una gran implantación durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX, por considerar al flamenco y su ambientación en los colmaos y en los cafés cantantes algo denigrante y costumbre propia de gente de mal vivir.

Aye o Quejío. Glosolalia que adiciona el cantaor, durante la interpretación de un cante, para darle carácter. Los ayes pueden pronunciarse al principio, en medio o al final de un cante.

Ayear. Pronunciar el cantaor varios ayes consecutivos durante la interpretación del cante.

Arte flamenco. Conjunto de expresiones artísticas constituidas por el cante, el baile y el toque de guitarra flamencos.

Bailaor. Intérprete del baile flamenco.

Bata. Traje de la mujer andaluza cuando interviene en determinadas fiestas, como las flamencas.

Braceo. Movimiento armonioso que ejecuta el intérprete del baile. Mientras que en el bailar suele ser hierático y sobrio, en la bailaora es más armonioso, serpentino e insinuante.

Bulerías. Cante con copla, por lo general de tres o cuatro versos octosílabos, que con frecuencia interviene como remate de otros cantes, principalmente de la soleá. Es cante bullicioso, generalmente para bailar, cuyo origen data de finales del siglo XIX. Se distingue por su ritmo rápido y redoblado compás.

Café cantante. Local donde se despachaban bebidas y se ofrecían recitales de cante, baile y toque flamencos. Permitieron identificar la práctica del arte flamenco entre profesionales y tuvieron su auge en la segunda mitad del siglo XIX, hasta su decadencia en los primeros años veinte del siglo siguiente.

Cajón. Instrumento afroperuano, es decir que fue creado por los negros esclavos en el Perú, durante la colonización española. La difusión internacional del cajón peruano se debió a su adopción por parte de Paco de Lucía para el flamenco en 1977 tras una gira por Latinoamérica.

Cantaor. Intérprete del cante flamenco. La figura del cantaor es básica en la configuración, contexto y vigencia del cante flamenco.

Cante. Elipsis de cante flamenco. En el léxico flamenco los vocablos cante y flamenco (como sustantivo) son sinónimos. También se llama así al estilo de cante flamenco y, en Andalucía, a cualquier género de cante popular.

Cante afluencado. Expresión con la que se indica el cante que no nació flamenco, sino que procede de una canción perteneciente al folklore y que ha ido experimentando, a lo largo del tiempo, un proceso mediante el cual ha adquirido los rasgos característicos del flamenco. Por lo general, estos cantes proceden del folklore andaluz, como la trillera, o del gallego, como la farruca, o del iberoamericano, como la guajira.

Cante andaluz. Cante flamenco en general, aunque en una valoración subjetiva se limite a aquellos estilos más claramente originados por las entonaciones folklóricas, como los derivados o creados sobre las bases de los fandangos comarcales. También subjetivamente, se utiliza el objetivo andaluz para designar los más alegres cantes del acervo flamenco.

Cante de jaleo. Cante festero.

Cante flamenco. Género de composiciones musicales o estilos que empezó a ser divulgado hacia la mitad del siglo XIX y, según la opinión más generalizada, surgió como resultado de la yuxtaposición de modos musicales y folklóricos distintos, existentes en Andalucía.

Cante gitano. Expresión que se usa, subjetivamente, para denominar el cante flamenco interpretado por cantaores de la raza gitana.

Cante jondo. Expresión que se usa, subjetivamente, para referirse a aquellos estilos del cante flamenco en los que se aprecia solemnidad, primitivismo,, profundidad y fuerza expresiva a través de los sentimientos y cualidades del intérprete, llegándose a considerar como máximo exponente de lo más original y básico de este arte.

Cantiña. Nombre genérico de una serie de cantes de música alegre y vivaz, como los caracoles, el mirabrás, las romeras y las alegrías, todos ellos de coplas generalmente cortas y que se suponen emparentados con la antigua jota de Cádiz.

Caracoles: Cante cuya copla consiste en una serie de estrofas con diferentes medidas. Tiene cierta propensión al barroquismo, a los arabescos y a los giros ornamentales. Sus letras suelen ser graciosas y, a veces picantes.

Castañuelas. Instrumentos de percusión cuyo sonido sirve esencialmente para acentuar el ritmo de la música, en especial la bailable.

Cejilla. Pieza suelta, típica de la guitarra flamenca, que aplicada transversalmente sobre la encordadura de la guitarra y sujeta al mástil por medio de una abrazadera u otro procedimiento, sirve para igualar la entonación del instrumento y dar a cada cantaor el tono adecuado en cada estilo. Su empleo data de la segunda mitad del siglo XIX.

Colombiana. Cante aflamencado con giros procedentes del folklore hispanoamericano, pero no identificado con ninguna canción concreta en todo su contexto, con copla de seis versos octosílabos, de los que el cantaor suele repetir los dos primeros, a modo de estribillo.

Cuadro flamenco. Denominación que designa el conjunto de cantaores, bailaores y tocaores que interpretan para el público un repertorio flamenco.

Debla. Cante con copla de cuatro versos que, como la carcelera, el martinete y las demás tonás, pertenecen al grupo de cantes que se interpretan sin guitarra, siendo su ornamentación melismática más profusa que las demás del grupo.

Estilo. Llámase así a una clase o especie de cante flamenco, a una clase de paso en el baile flamenco y al carácter propio que presta a determinados cantes una comarca cantaora o individualmente un intérprete, en virtud de entonación, compás o facultades.

Etapas de revalorización. Se denomina así, en la literatura flamenca, la época que se inicia a partir de los años cincuenta, con la creación de la Cátedra de

Flamencología y todos los estudios y concursos, así como las publicaciones de obras literarias y discográficas, que confieren especial atención a la investigación, exaltación, difusión e interpretación de los estilos flamencos básicos, después de unos años de mistificación de los mismos.

Falsete. Voz más aguda de la natural, que se produce haciendo vibrar las cuerdas superiores de la laringe.

Fandango. Cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos, que en ocasiones se convierten en seis por repetición de uno de ellos, y cuyo nombre también corresponde al baile que acompaña. Aunque en principio fue un cante para bailar, en la actualidad muchas de sus variantes son cantes para escuchar, tanto de naturaleza comarcal como de creación personal o artística. Como baile es un estilo muy antiguo que ha ido adquiriendo con el tiempo características propias del flamenco.

Flamencología. Conjunto de conocimientos, técnicas, teorías, datos históricos, etc., sobre el cante, el baile y el toque flamenco.

Flamencólogo. Experto en flamencología.

Flamenquismo. En sentido superlativo, afición a lo flamenco en todas sus formas, expresiones y costumbres.

Geomusical andaluz. Dícese de la historia musical y social de los lares andaluces, para acercarnos a los orígenes del flamenco.

Gitanos. De egipcio, porque se creyó que procedían de Egipto. Se dice de los individuos de un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantienen en gran parte un nomadismo y han conservado rasgos físicos y culturales propios.

Goajiras. De guajiro, campesino blanco de Cuba, y canción popular usual entre ellos. Es por tanto un cante de ida y vuelta procedente del folklore cubano. Es muy alegre y rítmico. Sus letras se refieren sobre todo a La Habana y a sus habitantes y toma el ritmo del punto cubano, un estilo musical traído desde Cuba a Canarias donde se mezcló con elementos autóctonos. En la década de los treinta y los cuarenta estuvo muy de moda y acompañaba al baile del mismo nombre que hoy prácticamente está desaparecido.

Inarmonismo. Que no tiene armonía o correspondencia entre sus partes. Disonante.

Jaleo. Acción y efecto de jalear y también conjunto de expresiones, locuciones admirativas e interjecciones que se prodigan, en forma de gritos intuitivos y espontáneos, para expresar entusiasmo o para animar a los intérpretes. Constituye, junto a las palmas, la puesta en acción del auditorio, aunque también se manifiesta esta acción entre los mismos ejecutantes para animarse entre ellos.

Algunas de las formas articuladas más usuales en fonética andaluza para jalearse son: ¡jezo!, ¡jezo é!, ¡jole!, ¡agua!, ¡así se canta!, ¡mu bien dicho!, ¡si señor! Recibe este nombre también un antiguo baile andaluz, con ritmo apasionado, voluptuoso y, a veces, provocativo, que se supone cercano a lo flamenco y que hacia mediados del siglo XIX se convirtió en un tipo de baile más teatral.

Jondo. Calificativo del cante, baile y toque flamencos, aplicado en valoración subjetiva, tanto a la letra como a la música, con el que se trata de indicar solemnidad, sabor arcaico, primitivismo e identificación con las manifestaciones rítmicas genuinas. Aplícase, en definitiva, a aquellos cantes, bailes y toques caracterizados por la fuerza expresiva de sus sentimientos y la profundidad vital. En la fonética andaluza, la h se convierte en una jota ortográfica: jondo por hondo.
Leyes Tartesas Metro Cantables. Orden musical genuino de la época de Tartessos en la baja Andalucía

Malagueñas. Aire popular propio y característico de la provincia de Málaga, algo parecido al fandango, con que se cantan coplas de cuatro versos octosílabos.

Martinete. Cante de los gitanos andaluces que no necesita de acompañamiento de guitarra. Proviene del cante de los forjadores, caldereros, etc., que se acompañaban con el martillo.

Melos. Notas sucesivas cantadas sobre una misma sílaba, a modo de adorno o floreó vocalizado.

Melisma. Grupo de melos.

Milonga. Cante afluamencado procedente del folklore argentino, concretamente de una canción del Río de la Plata, con coplas de cuatro versos octosílabos, con repetición, a veces, de uno de ellos. Al afluamencarse en España, interpretándose con compás variable, a veces de tango, adquirió una gran popularidad desde los años veinte hasta los cuarenta del siglo XX, por lo pegadizo de sus letras y su facilidad de expresión.

Nazarí. La dinastía Nazarí o nasrí fue la última dinastía musulmana que dominó el Reino de Granada desde 1238 hasta el 2 de enero 1492. Su caída supuso el final de al-Ándalus. Esta dinastía tuvo un total de 20 sultanes granadinos. El último de ellos, Boabdil, conocido como "el Rey Chico", se negó a pagar los tributos impuestos por el reino de Castilla al de Granada para permitir la supervivencia de este último. Este hecho llevó a los Reyes Católicos a entrar en guerra con el reino Nazarí, lo que unido a la guerra civil que ya padecía este reino, facilitó la conquista cristiana. La organización territorial y administrativa del reino, se realizó a través de las tahas.

Durante el reinado de esta dinastía se edificó el palacio de la Alhambra considerado el máximo exponente del arte nazarí y una de las joyas del arte musulmán de todos los tiempos.

Nomadeo. Se refiere a movimientos habitualmente estacionales, es decir, con periodicidad anual, que realizan grupos humanos a distancias relativamente cortas que nunca superan algunos cientos de kilómetros. Están asociados a sistemas económicos primitivos en los que el ganado tiene una importancia clave.

Ópera flamenca. Espectáculo flamenco de cante, baile y guitarra que proliferó desde 1920 hasta 1936 por toda la geografía española, organizado por empresarios profesionales, y celebrado por regla general en plazas de toros y grandes teatros.

Palmas. Acompañamiento para el cante y el baile, acompasado a cada estilo, que se realiza acompañado por los dedos de una mano en la palma de la otra o haciendo sonar las dos palmas. Tocar las palmas se considera un arte.

Payos. Entre los gitanos, quien no pertenece a su raza. Campesino ignorante y rudo.

Protoflamenco. Se refiere a la época primera en la historia del flamenco.

Reservao. Salones privados para juergas particulares utilizados en los cafés cantantes.

Rumba. Es un estilo de origen hispanoamericano. Como cante flamenco era desconocido hace poco más de medio siglo, pero los gitanos de Cataluña lo divulgaron a partir del año 1940. En la actualidad, aunque no goza de estimación entre los verdaderos aficionados, sí es enormemente popular en todo tipo de fiestas. Aunque carece por completo de verdadera hondura y de autenticidad flamenca, se ha convertido en el símbolo de universal del flamenco entendido al modo turístico y frívolo. Las rumbas son muy rítmicas y bailables y admiten continuamente la improvisación.

Rumbero. Intérprete especializado en el cante o baile por rumba.

Sefarad (en alfabeto hebreo, ספרד). es el nombre que en lengua hebrea se da a España y que en la tradición judía, al menos desde época medieval, se aplica a la Península Ibérica. De Sefarad toman su nombre los sefardíes, descendientes de los judíos originarios de España y Portugal.

Seguirilla. Siguriya. Copla andaluza, plañidera y sombría, que se compone por lo general de cuatro versos, los dos primeros y el último de seis sílabas y el tercero

de once, dividido en hemistiquios de cinco y de seis. Las hay también de solo tres versos, el primero y el último de seis sílabas y de once el segundo.

Seminómadras. Que vive establecido en un lugar pero sólo durante determinados períodos: este pueblo, que había sido seminómadras, una vez asentado siguió conservando el gusto por los elementos fácilmente transportables.

Serrana. Cante con copla de cuatro versos de rima par, el primero y el tercero heptasílabos, a la que se añade un terceto en el que rima el primero con el tercero, ambos pentasílabos, y el segundo, de siete sílabas, queda libre. Es un cante valiente, de brío, extraordinariamente melodioso y pegadizo, de frases largas y solemnes, que exige poderosas facultades para ser interpretado.

Sevillanas. Cante con copla similar a la clásica seguidilla castellana, es decir, la formada por cuatro o siete versos, de los cuales son, en ambos casos, heptasílabos y libres el primero y el tercero, pentasílabos y asonantes los otros dos; cuando consta de siete, el quinto y el séptimo tienen esta misma medida y forman también asonancia entre sí, y el sexto es, como el primero y el tercero, heptasílabo y libre. Se acopla también a la cuarteta, es decir, a la estrofa de cuatro versos octosílabos.

Soleá. Tonada andaluza de carácter melancólico, en compás de tres por ocho. Copla que se canta con esta música. Danza con ondulaciones de cadera y quiebres de cintura, que tienen en su ejecución una gran importancia.

Tablao. Escenario dedicado al arte flamenco y también el local especializado.

Taconeo. Refiriéndose al baile, zapateado.

Tango. Cante con copla de cuatro, a veces tres, versos octosílabos. Es uno de los estilos básicos del flamenco. Es un cante para bailar de naturaleza típicamente bajoandaluza, cantado para ser escuchado, es un cante sereno y solemne. Es muy posible que el tango sea uno de los estilos más antiguos del acervo flamenco.

Tocadores. Intérpretes de la guitarra flamenca.

Toná. Cante flamenco con coplas de cuatro versos octosílabos, el segundo y el cuarto asonantes, que suele rematar con un tercero imperfecto. Las tonás han tenido una delicada y fundamental función en el origen y formación de los cantes flamencos.

Ventorros. Venta de hospedaje pequeña o mala.

Verdiales. Son una manifestación socio-musical de origen campesino, privativa de determinados puntos geográficos en Málaga. Consiste en un particular estilo de cante y baile ejecutados con el acompañamiento de una orquestina compuesta por un violín, de dos a cuatro guitarras, un pandero, dos o más *platillos*, varios *palillos* (castañuelas) y, en algunos de sus estilos, un laúd o bandurria.

Zapateado. Baile español conocido ya principios del siglo XIX, graciosos y vivo, de pasitos ligeros que a menudo alternan con taconeos, generalmente realizado por mujeres o por parejas. Guarda escasa relación con el zapateado actual, que es un baile palpitante, sobrio de actitudes, de gran entidad flamenca, que surge a mediados del siglo XIX. Consiste en una combinación rítmica de sonidos que se efectúan con la punta y el tacón y es interpretado por hombres o, a veces, por mujeres con el atuendo masculino de pantalón y chaquetilla corta. Actualmente el zapateado flamenco se intercala en la mayoría de los estilos, tanto por hombres como por mujeres, a veces quedando la guitarra en silencio, para resurgir junto a los demás elementos de acompañamiento en el momento de mayor intensidad o remate.

2. VOCABULARIO DE FOTOGRAFÍA

Abertura. Agujero del objetivo a través del cual pasa a la película la luz formadora de la imagen. Este agujero se puede agrandar o empequeñecer por medio del iris del diafragma.

Ampliación. Copia más grande que el negativo, hecha al proyectar el negativo sobre un papel fotográfico sensible a la luz con la ampliación al tamaño de la imagen deseada.

Ángulo de Incidencia. Ángulo formado por un rayo de luz que incide en un punto determinado y la perpendicular trazada en ese mismo punto de la superficie.

ASA. American Standards Institute. Sistema ampliamente usado para medir la sensibilidad de las películas. Cuanto más sensible a la luz sea una película, más alto será su número de ASA.

Bajorrelieve. Se produce al superponer juntamente la misma imagen en positivo con su negativo, algo fuera de registro, dando así la sensación de relieve.

Cámara automática. Cámara en la cual la exposición está total o parcialmente controlada por sistemas internos propios. En cámaras totalmente automáticas, los sensores ajustan la exposición sin ninguna clase de manipulación. Las parcialmente automáticas requieren la preselección manual del diafragma o del tiempo de obturación por parte del fotógrafo.

Cámara profesional o de estudio. Cámara de gran formato (película rígida o placas) en la que la imagen se ve en una pantalla de enfoque de cristal esmerilado. Se usa principalmente en el estudio y para arquitectura.

Cámara réflex. En ella, la imagen formada por el objetivo (o por un segundo objetivo) es dirigida por espejos hasta el visor.

Contraste. Relación entre los tonos de una imagen: se dice que una copia con una gran diferencia tonal es contrastada; la que presenta una pequeña diferencia tonal, es una copia baja y plana.

Diafragma. Forma de controlar la luz que pasa a través del objetivo. Normalmente está constituido por un conjunto de delgadas láminas, el iris, que se abren desde el centro. La magnitud de su abertura se mide en puntos de diafragma o números "f".

Difusión. Ligero esparcimiento de la luz, para suavizar la imagen obtenida por el objetivo o para conseguir lo mismo en la fuente de iluminación. Normalmente se emplea un filtro difusor delante del objetivo de la cámara o de la ampliadora.

Doble exposición. Superponer una imagen sobre otra, en un mismo fotograma o en una misma copia. Algunas veces es un accidente fortuito, aunque en la mayoría de las cámaras modernas se previene este accidente con un mecanismo propio. A menudo es hecha a propósito para conseguir resultados llamativos o divertidos.

Espectro. Bandas de color en que se descompone la luz blanca al atravesar un prisma.

Exposición. Cantidad de luz que se da a una película o papel para formar la imagen latente. Está controlada por una combinación del diafragma y del obturador.

Filtros (ópticos). Piezas de cristal óptico, gelatina o cualquier otro material traslúcido, que modifican la naturaleza de la luz que los atraviesa. Pueden ser usados en la toma con cámara, en las ampliaciones en color o en el cuarto oscuro.

Filtros de contraste. Filtros coloreados para objetivos, usados con películas de blanco y negro, a fin de aclarar u oscurecer tonos. Dan una separación de color mayor para diferenciar todos similares en una copia monocroma.

Flash. Forma instantánea de luz artificial.

Formato. Tamaño del negativo, ángulo de visión de la cámara o del papel de hacer copias.

Grano. Partículas negras de halogenuro de plata en la emulsión que forman la imagen fotográfica.

Luz ambiente (fotografía con). Toma de fotos sin ayuda de luces suplementarias, generalmente en condiciones de poca luz.

Luz artificial. Cualquier luz que no sea la del sol. Las utilizadas en fotografía son el fotoflood y el flash.

Negativo. Imagen fotográfica, usualmente en película, en el cual los tonos de la escena original aparecen invertidos.

Objetivo gran angular. Objetivo que tiene un ángulo de visión más amplio que el del objetivo estándar para un formato determinado.

Objetivo normal o estándar. Objetivo que tiene una longitud focal aproximadamente igual a la diagonal del formato que cubre. Es el objetivo que suele proporcionarse con la cámara.

Obturador. Mecanismo que regula el tiempo durante el que la luz pasa hasta la película. Calibrado en fracciones de segundos, comúnmente con intervalos que van desde 1/1.000 de segundo a 1 segundo.

Parasol. Accesorio para proteger la parte frontal del objetivo de las luces fuertes que se encuentran fuera del campo de la visión. Esta luz parásita, que no forma imagen, es causa de velo óptico.

Plano focal. Plano en ángulo recto con el eje óptico cuando pasa por el punto focal. Forma el plano de foco nítido cuando la cámara está enfocada a infinito.

Profundidad de campo. Zona comprendida entre la parte más cercana y la más lejana de una escena que queda dentro del espacio a uno y a otro lado del punto enfocado por el objetivo y que muestra una definición aceptable.

Profundidad de foco. Pequeña escala de variación aceptable en la distancia objetivo – película, dentro de la cual puede mantenerse una definición crítica.

Punto focal. Punto en el plano focal donde el eje óptico lo intercepta en ángulo recto.

Revelado. Proceso mediante agentes químicos determinados (el revelador) de película o de cualquier otro material sensible a la luz para hacer visible la imagen latente producida por la exposición.

Silueta. Técnica de fotografiar los perfiles de un sujeto. Se consigue al apuntar sobre un objeto oscuro contra un fondo claro.

Sobreexposición. Exceso de luz en la emulsión. Un negativo sobreexpuesto resulta muy denso, requiere de un tiempo muy largo de exposición en la ampliadora para ser copiado y mostrará una granulosidad excesiva. Una diapositiva sobreexpuesta aparecerá débil y quemada.

Teleobjetivo. Objetivo de focal más larga que la del normal, pero con una longitud física menor que un verdadero objetivo de distancia focal larga.

TTL. Abreviación para *through the lens*: a través del objetivo, que es la forma habitual en que toman las lecturas las cámaras réflex de un objetivo.

Zoom. Es un objetivo con una distancia focal variable. Hay varios modelos, desde moderado gran angular hasta teleobjetivos medios, desde focal normal hasta teleobjetivos largos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Blas, J., y. Ríos, M (1988). *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Editorial Cinterco. Madrid, España.

Busselle, M. (1980). *El Libro Guía de la Fotografía*. Barcelona: Salvat Editores S.A.

Gamboa, J.M. (2005). *Una Historia del Flamenco*. Madrid: Espasa Calpe S.A.

Grande, F. (2007). *Memoria del Flamenco*. Madrid: Punto de Lectura S.L.

Hedgecoe, J. (1995). *Practica Fotográfica El Retrato*. (2ª Edición). Barcelona: Grupo Editorial Ceac, S.A.

Hicks, R. (Ed). (2002) *Gran Atlas de la Fotografía*. Madrid: Editorial LIBSA

Martínez, T. (1969). *Teoría y Práctica del Baile Flamenco* Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones.

Ríos, M. (2002). *Historia del Flamenco Volumen I*. Madrid: Calambur Editorial SL

Rodríguez, A. (1998). *Flamenco Orígenes y Misterios*. Sevilla: Promociones Al-Andalus S.L.

Saura, C. (2004). *Flamenco*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg, S.A.

Paginas Web.

Arbus, Diane, biografía. Recuperado en agosto 13, 2009 de http://www.masdearte.com/biografias/articulo/biografia_arbus_diane.htm)

Bermejo, M. (2009), *Leibovitz: "Me doy por satisfecha si hago cinco fotos buenas en un año"*. Recuperado en agosto, 13 2009 <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/18/Cultura/1245334408.html>)

Centro Andaluz de Flamenco, *Cátedra de Flamencología* recuperado en Noviembre 12, 2008 de <http://www.centroandaluzdeflamenco.es/Catedradeflamencologia/significado.de.la.flamencologia.html>:

Diana Patricia, recuperado agosto 1º, 2009 de <http://dianapatricialamacarena.wordpress.com/diana-patricia/>

Fotonostra (2008) Historia de la Fotografía. Recuperado en Enero 2009 de <http://www.fotonostra.com/biografias/histfoto.htm>.

Guía Flamenca. *Academias venezolanas*. Caracas. Recuperado agosto 1º de 2009 de http://espacioflamenco.com/guia_flamenco.php?id=11

Lucas, A., 2009. Recuperado en agosto 13 de 2009 de <http://www.artespain.com/19-06-2009/fotografia/annie-leibivitz-vida-de-una-fotografa-1990-2005-exposicion-en-sala-alcala-31>

Nuevo Circo de Caracas, Patrimonio Histórico, Recuperado, en marzo 16, 2009 de http://www.mipunto.com/venezuelavirtual/temas/2do_trimestre04/nuevo_circo.html

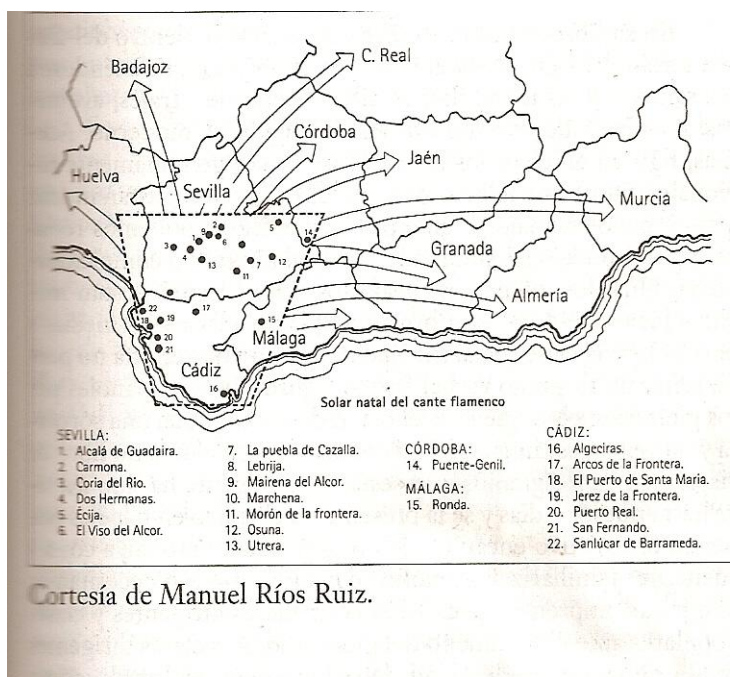
Perfiles, recuperado en agosto 1º, 2009 de http://www.tatianareyna.com/perfiles.php?x=5&k=full&id_per=3)

Serfaty, C (2009) *Open House: Maestra del Flamenco en América Siudy Quintero Colls de Garrido*. Recuperado Agosto 29, 2009, de http://www.reporteconfidencial.info/ver_noticia.php?id_n=6907

Programa

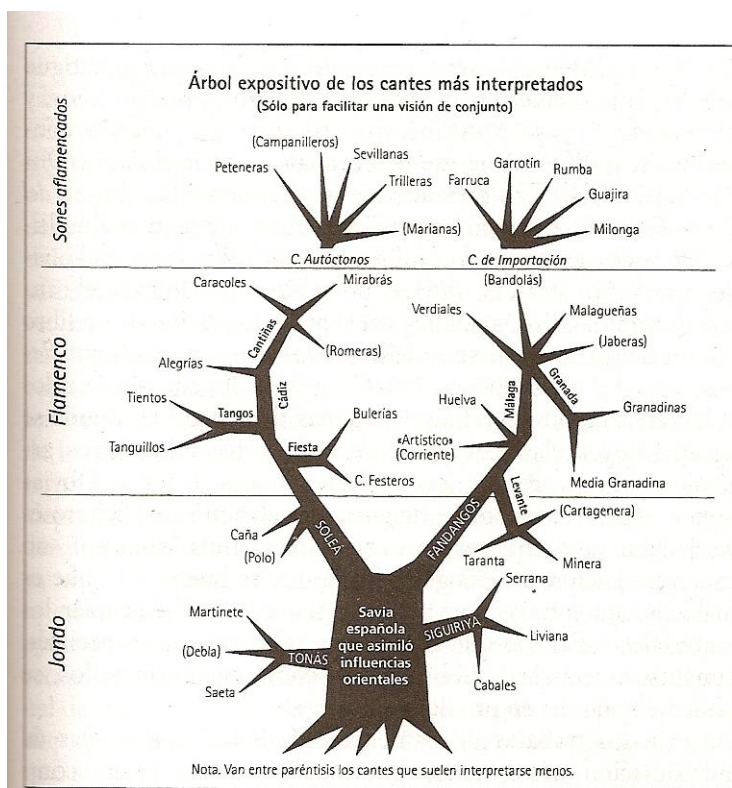
Fundación Casa del Artista (2008). *Andanzas. "Un torbellino de vida a compás"*. Un espectáculo de Carlos Mezza. Programa, Caracas, 18 y 19 de noviembre.

ANEXO B Solar Natal del Cante Flamenco



(Grande, 2007, p. 2719)

ANEXO C Árbol Expositivo de los Cantes más Interpretados



(Grande, 2007, p. 585)