



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

**DOCUMENTAL AUDIOVISUAL
FLAMENCO ENTRE DOS MARES
MEMORIAS DEL FLAMENCO VENEZOLANO**
**Realización de un documental audiovisual de la historia del flamenco en
Venezuela**

Trabajo especial de grado para optar al título de Licenciado en
Comunicación Social

Tutor:
Prof. Mario Corro

Autora:
Margaret Torres
C.I.: 19200412

Caracas, enero 2015

DEDICATORIA

Un nuevo paso en mi vida, quizás el último del hermoso camino llamado carrera universitaria, camino que no solo significó asistir a un lugar a adquirir conocimientos, realmente mi amada Universidad Central de Venezuela representa más que eso. En sus aulas conocí maravillosas personas que marcaron mi vida, tanto que se convirtieron en mis grandes amigos, en sus pasillos y jardines descubrí que la magia de la que todos hablaban cuando comencé la carrera, en ella empecé a entender la vida, comprendí que la UCV es nuestro país a escala y que dentro de ella hay de todo para todos; pero mi mayor aprendizaje, desde que presenté la prueba interna hasta hoy, es que todo lo que se desea requiere un esfuerzo, mayor o menor, esta casa de estudios me enseñó que hay que trabajar y luchar por las cosas, que nada en la vida es fácil y que si queremos levantar con orgullo nuestros logros es necesario esforzarse para ello. Por eso agradezco a mi Universidad Central de Venezuela la cual fue mi gran sueño y hoy es mi realidad, gracias por darme esta carrera, por darme esta oportunidad, prometo llevar ese legado a donde quiera que vaya.

Este trabajo se lo dedico a mi papá querido a quien seguramente hoy le estaría cumpliendo su sueño. Aún recuerdo cuando me enseñabas a leer. Es como si estuviera viendo tu sonrisa, o lo poco que recuerdo de ti, te dedico esta carrera, este trabajo y mi vida entera.

Mami a ti te dedico esto porque si hay una persona que merece mi título y mi medalla eres tú. Todo lo que sé es por y gracias a ti, mi mejor maestra sin lugar a dudas, la única persona que daría su vida por mí, así me lo demostraste

y sigues haciéndolo. Gracias por ayudarme a dar este nuevo paso, nada de lo que he hecho hasta ahora y de lo que haré después de esto pudiera ser si tú no hubieses estado a mi lado.

A mi esposo Chicho, te dedico esto que es tuyo también, gracias por ser mi apoyo en la carrera y en este trabajo tan importante para mí, te agradezco tu compañía y cada una de las gotas de sudor y las horas de desvelo para sacar este proyecto adelante.

A mi querido flamenco, apreciado arte universal, que tanto me ha dado, me ha regalado el sentido de mi vida, el amor, la forma de ser y otras cosas que quizás nunca descubra. A ti te dedico mi trabajo, a ti que eres patrimonio de la humanidad, solo quienes te tienen dentro saben lo que significa este arte, que trasciende lo que algunos llaman hobby o pasatiempo y se queda en la vida de quienes lo viven de verdad, con la sangre, con los huesos, se convierte en una forma de vida que muy pocos en estas tierras pueden llegar a entender.

Pon en manos del Señor todas tus obras,
y tus proyectos se cumplirán.

Proverbios 16:3

AGRADECIMIENTOS

A Dios, porque sin este ser de luz ningún problema pudiera ser resuelto y ningún proyecto llevado a Cabo.

A mi familia, mi mamá quien es y ha sido el pilar fundamental de mi vida, a ella no solo le agradezco su apoyo en mi proyecto sino en mi carrera y en mi vida, junto a mi hermano, se acabaron los desvelos por la madrugada, las luces prendidas y mi mal humor de tesista. Los amo.

A mi esposo Javier que me ha dado su apoyo tanto físico, como moral en este proyecto, sin él quizás no lo hubiese logrado, nunca olvidaré los detalles y los eternos días de largas entrevistas y de redacciones, solo tu voz me hacía seguir. Gracias por tu creatividad, por agarrar una cámara sin saber nada, por tus atenciones, por tu comprensión, por tu silencio. Gracias por posponer nuestra luna de miel y anteponer este trabajo que es tuyo también. Te amo.

A todos y cada uno de los artistas que me ayudaron cada entrevista y con sus sabias palabras, por dedicarme tanto tiempo a responder mis interrogantes, gracias, esto es para ustedes. Carlos Mezza, Carol Hernández, Pedro Genil, Cristóbal Ruiz, Julia Españaoleto, Daniela Tugues, Mirna Sol Maldonado, Miguel Hernández, Diana Patricia Cubillan, Siudy Quintero, maestros y amigos que siempre llevaré en mí corazón.

A mi tutor Mario Corro por su tiempo y paciencia, por hacer mi sueño realidad en tan corto tiempo, quien lo iba a decir cuando tenía 17 años y lo conocí en el curso de inducción de la UCSAR, que meses nos volveríamos a ver las caras en la UCV y que no solo sería mi profesor, también mi tutor de tesis de grado, gracias por su disposición en todo momento profesor, mil gracias.

A mis amigos y compañeros de la universidad que siempre han estado pendiente de cada paso en mi proyecto de investigación y en la carrera, Verónica, Andrés, Paola, Jesús. Especialmente quiero hacer mención a mi querida Silvia que ha sido mi principal compañera de aventura universitaria y de vida, que de cosas hemos compartido juntas, cuantos desvelos y locuras.

A todos mis profesores por su entrega y disposición en estos 5 años, especialmente a los profesores Hilayaly Valera, Eritza Liendo, Mildred Pineda, Salvatore Nicita, Thamara Bejarano, Manuel Artahona, Guillermo Guzmán y Guillermo Pérez, gracias por transmitirme más que conocimientos y demostrar que en Venezuela si hay esperanzas y que cuando se ama lo que se hace no importa las dificultades que se atraviesen para cumplir los objetivos planteados. Gracias por salir adelante ante cada paro, cada protesta, cada mes no pagado. Gracias por elevar el nombre de la UCV en alto cada día de clases.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTOS	4
INDICE GENERAL	6
RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	
1. EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	
1.1 Planteamiento del problema	17
1.2 Alcance	18
1.3 Objetivos	19
1.4 Justificación	20
1.5 Definición de términos básicos	22
CAPÍTULO II	
2. MARCO TEÓRICO	
2.1 Antecedentes de la investigación	25
2.2 Bases teóricas	27
2.3 El arte flamenco	32
2.3.1 Etimología de la palabra flamenco	32
2.3.2 Origen del arte flamenco	33
2.3.3 El baile flamenco	42
2.3.4 Etapas del flamenco en España	43

2.3.4.1 Patios, salones y candiles	43
2.3.4.2 Los cafés cantantes	46
2.3.4.3 La ópera flamenca	49
2.4.4.4 Resurgimiento	52
2.4.4.5 El Nuevo Flamenco	54
2.3.5 El flamenco en América	55
2.3.5 El flamenco en Venezuela	58
2.3.5.1 La llegada	58
2.3.5.2 La edad de oro	65
2.3.5.3 Tiempos de renovación y renacimiento	71
2.4.5.4 El nuevo flamenco en Venezuela	76
2.4 El documental	79
2.4.1 Historia del documental	79
2.4.2 Aproximación a la definición de documental	82
2.4.2 El documental interactivo	83
CAPITULO II	
3. MARCO METODOLÓGICO	86
3.1 Tipo de investigación	87
3.2 Nivel de la investigación	87
3.3 Diseño de la investigación	88
3.4 Población	89
3.5 Muestra	90
3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	91

CAPITULO IV

4. Documental Audiovisual: Historia del flamenco en Venezuela	96
4.1. Propuesta visual	96
4.2 Propuesta sonora	98
4.3 Desglose de necesidades	99
4.3.1 Preproducción	99
4.3.2 Producción	99
4.3.2 Postproducción	99
4.3.3 Plan de rodaje	100
4.3.4 Guion técnico	101
4.4 Ficha técnica y especificaciones	118
4.4.1 Ficha técnica	119
4.4.2 Especificaciones	119
4.4.3 Presupuesto	119
4.4.3.1 Presupuesto real	120
4.4.3.2 Presupuesto estimado	122
CONCLUSIONES	124
REFERENCIAS	128
ANEXOS	132
Presupuesto Orinoco Film	132
Entrevista a Siudy Quintero	133
Entrevista a Carlos Mezza	144

RESUMEN

El presente trabajo de pre grado se basa en la investigación, producción, pre producción y post producción de un documental sobre la historia del flamenco en Venezuela, cuyo objetivo principal es dar a conocer la llegada de este arte al país, así como su posterior desarrollo, denominado como la época dorada y la situación actual. Se destaca especialmente el testimonio de los protagonistas de este relato quienes a través de sus anécdotas y vivencias llevan al espectador a un viaje en el tiempo por la Venezuela de los últimos 60 años.

Se elabora un documental ameno, cercano y dinámico, especialmente dirigido al venezolano interesado en conocer este arte, con artistas destacados en el panorama artístico y con suficiente información de primera mano para que las futuras generaciones tengan una herramienta de estudio del flamenco y de los orígenes en el país.

Palabras clave: Flamenco, Venezuela, Documental, Audiovisual

ABSTRACT

This work is based on undergraduate research, production, pre-production and post production of a documentary on the history of flamenco in Venezuela, whose main objective is to show the arrival of this art to the country and its further development, known as the golden age and the current situation. The testimony of the protagonists of this story who through their stories and experiences take the audience on a journey through time by Venezuela in the past 60 years stands out.

A fun, accessible and dynamic documentary, directed especially Venezuelan interested in learning this art, with featured artists in the art world and with sufficient information firsthand so that future generations have a tool to study flamenco and origins is made at home.

Key Words: Flamenco, Venezuela, Documentary, Audiovisual

INTRODUCCIÓN

Es innegable la gran cantidad de influencias y aportes culturales que ha recibido Venezuela de los países que a lo largo de su desarrollo como nación han estado presentes en su constante búsqueda de identidad. Sin embargo, hay un país que indudablemente lleva la delantera en estos aportes, por tratarse del primero que se implantó en tierras venezolanas gracias al conocido proceso de colonización.

España ha sido por tradición la mayor influencia cultural, social, religiosa e incluso política, no solo en Venezuela, sino también en la gran mayoría del territorio latinoamericano. Aspectos tan importantes para una sociedad como la lengua y la forma de organización social provienen de la herencia que dejó la península ibérica en los años de colonización, siendo este país uno de las principales modelos a seguir del “nuevo mundo”.

De esta forma, muchas de las actividades culturales y festividades que aún se realizan en Venezuela se encuentran estrechamente ligadas con la tierra de Cervantes. Los géneros musicales autóctonos y hasta el vestuario tienen tanto parecido que podría sorprender a más de uno, tanto en el continente europeo como en nuestro país.

Es así como el flamenco, conocido arte de origen andaluz, ha sido parte de los fenómenos de transculturización en Venezuela. La influencia de este género cultural tan amplio se puede evidenciar en la similitud, por ejemplo con tan solo oírla, de una bulería, género del flamenco, con el joropo venezolano

conocido como seis por derecho. En cuanto al baile, en su ejecución, puede incluso mostrar algunos rasgos parecidos a los típicos “zapateados” llaneros, así como también la similitud a simple vista del vestuario y los implementos usados particularmente por las féminas.

Sin embargo, el flamenco como género artístico en Venezuela, con representación importante y como influencia cultural, surge a partir de los años sesenta, esto según los testimonios de las generaciones dejadas por los primeros artistas que desembarcaron en Venezuela producto de la inmigración en masa de europeos a mediados de los años 50.

Daniela Tugues (2014) bailaora venezolana, asevera que es posible inferir que gran parte del interés despertado en estos años por el flamenco nace a partir de las semejanzas culturales, de la cercanía y la receptividad del venezolano hacia otras culturas y la curiosidad de aprender de ellas.

Manuel Caballero rescata en su libro *Las crisis de la Venezuela Contemporánea* que el interés mostrados por las artes y el entretenimiento por parte de los venezolanos nace con el afán de encontrar nuevas formas de ocio, de diferenciarse de otros en la sociedad e incluso de obtener un estatus diferente dentro de ella.

Independientemente de cual sea la razón por la cual el flamenco logró con éxito implantarse en Venezuela, la realidad es que, con sus altos y bajos, ha permanecido en la historia para convertirse en un integrante más de la cultura del venezolano.

Según el portal web oficial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación Cultura y Ciencia (UNESCO), el flamenco fue declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, por medio de la resolución 5.COM 6.39 del organismo, lo cual lo convierte en un arte universal. Su expansión y alcance en el mundo lo hizo merecedor de este título que ya no lo hace solo Español o Andaluz, sino del mundo entero, para que de esta manera se siga enriqueciendo siempre conservando su esencia. Al respecto el portal señala: “El flamenco se interpreta con motivo de la celebración de festividades religiosas, rituales, ceremonias sacramentales y fiestas privadas. Es un signo de identidad de numerosos grupos y comunidades” (2010).

Según el conocido bailaor Carlos Mezza “El Torbellino” (2014), Venezuela se encuentra entre los países más importantes para el flamenco por la cantidad de afición que se tiene en el país. En las escuelas básicas y diversificadas de la ciudad de Caracas el flamenco forma parte incluso de la oferta de actividades extracurriculares junto a las deportivas y los idiomas.

Por estas razones, el siguiente trabajo de investigación plantea contar la historia del arte flamenco en Venezuela a través de un documental audiovisual que recopilará imágenes, registros audiovisuales y, sobretodo, los testimonios de aquellos que vivieron la época dorada del flamenco, su posterior “descenso” en los años 90 y el ahora llamado renacimiento que se avizora en nuestro país con las nuevas generaciones.

Existe tan poca información sobre el flamenco y su llegada, que son los artistas, bailaores, cantaores, guitarristas y percusionistas los que tienen gran

parte de la historia en sus memorias y en algunos registros fotográficos y, posteriormente, audiovisuales, por lo cual ellos y sus testimonios son el material más valioso en esta investigación.

La investigación se concentra especialmente en delimitar los diferentes periodos históricos del flamenco venezolano, los cuales se dividieron en tres etapas: la llegada, la edad de oro y los tiempos de renovación y renacimientos. De la misma forma, estos diferentes ciclos son reforzados con los testimonios de los principales cultores, seleccionados por su prominencia y la cantidad de contribuciones que han hecho al país con su talento.

En el periodo de la llegada se seleccionaron a los maestros con mayor trascendencia y respeto en el flamenco venezolano como Pedro Genil, conocido cantaor de origen Andaluz, conocido entre los artistas como la biblioteca viviente del conocimiento flamenco, Julia Españaletto, destacada maestra, coreógrafa y pionera en la enseñanza del baile flamenco y Siudy Quintero, reconocida maestra, coreógrafa venezolana y la primera en inaugurar una academia de flamenco en el país.

En cuanto a la edad de oro, periodo considerado como el de mayor actividad de este arte se seleccionó a los representantes con mayor experiencia en la materia como la primera bailaora venezolana en un tablao flamenco, Carol Hernández, el único cantaor de origen gitano que aun reside en el país, Miguel Hernández y su esposa la reconocida bailaora venezolana Mirna Sol Maldonado y Cristóbal Ruiz, el único guitarrista de origen andaluz, que de igual manera aún permanece en estas tierras.

Finalmente para el último periodo denominado como tiempos de renovación y renacimiento, se utilizaron los testimonios de las nuevas generaciones, todos nacidos en Venezuela, los cuales representan el fruto de un arte que lleva muchos años posicionándose en la preferencia del venezolano. Diana Patricia “La Macarena” conocida bailaora internacional, Daniela Tugues bailaora y coreógrafa, directora de la compañía de flamenco más importante del país y Carlos Mezza “El Torbellino” principal cultor masculino del baile flamenco, director de una de las academias más grandes y famosas del país.

De esta manera en el documental se tratará la historia de la llegada del flamenco en Venezuela desde la visión de sus protagonistas, de otras tierras y de las generaciones de artistas que han nacido bajo sus enseñanzas.

CAPITULO I
El problema de investigación

CAPÍTULO I

El problema de investigación

1.1. Planteamiento del problema

Con el arraigo tan importante y la afición cada vez mayor al flamenco, hoy en día, con casi sesenta años de presencia en el país, es preocupante la inexistente documentación audiovisual que existe en torno a este arte, lo cual es injustificable, si se toma en cuenta la fascinante historia, los aportes culturales que ha ofrecido y la cantidad de figuras, sobretodo del baile, que se han formado en nuestras tierras.

Una de las principales materias primas de Venezuela es su gente, mentes brillantes, grandes talentos en diversos ámbitos han puesto el nombre del país en alto, muchos de ellos, nacidos en estas tierras, otros que por alguna u otra razón solo decidieron ser venezolanos, todos ellos, merecen ser recordados, deben ser documentados como parte de la historia y de la construcción país.

Es importante preservar nuestra memoria histórica y cultural, bien sea de los alcances de productos autóctonos como de los que provienen de otras latitudes, el hecho de registrar historias a nivel audiovisual no solo le da un valor para las futuras generaciones, también rescata el trabajo de quienes de alguna forma han aportado con su labor a la construcción del acervo cultural de la nación.

Sería imposible destacar la importante cantidad de figuras que han formado parte del proceso de arraigo cultural del flamenco en Venezuela, muchos de ellos ya no están con nosotros por diversos motivos. Sin embargo, la herencia que ellos dejaron fue rica, en conocimiento, en anécdotas, incluso en generaciones de familias que hoy no conocen más que el flamenco hecho en Venezuela.

De esta manera se lograría, no solo aportar grandes historias a los estudios de la influencia del flamenco fuera de España realizados por las cátedras de flamencología, también se crearía por primera vez en Venezuela un documento audiovisual con la riqueza informativa de la historia de un arte que ya está posicionado entre los grandes gustos la sociedad venezolana.

Con este documental se muestra que en Venezuela no solo se hace buen flamenco, sino que es uno de los más importantes del mundo, y que además, más allá la diversión que puede significar esta forma de entretenimiento, muchas familias venezolanas viven de él, es su forma de vida y, finalmente, muestra que este arte ya es parte de la cultura venezolana lo cual lo hace aún más importante para nosotros como sociedad.

1.2. Alcance

El aporte de esta investigación está basado en el plano histórico y cultural de Venezuela. Muchas han sido las influencias culturales a partir de la inmigración extranjera y el flamenco es una de ellas, por lo cual su importancia

hace necesaria su documentación audiovisual, la cual contribuye con la historia del flamenco no solo a los venezolanos también al resto del mundo.

Este material audiovisual no solo aporta información de la influencia cultural que ha significado el arte flamenco en el país, también retrata la receptividad del venezolano hacia otras culturas, específicamente la andaluza, la importancia del periodo de bonanza petrolera en este fenómeno, la facilidad de penetración del flamenco en la cultura venezolana y la cantidad de afición cada vez más grande, desde años anteriores hasta la actualidad.

Esto se llevó a cabo por medio de una amplia investigación que se basó en primera instancia desde la localización de registros documentales y audiovisuales, hasta entrevistas a los protagonistas de la historia que a su vez va a permitir al público espectador conocer la historia del flamenco que se hace en Venezuela.

1.3. Objetivos

1.3.1.- Objetivo General

Realizar un documental audiovisual sobre la historia del flamenco en Venezuela

1.3.2- Objetivos Específicos

- Definir la importancia del documental audiovisual como vehículo de documentación
- Determinar los periodos históricos del flamenco en Venezuela: la llegada, edad de oro y los tiempos de renacimiento y renovación
- Precisar los principales cultores del flamenco en Venezuela
- Establecer los aspectos técnicos para la realización de un documental sobre la historia del flamenco venezolano

1.4 Justificación

En Venezuela el flamenco, denominado por el Diccionario de la Real Academia Española (2014) como la expresión cultural de origen español-andaluz, está escasamente documentado, información que se constató previa investigación entre diversas fuentes. A pesar de su importancia y de la prominencia que ha tenido en este país, existen apenas investigaciones audiovisuales que no representan el género documental, sino más bien videos aficionados o registros personales.

De acuerdo con Jesús Ramos y Joan Marimón (2002) en el libro *Diccionario incompleto del guion audiovisual*, el documental es un tipo de película que expone hechos de la realidad con una finalidad didáctica, informativa o artística en la que, a diferencia de la esencia del reportaje, existe una labor de documentación y un guion previo a la propia labor de rodaje o producción (p. 24). En este sentido la utilización del documental como

vehículo para la difusión de la historia del flamenco venezolano, radica en la importancia de la imagen como registro para preservar la memoria histórica de tal actividad cultural en el país.

Documentar el flamenco en Venezuela, no solo radica en mostrar cómo llegó un tipo de baile o cante al país, también es demostrar como la ola de inmigración española, especialmente la del gobierno del General Marcos Pérez Jiménez, y la receptividad del venezolano se conjugaron, no solo para crear una afición, sino para convertir el flamenco en un género que forma parte del venezolano, a partir de nuevas influencias, nuevos conceptos y hasta adentrándonos en lo más profundo de él con el surgimiento de nuevos maestros, ya no provenientes de España, como lo fue durante muchos años, ahora nacidos en estas latitudes. Esto, no solo demuestra la fuerte presencia de este arte en el país, también la universalidad del mismo.

El documental cuenta con un estilo particular, la historia se relata de forma lineal desde la cotidianidad de sus personajes, tanto españoles como venezolanos, unidos, como habitualmente lo hacen en un tablao, sin diferencia alguna más que la de sus relatos y acentos en el habla, divididos en tres etapas, la llegada, la cual está muy cercana con la segunda etapa la edad de oro y finalmente los tiempos de renovación y renacimiento, lo cual le permite al público conocedor formar parte del documental en aspectos relacionados a la asociación de historias y rostros importantes, mientras que al público no conocedor descubrir un aspecto de la realidad cultural de Venezuela.

Todo este trabajo resulta en un documental audiovisual derivado de investigaciones previas y una selección de entrevistas a personajes destacados que han formado parte de la historia de flamenco en Venezuela, para rescatar y relatar gran parte de los más de sesenta años de su presencia en el país.

1.5 Definición de términos básicos

- **Documental:** Según Paul Wells (1999) es una representación ficticia que utiliza material actual y del presente, tales como grabaciones de algún evento en vivo, estadísticas, entrevistas, etc. para abordar un tema social particular de interés y que potencialmente afecte a la audiencia (p. 212).
- **Audiovisual:** Según el DRAE (2014) 1. adj. Que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez. Se dice especialmente de métodos didácticos que se valen de grabaciones acústicas acompañadas de imágenes ópticas.
- **Flamenco:** según el DRAE (2014) 1 Natural de la antigua región de Flandes o de las modernas provincias de este nombre. 3 Dícese de lo andaluz que tiende a hacerse agitanado. *Cante, aire tipo flamenco.* 7 Idioma Flamenco. 8. Cante y baile flamenco.
- **Palo del flamenco:** según Alicia Mederos (1996) son lo diferentes tipos de cantes en el flamenco (p. 30)
- **Cante:** según el DRAE (2014) 1. Acción y efecto de cantar cualquier canto popular andaluz o próximo.

- **Historia:** según el DRAE (2014) 1. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados.
- **Cultura:** según el DRAE (2014) 3. Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.

CAPÍTULO II
Marco Teórico

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes de la investigación

El campo de investigación del flamenco en España es bastante amplio, existe gran cantidad de registros bibliográficos, fotografías, audios y audiovisuales que abordan diferentes aspectos de este arte en general pero en Venezuela ocurre todo lo contrario, la poca información al respecto solo viene de mano de las experiencias de los artistas. Sólo algunas investigaciones como: trabajos de grado dedicados a personalidades específicas del flamenco en Venezuela, artículos publicados en la web por aficionados del arte y una tesis, posteriormente convertida en libro que habla del flamenco como fenómeno cultural de transculturización o llamado entre los conocedores como flamenco de ida y vuelta, son los escasos antecedentes que se pueden conseguir.

Desde España, José Luis Ortiz Nuevo en su obra *Tremendo asombro: Huellas de lo Andaluz (2012)*, registra a través de una extensa investigación en la hemeroteca José Martí en La Habana, Cuba, las noticias e incidencias del flamenco en América a través de las publicaciones de periódicos y revistas de éste país, y de ésta forma estudia los orígenes de los llamados “cantes de ida y vuelta” los cuales nacen a mediados del siglo XIV en los encuentros de este arte con los ritmos caribeños y latinos, así como también, indaga sobre la llegada del flamenco a Latinoamérica.

Manuel Ríos Ruiz, importante flamencólogo e investigador español, conocido especialmente por ser co-fundador de la Catedra de Flamencología de Jerez, realiza un amplio estudio con datos históricos y fundamentos teóricos bastante aceptados dentro de la comunidad de estudiosos del flamenco en su publicación *El Gran Libro del Flamenco*, volumen I, en el año 2002. En este libro se hace mucho énfasis en el origen y la diversidad de este arte y los diferentes estilos que lo componen.

Otro especialista en la historia del flamenco es Carlos Arbelos, periodista de origen español, que contribuye al acercamiento del flamenco a la humanidad con su publicación *El Flamenco contado con sencillez (2003)* en el cual resalta la influencia judía y la presencia de otras etnias en el origen de la música flamenca.

Ángel Rodríguez Valdés forma parte de los periodistas interesados en difundir la historia del flamenco en el mundo con su obra *Flamenco Orígenes y Misterios* publicado en 1998, en este libro destaca el origen del cante flamenco enumerando pistas de un arte nacido en Andalucía producto de la influencia, moruna, gitana y africana de una manera concisa.

El venezolano Carlos Augusto León, en 1974, publica un libro llamado *Vivencia de la Danza*, en el cual realiza una meritoria compilación de los artistas que han formado parte del ámbito dancístico en Venezuela, entre ellos menciona la primera actuación de danzas españolas en la capital Venezolana ejecutada por La Argentinita en El Teatro Ayacucho en el año 1935.

Andreina Gutiérrez, socióloga de la Universidad Del Zulia y conocida bailaora Venezolana, realizó un importante estudio sociológico del flamenco en Venezuela, el único trabajo relacionado al flamenco venezolano en existencia hasta el día de realización del presente trabajo, en el cual denomina el flamenco como un “factor cultural viviente”. Explica en su libro titulado “*Ida y vuelta. El flamenco en América. El flamenco como hecho socio-cultural en Venezuela*”, resultado de su trabajo de grado, publicado en 2002, que desde su llegada al país, el flamenco se convirtió en una especie de “virus” que se propagó a través de academias, ferias, espectáculos y otros eventos culturales, los cuales fueron propulsoras en su expansión.

2.2. Bases Teóricas

El flamenco es una multiplicidad de elementos que se concentran en un solo término para definir cada una de sus manifestaciones. Es entonces como encontramos un cante hondo, misterioso y melancólico, un toque rico y diverso en acordes, escalas y arpegios y una danza inmersa en el ímpetu y la pasión que la caracteriza. Alfredo Grimaldos (2013) sostiene en su libro *Historia social del flamenco* que la unión de estos tres elementos, junto al amplio contenido multicultural de este arte en general se podría denominar “ser flamenco”, término acuñado especialmente por los que viven el arte más allá de la ejecución artística, es decir como como una filosofía de vida (p. 7).

La identidad adquirida por los artistas o cultores de este arte, en España es justificado por sus orígenes culturales, siendo este una continua forma de expresión cotidiana, en el barrio, entre la familia o los amigos (Grimaldos,

2013 p. 7), sin embargo, en Venezuela esta identidad es adquirida, no originaria, por lo tanto es necesario respaldar la llegada del flamenco y la posterior adquisición como arte de producción local con bases teóricas que lo respalden.

Para sustentar teóricamente el problema de investigación planteado es necesario hablar en primer término de *multiculturalidad* y partiendo de las ideas del autor Jesús Avelino de la Pienda (2009) a través del cual se puede expresar que “todas las culturas son desiguales y distintas” (p. 91), en tal sentido cada agrupamiento social tiene comportamientos, costumbres, creencias y otras características disimiles que hace diferenciarlos unos de otros. Asimismo, de la Pienda indica que un factor importante en ésta diversidad es también el medio físico donde se desarrollan, en este sentido afirma que “La diversidad ambiental física tiene mucho que ver en el desarrollo del cuerpo de creencias básicas de cada pueblo, en la formación de sus *ethos* o forma de sentir el Universo como un todo y, por supuesto, también a sí mismo” (p. 94).

De este modo el entorno juega un papel fundamental en el desarrollo de las culturas, estableciendo así una relación entre multiculturalidad y espacio donde confluyen, lo cual se define como *región multicultural* siendo este según de la Pienda: “...culturas diferentes y que, sin embargo, comparten un mismo territorio” (p. 91).

La confluencia de dos o más culturas en un territorio determinado o en una región cultural, trae como consecuencia la retroalimentación de estas de

diversas formas y de su interacción derivan procesos como el mestizaje o lo que en tiempos modernos se definió como la transculturización.

Gonzalo Aguirre Beltrán (1957), de la Universidad Nacional Autónoma de México, conceptualiza en su obra *El proceso de aculturización* que la transculturización, o aculturización como el autor prefiere llamarla, “no debe ser mirada como el proceso de transferencia de elementos de una cultura a otra, sino como un proceso continuo de interacción entre grupos de diferente cultura” (p. 17).

Un término más actual, que define estas transferencias, es el de las *culturas híbridas*, planteadas por Néstor Canclini (1990), quien relata su concepción como “...la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de géneros impuros” (p. 264), es así como el autor resalta en su definición como el proceso de globalización moderna y sus consecuencias juegan un papel muy importante en este fenómeno:

Para documentar esta transformación de las culturas contemporáneas analizaré primero la transnacionalización de los mercados simbólicos y las migraciones. Luego, me propongo a explorar el sentido estético de este cambio siguiendo las estrategias de algunas artes impuras (p. 288).

El mundo globalizado tal y como se conoce el día de hoy es producto de las nuevas tecnologías de transporte y telecomunicaciones, lo cual incentiva una activa cultura de masas, modificando continuamente los comportamientos de las sociedades y sus culturas, Ana María Aragonés y Aida Villalobos (2005) en su obra *Análisis y perspectivas de la globalización* destacan al respecto:

...diversos autores como Castell (1996-1998), Gereffi (1999), Petrella (1996) o Dabat (1993, 1999, 2002 y 2004) consideran a la globalización como un fenómeno cualitativamente nuevo, ligado a la revolución informática y al nuevo tipo de capitalismo actual. Al hacerlo, definen a la globalización no solo por su relación con la extensión de comercio exterior o la inversión internacional del capital, o la difusión mundial de capitalismo, sino también con fenómenos estructurales completamente nuevos, como el papel de la información u el conocimiento en la articulación de la economía y la vida social... (p. 25).

En este sentido se puede hablar de un término que surge producto de la globalización, específicamente en el ámbito cultural, estas son las industrias culturales, una actividad cada vez amplia que Néstor García Canclini (1999) explica en su libro *Industrias culturales y globalización*:

...las industrias culturales. En sentido amplio, podemos caracterizarlas como el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías". (p. 92).

El fenómeno de globalización, el cual se ha acelerado en el siglo XX y XXI, ha influido notablemente en los sistemas de producción cultural, entre los cuales podemos mencionar: la televisión, la radio, diarios y revistas, el cine, discográficas, editoriales, compañías de artes escénicas, distribuidores, etc. Dichos sistemas crean mecanismos que fomentan el consumo de productos culturales, modificando los hábitos sociales y por ende transformando las sociedades, en esta misma línea Caclini afirma:

En primer lugar las industrias culturales han pasado a ser los actores predominantes en la comunicación y en la formación de la esfera pública. También ocupan, dentro de cada sociedad, un lugar más

significativo que las manifestaciones artísticas y culturales tradicionales en la actividad económica para las altas inversiones que movilizan la generación de empleos y el intercambio económico y simbólico con otras naciones (p. 90).

Es así como Canclini (1999) delimita el periodo del nacimiento de las industrias culturales a la segunda mitad del siglo XIX: “la estructura del desarrollo cultural cambia a partir de los años cincuenta con el surgimiento de la televisión, la expansión masiva de la radio en los mismos años y luego el vídeo y la informática desde mediados de los 80” (p. 92).

Pero esta delimitación no solo reafirma y constata que una de las causas de la llegada del arte flamenco a Venezuela obedece a los procesos de globalización mundial y el imponente crecimiento de las industrias culturales, también asevera la creciente adopción, por parte de los países de América Latina, de manifestaciones artísticas, no autóctonas, tomándolas como suyas para el disfrute y recreación: “una producción propia débil y un consumo elevado, se manifiestan como una baja representación en las pantallas (de televisión) de las culturas nacionales o latinoamericanas” (Canclini, 1999, p. 96).

De tal forma, bien sea por la globalización que comenzaba a finales del siglo XIX o de las crecientes industrias culturales en el mundo, nacidas a mediados del siglo XX, en algunos países de Latinoamérica, y específicamente en Venezuela, es notorio que existe una atracción especial por lo que viene de otras latitudes, bien sea personajes, objetos o manifestaciones artísticas, es de esta forma como el Flamenco se instala en el país hasta nuestros días como

parte de sus activos culturales sin encontrar mayores impedimentos para su establecimiento y desarrollo.

2.3 El arte flamenco

Las siguientes líneas orientarán al lector con las principales definiciones sobre el arte flamenco, su origen, historia y significado. Brevemente se explorará su historia en España, sus influencias en Latinoamérica y finalmente el objetivo de este trabajo de investigación la llegada a Venezuela.

2.3.1 etimología de la palabra flamenco

Los estudiosos aún no se han puesto de acuerdo en cuanto al significado de la palabra flamenco, la cual se emplea para designar e identificar el estilo artístico cuyo origen pertenece al sur de España. Las teorías más aceptadas son tres y éstas son presentadas por Carlos Arbelos en su libro *El Flamenco Contado con Sencillez* (2003).

La primera corresponde a la derivación de la voz árabe *felahmengu*, que tiene la misma sonoridad que flamenco, y cuyo significado es “canto de campesinos en solitario” (Arbelos, 2003, p. 26).

La segunda, y la que menos aceptación tiene, lo relaciona con la conducta del ave del mismo nombre, quien en su danza nupcial da unos pasos que se parecen a los de la danza flamenca (p. 26).

Y por último, Arbelos, argumenta que se corresponde con: “la voz de los naturales de los antiguos dominios de Flandes, quienes eran conocidos en la corte española por su condición de cantantes y, en consecuencia, se llamó flamenco a todo aquel que cantase bien” (p. 26).

Actualmente no existe un acuerdo entre los académicos e investigadores sobre el origen del término, ni siquiera después de ser declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2012 se ha logrado descifrar este, hasta hoy, enigmático vocablo.

2.3.2 Origen del arte flamenco

Flamenco, es principalmente un arte de tradición oral y así lo es su historia y lo que respecta a sus orígenes, los cuales hoy continúan siendo imprecisos por la naturaleza propia de la oralidad. Aun así, los flamencólogos, término utilizado para las personas que estudian el flamenco como disciplina histórica, han realizado un exhaustivo trabajo de investigación que si bien confluyen en muchos puntos en otros difieren completamente. En el caso de este trabajo de investigación, se utilizarán las asociaciones históricas más aceptadas por las academias y las diversas organizaciones encargadas de promover el flamenco como patrimonio.

Según el libro *Flamenco* de Clara de la Flor (2011), el flamenco es reconocido, como tal en Andalucía, alrededor del siglo XVIII (p. 21), sin embargo, los antecedentes de sus rasgos musicales surgen unos cuantos siglos atrás. Una expresión musical, convertida hoy en arte, no floreció en España de

un momento a otro, fue parte de un complejo proceso social, político y cultural.

La mayoría de los flamencólogos, entre ellos Juan Verguillos (2007), Manuel Ríos Ruiz (2002) y Clara de la Flor (2011), han preferido dar un gran salto en el tiempo para ubicar el flamenco como producto de una simbiosis entre moriscos y gitanos alrededor de 1600, esto debido a cambios específicamente políticos y religiosos en España, por lo cual establecen que desde mucho antes existía una música andaluza que bien pudo asociarse y transitar con otras formas y matices que perfilaron la identidad y personalidad musical flamenca que apareció a finales del siglo XVIII. Al respecto, indica Clara de la flor en su publicación *Flamenco (2011)*:

Hasta 1525 los árabes y los judíos tenían que convertirse al cristianismo o irse del país. A los musulmanes españoles bautizados se los llamó moriscos y los judíos convertidos al cristianismo eran los conversos. Además, comenzó una hambruna terrible. Durante casi los dos primeros siglos desde que llegaron a España, los gitanos sufrieron la ola de represión, persecución y hambre que había en la península ibérica. En esos años nació el cante gitano-andaluz. (p. 23).

Sobre este nacimiento del cante gitano- andaluz, Ríos Ruiz (2002) en su texto el *Gran libro del flamenco* resalta con gran énfasis el origen de este arte en “la asociación artística y cultural que se estableció entre los árabes y gitanos cuando confluyeron en el sur de España” (p. 24).

Por otra parte Sabas de Hoces (citado por Ríos Ruiz 2002), indica específicamente, como la línea estilística de la música árabe se afianzó en la península ibérica con estas influencias de algunos de los más grandes músicos

de la época del imperio Al-Andalus: “...el legendario Abulhasam Alí Ben Nafí, o sea el gran músico conocido como Ziryab, que enseñó música en Córdoba, en la época de Abderramán II, en un período comprendido entre los años 822 y 852” (p. 26-27).

El Imperio Al – Ándalus, cuya presencia en Andalucía está comprendida entre los años 711-1492, la presencia de Ziryab, quien perteneció a las escuelas poético musicales de Medina – Bagdad y Mosul, un importante enclave geográfico musical del mundo árabe, pueden sustentar como se dio el hecho de que las bases melódicas persas y las variaciones orientales que posee la música árabe estén reflejadas en el flamenco, el cual llega hasta octavas tonales imposibles de medir en la métrica occidental (Ríos Ruiz, 2002, p 27).

Así mismo es importante destacar que aparte de la música presente en los salones y palacios de la época *andalusí*, también existían manifestaciones culturales expresadas por el pueblo, tal como sustenta Carlos Arbelos en *El flamenco contado con sencillez* (2003):

Hubo otra –callejera- con un carácter más popular, y de esta última sí es probable que haya quedado algún recuerdo en la memoria de quienes luego gestaron el flamenco. Nos referimos a zambras, zéjeles, moaxajas y jarchas, en las que es fácil encontrar similitudes con el arte flamenco (p. 18).

Y aunque el territorio geográfico fue conquistado por parte de los Reyes Católicos, la región cultural es otra historia, como bien señala Arbelos, “no es posible terminar con una cultura por medio de decretos” (p. 18-19), de esta manera las composiciones autóctonas mozárabes se fueron fundiendo en la

música clásica andaluza desde una concepción árabe sin que los nuevos reyes pudieran impedirlo.

Ángel Rodríguez Valdés en *Flamenco orígenes y misterios* (1998) explica que tras la caída del último bastión árabe: Granada, se comienza a distinguir la influencia gitana en la música popular andaluza, etnia que se situó en Andalucía provenientes del Punjab, una zona entre la India y Pakistán (p. 10).

Los gitanos siempre han sido maestros en tres áreas específicas: la herrería, la magia y el espectáculo, a través de ésta última hicieron del flamenco todo un arte. Su llegada a Andalucía no es del todo precisa, sin embargo Valdés, revela que la última entrada a España se da el 12 de enero de 1425, día que atraviesan los Pirineos el conde de La Menor Egipto al frente de los miembros de su larga familia con permiso del Rey Alfonso V de Aragón (Rodríguez, 1998 p. 85).

En 1499, tal como asegura Rodríguez Valdés (1998) en el mismo texto, se promulga la Pragmática Sanción de Medina del Campo, que concede a los gitanos un plazo de 60 días para abandonar España acompañadas de penas que iban desde azotes hasta la esclavitud, sin embargo, esta etnia decidió quedarse en Andalucía y con una increíble capacidad de adaptación se familiarizaron con los moriscos más pobres, mestizos de origen africano y conversos que judaizaban en secreto, relación que se fue estrechando conforme se fueron convirtiendo en sedentarios. Al respecto refiere el autor: “Desde un principio el gitano reencuentra en esa geografía su tradicional gusto por lo oriental y en

Cádiz y su comarca hallan algo parecido a un eco rítmico de sus lejanos ancestros hindúes y persas en los antiguos bailes que las gaditanas ejercían con singular arte...” (p. 90).

En la época de los emperadores Tito y Trajano, en la cual España era parte del territorio romano en los escritos del poeta Décimo Junio Juvenal, según afirma Manuel Ríos Ruiz (2002) en su publicación *El gran libro del flamenco* no disimuló (Decimo Junio Juvenal) su admiración por las “*muchachas gaditanas y sus enervantes bailes repicando castañuelas de bronce y cantando*”, lo que los intelectuales de la época llamaban *cantica Gaditanae* o cantares gaditanos, que bien pudieron, con el paso del tiempo y las influencias recibidas, derivar en lo que hoy conocemos como cante flamenco (p. 23-24).

Por otro lado, es preciso atender la influencia de la música y cánticos judíos en este arte y hay que tener presente que los mismos tuvieron predominio en el movimiento cultural de la España musulmana, pudiendo dejar una significativa huella musical en el flamenco, aseveración que encuentra sustento en la similitud que presenta con la música litúrgica judía, a lo que Arbelos señala:

Es de suponer –porque no existen estudios profundos- que algunas de estas melodías se hayan incorporado en la misma génesis del arte jondo, sobre todo el Kol nidrei que introduce a la celebración del Yon Kipur (día del Perdón o de la Expiación) y que en algunas versiones es prácticamente igual al lamento del cante por seguiriyas (p. 19-20).

En este sentido, aún sin haber un resultado de un análisis concreto, el autor apunta una conexión entre la música flamenca y la judía a través del

cante por seguiriyas. Además, hay que resaltar el hecho de que esta comunidad conformó un importante enclave en Andalucía y en un momento de la historia su situación social coincidió con los árabes y gitanos, producto del edicto de Granada en 1492, decreto de expulsión de estos grupos étnicos en busca de la unificación territorial, religiosa y cultural de España (p. 20).

Así mismo sostiene el autor: “Algunas coplas de soleares y peteneras que se cantan en España tienen su equivalente en castellano antiguo, que es la lengua en la que aún hablan hoy los judíos sefardíes de la zona de los Balcanes y Turquía” (p. 20).

Ejemplificado con esta letra por soleá, Arbelos resalta el vínculo de la cultura judía y el flamenco:

¿A dónde vas, bella judía,
tan compuesta y a deshora?
Voy a ver a mi rebeco,
que está en la sinagoga (p. 20).

De igual forma el autor argumenta:

Muy recientemente la cantaora Estrella Morente grabó unos tangos que sostiene son de origen sefardí, añadiendo que su familia los cantaba en las fiestas. Las letras de esas coplas que la cantaora interpreta por tangos no son nada más y nada menos que las mismas con las que los judíos celebraban su Pascua, es decir, la huida de Egipto en época del faraón (p. 20).

Pese a la pragmática de los Reyes Católicos, hubo judíos conversos, que paralelamente a las costumbres impuestas, continuaron practicando sus ritos, cantos, bailes y música como un modo de rebeldía y permanencia en el

tiempo. Era éste el vínculo que los unía con su cultura y modos de expresión (Arbelos, 2003, p. 22).

Otra etnia que también tiene presencia en España es la africana en el siglo XV y al respecto señala Rodríguez Valdés en *Flamenco Orígenes y Misterios*, citando al cronista Palencia a su vez citado por Vives en *Historia de España y América*:

...el Rey Juan II, padre de Isabel La Católica, recabó para Castilla el derecho al tráfico de esclavos procedentes de Canarias, Guinea y Senegambia, asentándolos con preferencia en poblaciones como San Lucas, Niebla, Palos, Gibraltor, Medinasidonia, y en Sevilla, ejes todos muy importantes en el desarrollo del cante flamenco (p. 93).

Igualmente reseña, que además de ser importante esta migración para infundir costumbres y formas de vida en la población andaluza, los rasgos genéticos fueron una herencia imborrable que también está presente en el flamenco:

...fueron cien mil esclavos los que llegaron y se asentaron en la baja Andalucía y, aunque el color de su etnia fue desapareciendo producto del mestizaje para quedar reflejada en la piel aceitunada andaluza, su huella genética parece quedar grabada en la conformación del cante jondo (p. 93).

Una posible prueba de ello es arrojada por Valdés, haciendo alusión a Camilo José Cela, quien dice de Gibraltor, provincia de Huelva y de la cual los fandangos son los cantos flamencos por excelencia, corazón de la ceceante negrería huelvaña, en donde el escritor escuchó este cante:

Dios quiso que fuera negro
que se me viera en la cara
Dios es negro por la noche
y blanco por la mañana (p. 97)

Y en el Primer viaje andaluz de Cela, citado por Rodríguez Valdés, está Pinete, cuyo personaje nos habla del cante por fandanguillos como el cante de los morenos de Huelva y cuya letra es la que sigue:

El ser negro no te afrente
que esto no quita la fama,
que en un zapatito negro
luce el pie la linda dama (p. 97-98)

Puede tratarse entonces de un cante que perduró en el tiempo a través de los descendientes de los barcos con negros esclavos que llegaron a Andalucía y que en este enclave geográfico se fue mestizando con los estilos gitano, moro, judío y andaluz.

Con todos estos elementos reunidos, se puede afirmar que no sólo la música flamenca está revestida de diversos estilos, también el cante ha sido parte de todo un proceso cultural que ha cimentado este arte, lo cual es fácilmente observable a través de las letras que asoman una rica diversidad y multiculturalidad, por lo que música y cante se funden en el túnel de la historia, ya que ambas son parte esencial en el origen del flamenco.

El cante, ha sido producto de la intervención de varias culturas en Andalucía, quizás unas más dominantes que otras, como es el hecho clave de la influencia gitana, que hoy es su máximo exponente. Ya en el siglo XVI, la

población andaluza era muy heterogénea, formando castas determinadas por la condición económica, desde la nobleza y el clero hasta los gitanos, extranjeros y “los mal asimilados” como los denotan los historiadores de la época a los judíos, africanos, vagabundos y mendigos, que como bien señala Fernando Quiñones (citado por Rodríguez Valdés, 1998): “...alargado en una convivencia de siglos y en condiciones de vida similares, todo dentro de una inmodificable estratificación social que lo reducía sin remedio a la cueva o el suburbio, cuando no a la sierra donde se buscara refugio para librarse de persecuciones” (p. 61).

Esta situación da una idea cercana al contexto socio – económico y político de la Andalucía de ese entonces y de los diferentes grupos que la conformaban, y es precisamente en este marco, entre el 1760 -1860, donde prolifera lo que se conoce como flamenco, con base en las fuentes documentales de la época, destacando las particularidades de estas etnias nos señala José Blas Vega, citado en *El Gran libro del flamenco* de Ríos Ruiz: “...dentro de las características sociales, políticas y económicas que suscita cada época con unas medidas antropológicas, lingüísticas, filosóficas y psicológicas concretas, que contribuyen a formar un género artístico, coreográfico y musical llamado hoy flamenco” (p. 30 y 32).

Todos estos factores reunidos contribuyeron en la gestación del flamenco como un arte. La música flamenca que se escucha hoy, es producto de una amplia gama de matices y consistencias musicales, que hacen que el estudio de sus orígenes y desarrollo sea muy complejo, debido a los largos procesos de concatenación de hechos que deben ser investigados para darle

sentido al proceso cultural que se dio en Andalucía, donde se generó un arte con una estética estremecedora, en la que coexisten al mismo tiempo las diversas culturas y músicas analizadas en la perdurabilidad que otorga este arte.

2.3.3 El baile flamenco

Riqueza viva en movimientos; personal, cautivante y sensual. Unidad llena de energía y de formas mestizas en cuyas venas corre la historia de Andalucía y las culturas que en ella transitaron. Es un collage en el que diferentes etnias aportaron a un lienzo que tiene mucho espacio por llenar, como bien lo señalan José Luis Navarro y Eulalia Pablo (2005) en su libro *El baile flamenco*: “Una criatura que tiene brazos de andaluza, pies de gitana y caderas de negra” (p. 7).

El baile flamenco no se dio repentinamente en Andalucía. Tampoco pertenece a un círculo preciso de alguna etnia. Se gestó como las demás manifestaciones del arte flamenco ya mencionadas en este trabajo, con matices y rasgos de distintas culturas que dejaron su estampa en los movimientos expresivos, percutivos, armoniosos y sensuales que hoy conforman su código estético.

Gitanos, africanos y árabes poseían una particular manera de moverse y expresarse, los cuerpos reflejaban su procedencia étnica y cultural. El investigador Víctor Fuenmayor (2004) en la revista *La otra facultad* se refiere en su artículo “Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza”:

La danza es universal, no así el cuerpo de los bailarines que bailan en diversas culturas con diferentes técnicas y tradiciones escénicas. Colores de pieles, constituciones corporales, ritmos, movimientos, gestos, comportamientos afirman la diversidad étnica, técnica y cultural humana... (p. 18).

El baile flamenco está compuesto precisamente de esa diversidad y esta característica es la que enriquece su ejecución. Gran parte de los movimientos que en ella se reflejan proceden de las culturas que en su momento intervinieron, otros se han ido incorporando paulatinamente.

2.3.4 Etapas del flamenco en España

En las siguientes líneas se explicará sobre las diferentes etapas y ámbitos en los cuales el flamenco comenzó a considerarse como un arte para admirar y en tiempos más actuales para documentar y preservar.

2.3.4.1 Patios, salones y candiles

Entre el siglo XVIII y XIX recogen algunos escritos sobre la vida popular andaluza, en los cuales se describe los bailes que se ejecutaban para la época. En relación a ello en el libro *El baile flamenco*, el barón Charles Davillier señala (citado por Ángel Álvarez Caballero 1998):

Se llama en Andalucía bailes del candil a los bailes de la gente del pueblo. Tienen lugar ordinariamente en la taberna o botillería o en alguna casa de aspecto modesto. Se ha llamado así a estas reuniones a causa de su pobre alumbrado que consiste casi siempre en un candil, lamparilla de cobre o hierro que se usa mucho en Andalucía y en otras partes de España... (p.12).

Los sitios de reuniones populares en Andalucía lo conformaban los patios de las casas, las tabernas, las ventas y las posadas. Por otra parte también estaban los nobles, quienes destinaban sus salones para su propio entretenimiento y en cuya circunstancia entraban los artistas. En estos espacios se comienza a desarrollar el arte de una manera incipiente y no tan elaborada en donde se funden el nacionalismo, a través del folclore, y el flamenco como movimiento artístico, que se irá sumando a la esencia andaluza (Álvarez, 1998, p. 14)

Entre los bailes y cantes nacionales de la época estaba el fandango, las seguidillas, que hoy son llamadas sevillanas, y las jácaras, del primero dejó testimonio escrito en sus cartas el francés Étienne François de Lantier en su Viaje a España del caballero Saint – Gervais y publicadas en 1809 (citado por Navarro y Pablo 2004): “Esos graves minués disipaban ya los vapores del aburrimiento, cuando una guitarra, unida a dos violines, hizo oír el riente fandango. Ese aire nacional, como una chispa eléctrica, hirió, animó a todos los corazones...” (p. 9).

Por otra parte estaba el barrio sevillano de Triana, que ya en 1831 era el centro flamenco más importante de Andalucía, semillero de artistas flamencos y de grandes toreros, en este popular caserío andaluz incluso se habilitaron espacios para la escenificación de este arte. Álvarez Caballero (1998) cita una descripción que hace Serafín Estébanez Calderón en una de sus Escenas Andaluzas, titulada “Un baile en Triana”, en relación a un local que visitó, con motivo de una fiesta y en la que oyó cantar al Planeta el

“Romance del Conde del Sol” relata: “...El río bañaba las cercas del espacioso patio, cubiertas de madreselvas, arboleras y mirabeles, con algún naranjero o limonero en medio de aquel cerco de olorosa verdura. La fiesta tenía su lugar y plaza como zaguán que daba al patio” (p. 12).

Y años más tarde, reseña Álvarez Caballero, en 1862 Davillier en compañía de Gustavo Doré en su visita a España hizo un retrato fidedigno de la disposición del espacio y los concurrentes:

...la luz vacilante de cuatro lamparitas iluminaba de extraña manera el ambiente, mientras sillas de paja y bancos de pino dispuestos entre las columnas se hallaban preparados para recibir a los espectadores... Era un público abigarrado y bullicioso, eminentemente popular... (p. 13 -14).

Y con respecto al baile y cante flamenco que Davillier y Dore allí presenciaron, afirma Álvarez Caballero (1998), que oyeron cantar el polo a uno que llamaban el Barbero, acompañado a la guitarra por El Colirón. El mismo polo, pero cantado por otro mozo a quien llamaban Cirineo, fue bailado por Candelaria, una maja de unos veinte años, que describen los testigos como “flexible, robusta y regordeta, una moza rolliza, como dicen los españoles” (p.14).

Sigue el mismo autor en relación a lo expuesto, citando a Teresa Martínez de la Peña:

...en estos lugares no pagaban entrada y generalmente eran parientes y amigos de los artistas, o simples clientes de la taberna, entre los que necesariamente se hacían notar los no infrecuentes

turistas extranjeros o algún señorito calavera a la búsqueda de la aventura fácil más que del cante y el baile (p. 14).

La principal finalidad de estos enigmáticos y poéticos lugares era crear un espacio y recrearse en él a través del arte. Eran parte del pueblo, tenía un carácter un tanto espontáneo y por otro lado requería una preparación previa a la cual tenían que llegar los artistas que allí intervenían, debido a que el hecho de presentarse en un lugar que estaba destinado para ello surgía la necesidad de cuidar ciertos detalles.

Esta etapa se puede considerar como la pre-profesionalización. Sus intérpretes, tal como específica Álvarez Caballero alternaban sus oficios de cigarrera, herreros y otros trabajos artesanos con el ejercicio del cante y el baile. El flamenco que se daba en ese entonces, apenas se estaba conformando y aún tenía rasgos de los bailes que paralelamente se hacían, por lo que los estilos de los jaleos, la rondeña, la caña, el polo, entre otros no se puede afirmar con total seguridad que sean genuinamente llamados flamencos para el momento (p.14).

2.3.4.2 Los cafés cantantes

A partir de 1842, según Manuel Ríos Ruiz (2005), en el sevillano Café Lombardo se conformaron estos espacios destinados a proyectar el arte flamenco como espectáculo, a través de las actuaciones de artistas que estaban dedicados a este oficio, siendo los cafés la plataforma de profesionalización del flamenco. Así lo exponen Navarro y Pablo (2004) en *El baile flamenco*: “Los cafés de cante fueron la réplica andaluza y flamenca

de los cafés chantant que se popularizaron en Europa hacia las últimas décadas del siglo XIX. En ellos, se forjó el baile flamenco tal y como hoy lo conocemos” (p. 49).

El más importante de estos espacios comerciales fue el Café de Silverio abierto en 1871, en la ciudad de Sevilla por el cantaor Silverio Franconetti, que como afirma Rodríguez Valdés (1998) en *Flamenco orígenes y misterios*, fue un payo (persona de origen no gitano) de probable ascendencia judeo-italiano, con antecesores conversos españoles (p. 21). La relevancia de este espacio se da por el hecho de que el eje central del mismo era el flamenco y su manifestación artística.

Paralelamente se abren cientos de cafés en España por el éxito económico que producían, ya que además de la representación escénica, habían juegos y bebidas, lo que generaba riñas y amoríos, causas por las cuales la sociedad terminó llamándolos, como lo exponen Navarro y Pablo (2004): “centros de inmoralidad y casas de desmoralización” (p. 52).

Los autores en *El baile flamenco* hacen una descripción de los cafés cantantes:

...se ubica generalmente en un patio o salón de grandes proporciones de gas. Para el público, se disponía mesas de pino rodeadas de sillas de anea. El escenario o tablao estaba situado en uno de los lados y solía decorarse con grandes espejos. Tenía también unas cortinas laterales que ocultaban las entradas de los artistas. A ambos lados de este tablao estaban los palcos o gabinetes (p. 55).

La jerarquización era parte de estos espacios, sin embargo es bueno destacar que ya había un sentido de representación artística con escenario, parabanes y un público dispuesto en un lugar, a lo cual los artistas debían corresponder con un sentido de espectáculo organizado. No en vano se dice que en esta etapa se profesionaliza el arte flamenco, sobre todo en su parte dancística.

El cuadro flamenco estaba conformado por los bailaores, un guitarrista, el cantaor y los palmeros, para ejemplificar esta novedosa forma de presentar el flamenco para la época, Navarro y Pablo citan a J. Olivares de la Peña en *El mundo en la mano* (1878) el cual relata:

De súbito se deja oír el rasgueo de la guitarra, acompañada del palmoteo y los golpes que con el talón de las botas dan los bailaores sobre el tablado. Las miradas y la atención del auditorio convergen unánimes sobre los actores de la escena. El cantaor empuña al mismo tiempo un bastón o un flexible junco con el cual va golpeando el suelo o el travesaño de la silla al compás de la música y según lo requiera el caso; los concurrentes al propio tiempo lo marcan dando sobre la mesa con los nudillos o las cañas vacías; y cuando aquél, no pudiendo reprimir el aliento por más tiempo – que en respirar todo lo menos posible estriba la gracia del buen cantaor-, cárdeno el semblante, exhala la cadencia final, rompen los concurrentes en nutridos aplausos, estrepitosos olés y gritos de ¡viva mi tierra! y los bailaores se plantan de un brinco en medio del tablado (p. 57).

Aquí destacan varias aspectos, primero con el rasgueo de la guitarra se da inicio al espectáculo, una vez entonces intervienen el cantaor, los bailarines y palmeros; código que ha permanecido en la actualidad, salvo puntuales excepciones. Por otro lado el público es parte de la interpretación debido a que conoce lo que está observando; está familiarizado y sensibilizado frente al arte flamenco, lo que hace que algunos intervengan

percutiendo desde sus mesas. Se podría decir que todos forman un territorio escénico artístico. Y por último, el orgullo que se desprende luego de ver la puesta escénica, hacen aflorar exclamaciones en reciprocidad a lo observado.

Alicia Mederos (1996) en su libro “*El Flamenco*” resalta que como en casi toda la historia del flamenco, los intereses de quienes buscaban de alguna manera beneficiarse o entretenerse de él, delimitaban que se podía oír o no en los cafés cantantes:

El caso es que los cafés se llenaban de gente entusiasmadas con las fiestas flamencas que tenía lugar entre sus paredes, pero es también el origen de un oportunismo clientelista que contestaba a los bien instalados económicamente al tiempo que limitaba los vuelos expresivos del cante y sus letras, dando que quien paga elige, de este modo, los cafés de cantes terminan reduciendo la expresión de las letras de lo jondo a los estrechos límites del amor, la muerte, la madre y un fatalismo a ultranza (p.28).

En esta época se pueden enumerar figuras importantes del flamenco que probablemente con sus actuaciones le dieron forma al flamenco. En el cante destacan Silverio, Enrique “El mellizo”, Juan Breva, “El Nitri”, Antonio Chacón. En la guitarra Paco de Lucena, Patiño, Miguel Borrull y Javier Molina y en el baile La Macarrona, La Mejorana y El Estampío. (Arbelos, 2003, p. 39)

2.3.4.3 La ópera flamenca

Esta etapa abarca de 1920 hasta principios de 1960 y constituyó la masificación del género. El nombre de ópera flamenca, según Carlos Arbelos (2003) en *El flamenco contado con sencillez*, se debe a: “...una disposición

fiscal en la que se tributaba menos dinero por un espectáculo de ópera que por uno de variedades, por lo que estos espectáculos se presentaban como de ópera flamenca” (p. 42).

Juan Verguillos (2002) en su libro *Conocer el flamenco*, añade a la caracterización de este periodo: “curiosamente, el fenómeno ópera flamenca no es exactamente lo que indica su nombre, puesto que el fandango y el fandanguillo fueron los estilos más populares, no la ópera en sí que es un estilo totalmente diferente” (p. 90).

El negocio de este espectáculo consistía en que un empresario contrataba a artistas y luego los presentaba en grandes espacios escénicos, por diferentes ciudades. Arbelos (2003) describe esta etapa de la siguiente forma:

...en los primeros tiempos se conciliaba el flamenco con el humor y la canción, pero a medida que fue transcurriendo el tiempo el flamenco cada vez se desvirtuaba más y el quejío dolorido del cante jondo fue sustituido por los gorgoritos y jipíos de cantantes que sólo hacían un remedo de aquel cante existencial pleno de emociones (p. 42).

Diego Martín (citado por Eva Ösp 2011, en *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*, considera esta etapa como un período oscuro de la historia del flamenco, ya que se mezclaba con cuplés recitados y se daba mayor preponderancia al uso de las orquestas sinfónicas que a la guitarra, de la misma forma en ese intento de masificación se llevó a teatros y plazas de toros, lugares en los que el flamenco nunca ha tenido cabida por su naturaleza intimista y personal. Sin embargo, hubo figuras que se destacaron en esta etapa, tal es el caso de José Tejada Martín, mejor conocido como Pepe Marchena, de quien Arbelos (2003) relata:

Como cantaor, dominó todos los cantes, aunque en los que más se destacó fue en los de Levante; tenía una brillante y hermosa voz... sus principales detractores le reprochaban “haber desordenado el cante”, mientras que él decía de sí mismo: “yo soy el cante”... fue creador de un palo del grupo de los “cantes de ida y vuelta” llamado colombiana... (p. 43).

Según Arbelos, una decisión gubernamental prohibió fiestas y juergas en locales públicos, espacios a través de los cuales se podía desarrollar un flamenco más autóctono, quedando la posibilidad de apreciar un buen arte en las casas privadas con previa autorización de muy difícil obtención. Por tal motivo, los aficionados a este arte se vieron obligados a alquilar coches de caballos y los artistas cantaban desde el pescante de los carruajes (p. 44).

La ópera flamenca se fue agotando como producto comercial y se organizaron en Andalucía los festivales flamencos, iniciativas que permitieron un crecimiento paulatino del género e incentivaron a los artistas en preparar con mayor esmero su interpretación (Arbelos 2003, p. 48).

En el cante destacaron La Niña de los Peines, Manolo Caracol, Antonio Chacón, Juan Valderrama, Vallejo, Manuel Torre, Tomás Pavón. En el baile Vicente Escudero, Pastora Imperio, La Argentinita, Carmen Amaya y Antonio “El Bailarin”. Al toque Ramón Montoya, Manolo de Huelva, El niño Ricardo y Sabicas (Arbelos, 2003, p.48)

2.3.4.4 Resurgimiento

Casi finalizando la época de la ópera flamenca, se abre en Madrid el primer tablao flamenco en el año 1950, este espacio sirvió para devolver este arte a sus espacios originales de intimidad y con sus elementos principales, al respecto Eva Eva Ösp (2011) destaca:

Zambra fue el nombre del primer tablao flamenco que se abrió en Madrid; fue conocido como el lugar más famoso del flamenco puro. En Zambra y los demás tablaos, seguían un programa que creó poco a poco una tensión para el público que duró toda la noche: los artistas solían formar un semicírculo en la escena, y las bailaoras y los bailarines se levantaban uno tras otro y empezaron a bailar acompañados de cante, guitarra y palmas (p. 23).

En el año de 1910, tal como señala Carlos Arbelos (2003), la discografía española realizó las primeras grabaciones del cante flamenco, pero no fue sino en el año 1954, fecha emblemática de esta etapa, cuando se hace la grabación de una serie de palos interpretados por artistas hasta entonces desconocidos, por parte de una discográfica francesa. En España, este hecho no cobró mayor importancia, hasta que la Academia Francesa del Disco Charles Cros le concedió el mayor premio que se puede otorgar a una obra discográfica. Cuatro años más tarde, se reeditó en España por la firma Hispavox (p. 50).

El largo gobierno dictatorial de Francisco Franco en España entre 1938 y 1973, también significó un importante enclave en el desarrollo del flamenco, tal es el caso de las letras flamencas de la época que reseña Grimaldos (2013):

En las letras flamencas hay un poso de rebeldía, fruto de la persecución y la marginación. La Guardia Civil y la Justicia aparecen siempre amenazantes. Desde siempre los cantes mineros denuncian la explotación laboral en los tajos... Durante los años 30 del pasado siglo, se dedicaron los fandangos al capitán de Jaca Fermín Galán y a las “banderitas republicanas”, y a lo largo de los últimos años del franquismo y la transición, numerosos artistas adquirieron un claro compromiso sociopolítico (p. 10)

Durante esta etapa, se crea la cátedra de flamencología y estudios folclóricos andaluces de Jerez de la Frontera en Cádiz y el Concurso Nacional de Arte Flamenco en Córdoba. Ambas iniciativas han dado mayor valor al flamenco a través de la sistematización de conocimientos en búsqueda de su estudio y análisis, y la práctica escénica esencial en la manifestación artística, a través de una plataforma en la cual concurren profesionales y aficionados (Arbelos, 2003, p. 50).

Según el autor Alfredo Grimaldos (2013) en su libro *Historia social del flamenco*, entre 1960 y 1980 se puede considerar como la época dorada de los tablaos madrileños, donde se reunieron artistas como los talentosísimos y revolucionarios Camarón de la Isa y Paco de Lucía, Sordera, Habichuela, La Paquera, El Guito o Bambino, Paco Cepero, Moraito Chico, Gerardo Núñez, Serranito, Enrique de Melchor, Antonio Prieto quienes, quizás por su corta edad, se reunían después de actuar en sus respectivos lugares de trabajo para hacer su propia fiesta, es así como estas reuniones se volvieron un semillero de inspiración (p. 6-7).

En el resto de Andalucía se crearon y organizaron festivales, un espacio escénico ideal para desarrollar el arte flamenco en todas sus

manifestaciones, y lo que ha constituido que el género llegue a un gran público con una alta calidad. Así mismo en otras latitudes han sumado esfuerzos, creándose iniciativas que permiten la proyección del género (Grimaldos, 2013, p. 6).

De tal forma, más que un resurgimiento se comenzó a dar el valor al flamenco luego de varios siglos de conformación en el panorama español, llegando incluso a despegar sus alas y posicionarse de manera importante en otros continentes donde ha encontrado acogida y aceptación, formando nidos creativos, como Venezuela, el cual será analizado, en la presente investigación.

2.3.4.5 El nuevo flamenco

El nuevo flamenco llega principalmente de la mano de la industria del disco que en la España de Franco eran toda una novedad. Alicia Mederos (1996) explica: “...dos jóvenes y modernísimas gitanas recorrían los escenarios de media España y copaban los programas musicales de mayor audiencia en la televisión con un puñado de canciones que iban a cambiar el rumbo del flamenco” (p. 65) refiriéndose a las conocidas Grecas, quienes innovaron la forma de presentar el flamenco.

De esta forma, afirma la autora, nacen grupos como Ketama, Pata Negra, Azúcar Moreno, Los Chunguitos y La Barbería del Sur o cantaores jóvenes que provenían de las familias flamencas como Manzanita o el propio Camarón de la Isla junto a Paco de Lucia, quienes rompieron el hielo de la

conservadora España y la ortodoxia más rígida del flamenco entre los años 1985 y 1991. (p.65 y 66).

Esta herencia que aportaron los grandes genios del nuevo flamenco sigue presente en cada una de las creaciones que hoy se exhiben al público, fueron ellos que a través de la atrevida fusión agregaron nuevas sendas a los caminos de creación del flamenco que aún siguen vigentes en el panorama musical.

Artistas como Miguel Poveda, Mayte Martín, Diego del Morao, La Niña Pastori se han encargado no solo de devolver la esperanza a quienes constantemente han profesado el apocalipsis del flamenco en España cuando los grandes artistas del arte se han ido para dejar a su paso a las nuevas generaciones (Mederos, 1996, p. 73).

2.4.5 El flamenco en América

Los primeros datos que se tienen en Venezuela sobre el flamenco son de una presentación teatral de La Argentinita en El Teatro Ayacucho en el año 1935, según Carlos Augusto León (1974) en su libro *Vivencia de la Danza* (p. 23), pero en algunos países de Latinoamérica, para ese momento, ya existía una verdadera cultura flamenca. Tal es el caso de Cuba, que cuenta además con un palo del flamenco cuya influencia proviene de estas tierras o de los hoy llamados cantes de ida y vuelta. Estos, según afirma Juan Cruz Palacios (2012) en su artículo publicado en la revista “Flamenco Hoy” de página oficial del Instituto Cervantes, están estrechamente ligados a las relaciones comerciales

que mantenía España con América incluso después de las guerras de independencia:

Se conoce como cantes de ida y vuelta a un grupo de palos flamencos directamente emparentados con diferentes formas del folclore americano. Resumiendo mucho su historia, demasiado quizá para centrarnos en las formas propias de cada estilo, fijaremos Cádiz como punto de referencia en España donde comienzan a sonar estos estilos. No en vano era Cádiz el puerto de salida y de entrada de un buen número de todos esos marineros que se embarcaron hacia América, fruto de la necesidad tantas veces, o de la codicia únicamente otras (publicado en versión web 2012).

El autor, afirma que entre los marineros que sobrevivían a los largos viajes, habían artistas que transmitían las formas musicales en tanto en la península como en el continente americano, lo cual produjo el nacimiento de las guajiras y rumbas provenientes de Cuba, las milongas y vidalitas de Argentina y las colombianas que se presume no son originarias precisamente de Colombia sino del sonido ultramar que le atribuía Pepe Marchena (Juan Cruz Palacios, 2012).

Sobre la vidalita, cante poco conocido por su desuso, Mederos (1996) afirma:

Cante popular argentino de temario amoroso; casi siempre de carácter triste y plagado de desengaños y traiciones. Los cantaores de flamenco adoptaron la vidalita como propia y le dieron su toque de aceite y vinagre tal vez para adaptar la peculiar manera de cantar las desgracias de los argentinos a las suyas propias (p. 57).

La rumba flamenca es quizás el mayor aporte de Latinoamérica al flamenco. Juan Cruz Palacios (2012), en la revista digital *Flamenco Hoy* resume de manera magistral el nacimiento y vida de este, hoy considerado, palo del flamenco:

Nacida en Cuba, este palo festero se ha convertido en una forma muy popular y repetida en muchas reuniones (cuántas veces demasiado). Toma el compás de los tangos flamencos, que introdujimos en el artículo anterior de nuestra serie. Existen varias formas de hacer la rumba, aunque generalmente se distingue entre la rumba flamenca o por tangos y la rumba catalana. Las tonalidades pueden ser todas las propias del flamenco: menor, mayor y dórico, en ocasiones secuenciadas dentro de un mismo tema. Paco de Lucía, con su célebre *Entre dos aguas* y con su secuela *Río ancho*, elevó considerablemente la categoría de este estilo. Palo que si bien era anteriormente frecuente en los tablaos en sus tres modalidades, cante, baile y toque, y que gozó de su momento de auge, quizá por su exceso de popularidad cayó posteriormente en desuso entre los artistas más reconocidos, salvo muy contadas excepciones. Una de ellas es el maestro Enrique de Melchor, que nos ha dejado varios ejemplos muy peculiares de rumba flamenca. (Publicado en versión web 2012).

Otro de los aportes más significativos del continente americano a flamenco es el cajón flamenco, instrumento de origen peruano, introducido por Paco de Lucía, Eva Ösp (2011) lo describe de la siguiente manera:

El cajón es un instrumento bastante nuevo dentro del flamenco. Pertenece a la percusión y fue introducido al flamenco por Paco de Lucía en 1977, pero no es un instrumento español, sino viene originalmente de Perú. Paco de Lucía estaba de gira cuando un peruano llamado Carlos Caítro Soto de la Colina le cedió su primer cajón, y Paco empezó a usar el instrumento inmediatamente en la gira, fue amor a primera vista (p. 54).

El continente Americano pareciera ser un bastión fuerte para el desarrollo del flamenco, no solo por ser territorio de influencias para este arte,

también por ser el asentamiento de muchos artistas que hasta nuestros días conviven y cultivan el arte desde el norte hasta la Patagonia.

2.3.5 El flamenco en Venezuela

2.3.5.1 La llegada

De esta parte de la historia del flamenco no se tiene información bibliográfica en abundancia, a excepción del libro *De ida y vuelta* de Andreina González que trata específicamente aspectos sociológicos, más no históricos; esta escasez obedece probablemente a que el flamenco en Venezuela data de una aparición relativamente reciente, sesenta años. En tal sentido, es preciso construir esta historia a partir de relatos de los primeros artistas que llegaron al país a trabajar desde España, contratados por los grandes empresarios de la época, o de los parientes que quedaron por ellos y que han heredado y mantenido los dotes artísticos de sus antecesores.

Según el periodista Eleazar López en su columna *Swin con Ron* del semanario *Las Verdades* publicado el 30 de mayo de 2014, vía web, relata que los primeros espectáculos relacionados con el flamenco en Venezuela fueron durante el gobierno del sucesor de Juan Vicente Gómez, Eleazar López Contreras:

En 1934 se presentó en el Municipal el primer gran espectáculo de música española aristocrática. El cuadro de Encarnación López La Argentinita bailó “piezas” de Albéniz, Granados y Falla; pero, antes, en 1925, bailó en Caracas el argentino Avelino Bueno “El Macareno”, el mismo año en que Caracas aplaudía a una bailaora que, por ser

novia del torero Rafael Gómez “El Gallo”, era apodada La Gallina (López, 2014).

Andreina Gutiérrez en su libro *De Ida y Vuelta* (2002), en el estado Zulia una bailaora de avanzada edad, Amalia Porqué, fundó la primera academia relacionada a la enseñanza de este arte en Venezuela, exactamente en el año 1951.

Amalia Porqué, nacida en Zaragoza – España en el año 1892, fue la precursora del arte flamenco en el país y desde su llegada quedó prendada por las bondades de esta tierra, donde decidió a sus 59 años emprender la labor de enseñanza desde el estudio ubicado en la calle Providencia con Obispo-Lazo, el cual también fue su lugar de residencia, (Andreina Gutiérrez 2002 p. 62).

Además de impartir clases de canto y baile, también organizó varios espectáculos en la localidad marabina, tal como reseña Gutiérrez en *Ida y vuelta*: “...organizó espectáculos públicos en el Teatro Baralt, el Parque Urdaneta, el Parque La Tradición, en ferias y eventos populares, centrándose su espectáculo en la interpretación de bailes por bulerías, soleares y la jota aragonesa” (Gutiérrez, 2002 p. 63).

Se destaca en la bailarina: “la interpretación de la jota aragonesa, la danza popular de la localidad donde nació, y la cual bailó con tan sólo cinco años frente al Rey Alfonso XIII, llegando éste a condecorarla públicamente” (Gutiérrez, 2002 p. 63).

Según Gutiérrez (2002), Amalia Porqué fallece en la capital zuliana en agosto de 1982 y aunque de su seno no surgieron predecesores, su movimiento dancístico constituyó una ruptura del hilo estilístico actualmente se desarrolla en la ciudad de Maracaibo (p. 63)

Por otra parte en la ciudad de Caracas, en medio de una avasallante modernización promovida por Pérez Jiménez, una familia de bailarines estaba destinada a ser la pionera en establecerse con su arte en la capital, “Los Españolito” nombre con el cual se conocen los hermanos de origen madrileño se convirtieron con el tiempo en cultores del arte flamenco con mayor trayectoria en el país. Si bien es cierto que según los relatos de la misma Mercedes Españolito, en Venezuela ya se contrataban artistas españoles para bailar, ninguno se establecía más tiempo que el que estimaba su contrato.

La destacada periodista y bailarina, Eliana Quintero, en una entrevista realizada en noviembre de 2007 a Mercedes Merino, mejor conocida por su nombre artístico: Mercedes Españolito, recogió el testimonio de esta bailarina, la cual asegura que fue de su mano que nació la primera academia en el país:

La primera academia de baile flamenco que se abrió en Venezuela la creé yo”, afirma Mercedes Españolito. “Cuando llegué no había ninguna academia, ni de flamenco, ni de clásico español”. A dos años de su arribo a Caracas, en 1957, abre su primer estudio: “La Academia Españolito”, ubicado de Ibarra a Maturín en la avenida Urdaneta. Desde entonces ella inició, hasta hoy, un largo recorrido por el mundo de la enseñanza en varios colegios de Caracas y continuó su desarrollo artístico como bailarina: “Bailé en todas partes: teatros, restaurantes, night clubs, fiestas privadas (2007).

Mercedes Españaoleto, resalta que meses después de su llegada decidió traerse a toda su familia su madre Julia y sus hermanos Julia, Antonio y Ángel, los cuales tiempo después inauguraron sus propias academias (Quintero, 2007).

Quintero (2007), destaca en una amena entrevista con la pionera de los Españaoleto, que en julio de 1958, un año después de su establecimiento en el país, la maestra Mercedes trasladó prácticamente a toda su familia de España hasta el Venezuela “le dejé la dirección de la academia a mi hermano Ángel, yo monté otra en Chacao y luego mi mamá (la hoy fallecida Señora Julia) montó otra en El Silencio” refiriéndose a la famosa sede en la avenida Baralt. Sus hermanos menores Julia y Antonio aún estaban muy jóvenes, pero aun así ayudaban en la enseñanza.

Mercedes Españaoleto no sólo se dedicó al baile y a su enseñanza, se especializó también en otras áreas del conocimiento como lo afirma Eliana Quintero (2007):

De forma paralela al flamenco, Mercedes Españaoleto ha desarrollado otras actividades a lo largo de su vida. Es una apasionada de la lectura, la música, el cine, el arte y el conocimiento en general, y esto último lo indica la increíble colección de búhos que tiene en su hogar. Es licenciada en Educación egresada de la Universidad Nacional Abierta, licenciada en Filosofía graduada en la Universidad Católica Andrés Bello, también es especialista en folclore venezolano y técnica en recursos humanos (Quintero, 2007).

Julia Españaoleto, la menor de los hermanos Españaoleto, quien fue contactada en el marco de esta investigación, ofreció una visión más amplia de lo que sucedía en Venezuela en el año que llegó traída por su hermana:

Llegué en barco en el año 1958, no había flamenco, lo que había era un cantaor que se llamaba Ramón de Loja, el cantaor de Pilar López, pero no trabajaba en nada pues no habían tablaos, las artistas españolas que venían eran de copla como Carmen Montoya y bailarinas de clásico español, que bailaban en los salones, o artistas como Antonio Gades que venían al teatro. Pero lo que si había eran corridas de toros y al público le gustaba eso y como detrás de los Toros siempre había flamenco comenzó a salir de ahí (Españoleto, 2014).

Sin embargo, el verdadero auge del flamenco en Venezuela es patrocinado por empresarios y promotores, interesados en traer de España a los artistas más representativos de la época, entre ellos el conocido Pedro Genil, quien aseguró en una entrevista realizada para esta investigación que antes de él ya habían otros que en plena época *perejimenista*, desde 1952 a 1958, vinieron artistas flamencos al país pero a salones de fiesta:

El flamenco prácticamente empezó en los años 60 cuando empezaron los tablaos en condiciones, porque antes había venido artistas como Carmen Montoya, Ramón de Loja, Maribel Llorens que vino de jovencita a una sala de fiestas que se llamaba Pasapogo en la avenida Urdaneta, otro sitio que se llamaba Las Barricas también hacían flamenco pero no como tablao, como tal (Genil, 2014).

Mientras los hermanos Españoleto se iniciaban en la enseñanza del baile clásico español y flamenco en Venezuela, otras bailaoras que para la época comenzaban a desarrollarse en este ámbito, aproximadamente a finales de los años 50 y principio de los 60, sin darse cuenta, intentaban acortar la distancia que existía entre el público venezolano como espectador y los artistas españoles como exponentes, adentrándose en el arte que en principio comenzó por la curiosidad de descubrir aquel baile tan pasional y diferente. Tal es el caso de las maestras Siudy Quintero y Tatiana Reyna, las cuales

comenzaron a formarse en un difícil mundo que sólo estaba limitado para que el venezolano lo admirara en los tablaos y fiestas privadas.

En lo que respecta a Siudy Quintero, conocida bailaora venezolana de gran trayectoria en el país, una de las primeras de esta tierra en dictar clases de flamenco y en ejercerlo profesionalmente, relató a la bloguera Pamela Pombo en una entrevista realizada el 14 de diciembre de 2011 que en Venezuela era muy difícil aprenderlo, pues no habían academias propiamente conocidas, por lo que tuvo que formarse casi por el método de observación:

Yo no empecé a bailar flamenco en un principio, en Venezuela no existía esa cultura que tenemos hoy en día en cuanto a esta danza. Yo comencé con otras como el ballet, el tap. En esa época el flamenco aquí se veía sólo en tablaos. Hacían sopotocientos tablaos y yo empecé a ir. Desde que lo vi por primera vez, el movimiento del cuerpo, de las manos, de los brazos. O sea yo me dije a mi misma, bueno yo he estudiado jazz, ballet, danza contemporánea, danzas internacionales, ¡pero como esto no hay!... Es que desde la punta del cabello hasta la punta del dedo gordo del pie, la actitud, el sentimiento y además la variedad que hay, es impresionante. Entonces imagínate, yo empecé a bailar flamenco porque mi madre llamaba a estas bailaoras y me daban clases en mi casa pero yo tenía que seguir las, ellas no se paraban a enseñarme paso por paso, ellas me ponían detrás y me decían "¡sígueme como puedas!" ¡Yo no entendía ni la música Pamela! Pero poco a poco con mucho empeño fui agarrándolo, me aprendía los pasos muy básicamente para luego volver a enseñarles yo misma y buscar expresar con ellos los sentimientos. (Pombo, 2011)

Siudy Quintero, en una entrevista realizada para la presente investigación, es enfática cuando responde sobre los tabúes que existían en Venezuela cuando una joven manifestaba el gusto por el flamenco como profesión:

Yo no era tan niña, tenía 18 años, pero cuando me adentré de verdad en el flamenco, flamenco eran 23 o 24 pero era una edad que en esa época era como tener 15 años, nada de salir sola, ni novios, habían demasiados tabúes con los cuales había que luchar, sobre todo yo que me decían ¿qué vas a bailar flamenco?, para ellos era vulgar pero para mí era un arte y decía: yo voy a hacer que respeten el flamenco y así fue (Quintero, 2014)

Asimismo, relata que a pesar de los señalamientos que le hacían por esa decisión, que denotaba una personalidad avanzada para la época en una joven de sociedad, su actitud fue de “lucha” contra todo lo que se opusiera y así lograr su objetivo:

...era muy mal visto ser bailarina, sumamente mal visto, de hecho cuando yo decidí bailar para demostrar que yo si sabía bailar flamenco para darle auge a la escuela y esas cosas, los títulos de la prensa eran: “Siudy quintero reta a la sociedad”, entonces eso fue una lucha mía con el medio donde yo me desenvolvía, el flamenco todavía no era un arte reconocido para estudiarlo en Venezuela, no habían escuelas, entonces no era como el ballet clásico que era lo fino ¡ahí si me tenía mi mama! pero cuando decían que yo iba a ser estrella me sacaban inmediatamente de las escuelas de baile donde me tenían (Quintero, 2014)

Naty de las Casas, que en conjunto con Siudy se sintió atraída por ese arte, que únicamente pertenecía a los españoles en aquel momento, era una conocida joven de sociedad que también retó a la sociedad conservadora de la época: “A mí me ayudó mucho que yo me estaba lanzando y una de la “high” también se estaba lanzando Naty de las Casas, de ahí pa’ lante le abrimos el camino a las que vinieron después” (Quintero, 2014)

De la mano de estas dos bailaoras, junto a los hermanos Españolito, se comenzó a cultivar en Venezuela la cultura del flamenco como actividad adicional para grandes y pequeñas, la cual más adelante tomaría forma como

una actividad profesional. Ellos junto a los grandes tablaos iniciaron la gran etapa.

2.3.5.2 La edad de oro

La época de oro del flamenco venezolano coincide casualmente con la época dorada española y también la de los tablaos madrileños, muchos de los entrevistados de tal momento histórico coinciden que la causa fue la enorme bonanza de la que disfrutó Venezuela entre fines de los 50 y mediados de los 80.

Según Antonio Tenorio (2014), quien fuera por muchos años el jefe de sala del tablao “Las Cuevas de Monterrey” y posteriormente de “Los Tarantos”, enfatiza en una entrevista concedida en el marco de esta investigación, que antes de que existieran los grandes tablaos existieron tabernas en las cuales trabajaba un conocido cantaor llamado Ramón de Loja, que se cree que tal vez haya llegado a Venezuela con las agrupaciones de clásico español a las salas de fiestas, asimismo asevera haber escuchado de sus amistades días después de su llegada al país en el año 1956 que Ramón de Loja junto a una mujer ofrecían show en una taberna para españoles ubicada en la Esquina de Salas en pleno centro de Caracas. Según varios de los entrevistados de la época de oro como Carol Hernández, Julia Españolito y Pedro Genil coinciden en que fue este cantaor el primero en conquistar a los venezolanos con su voz mucho antes de los grandes tablaos.

“Las Cuevas de Monterrey” es quizás uno de los más conocidos y recordado de los tablaos venezolano, pues muchos consideran que fue el primero que existió, aunque no fue así, fue inaugurado en el año 1960, estaba ubicado en Chacaíto muy cerca del concurrido y moderno cine Broadway, este tablao era propiedad de Antonio Sánchez, quien recibió figuras de la talla de Rocío Jurado en 1968, la cual no gozaba de fama en ese momento (Genil, 2014).

Tenorio (2014) recuerda que era un lugar bastante pequeño, hasta que tuvo que ser ampliado por el notable éxito que había alcanzado, por esta razón se recuerda como Monterrey chico al pequeño tablao de los inicios y Monterrey grande a la estructura posterior que además contaba con un novedoso estacionamiento, lo que para la época era bastante inusual.

Pero antes de tan afamado tablao existió “El Patio Andaluz”, tablao que según el periodista Carlos Serfaty (2013) asegura que fue el pionero de todos y del cual no se tiene suficiente información más que la leyenda de haber sido el primero y de su ubicación en la Gran Avenida de Sabana Grande (Caracas), quizás porque la cantera de artistas internacionales era acaparada por él recién inaugurado Monterrey.

Según Pedro Genil, Las Cuevas Monterrey, Los Tarantos, Los Canasteros, El Café de Chinitas, el Corral de la Morería fueron alguno de los tablaos más importantes en Venezuela desde 1960 hasta principios de los años 90, cuando cierra el último gran tablao Café de Chinitas, homólogo del conocido tablao madrileño, del marroquí Paco Torremolinos, quizás el más

duradero de todos inaugurado en 1974 en el cual se presentaron estrellas de la talla de Camarón de la Isla y Paco de Lucía (Genil, 2014).

A este último tablao le llovieron halagos hasta de la propia dueña del Café de Chinitas madrileño quien comentó a Julia España su admiración por este recinto caraqueño: “La misma dueña me dijo, cuando fui al Chinitas a ver a mi hija que bailaba en Madrid, ustedes en Venezuela lo hicieron muy bien” (2014)

A pesar del creciente interés de los venezolanos por el flamenco, este era un arte exclusivamente de españoles, los cuales eran contratados por los dueños de los tablaos, como Pedro Genil, cantaor de amplia trayectoria en Venezuela y España el cual es conocido como una verdadera institución en el flamenco venezolano, que decidió como pocos quedarse en el país meses después de su llegada en el año 1968:

Espartaco Santoni puso un tablao flamenco en las palmas que se llamaba el Corral de la Morería donde yo vine por primera vez en el año 1968, estuve un mes aquí, porque veníamos de gira, pero en el año 1969 vine otra vez por mediación de Cantalejo que estaba aquí, era un guitarrista de Jerez, vinimos a Los Canasteros en la Mezzanina de la Torre Capriles, vine para 3 meses y me quedé un año... A la semana de estar aquí presencié un tiroteo en Sabana Grande y me asusté me quería ir pero Manolo de la Rosa el dueño de los Canasteros no me dejó, luego conocí una muchacha que estudiaba en la universidad y me enamoré... (Genil, 2014).

Entre los artistas que recuerda Pedro Genil están: El Chacho, Lola Flores, Los Chichos, Peret, Rocío Jurado, Trini España, Antonio “El Camborio”, Cantalejo, Antonio Saavedra, Curro Fernández, Antoñita Sevilla, entre otros (Genil, 2014).

Siudy Quintero, que solo dictaba clases en ese momento, “retó a la sociedad” como ella misma asegura y se presentó con tumbadoras y en compañía de Pedro Genil al cante, en el tablao “Los Tarantos”, anécdota que cuenta con gran detalle:

Eso fue comiquísimo, fue en Los Tarantos, yo no le dije nada a mi familia y me fui a hablar con el dueño Rafael de Jerez y le dije que quería bailar y le dije: pero tengo entendido que aquí viene una bailaora llamada la Debla – que era una mujer bellísima con mucha estampa, alta con un cuerpazo- pero si ella va a cerrar, yo no bailo, bueno tu presentas tu tablao, presentas a la figura invitada y yo cierro ¡yo! Y él me respondió: anda tú no sabes na’ pero yo le dije: lo que pasa es que yo soy venezolana y yo te voy a llenar este local, entonces me preguntó: y cuanto quieres que te pague y le yo dije ¡nada! no quiero que me pagues, pero si quiero elegir con que músicos me monto, entonces me lleve una tumbadora, unos timbales, fui la primera mujer que bailo con esos instrumentos aquí. Le dije me pones a Pedrito cantando y Sebastián tocando la guitarra... (Quintero, 2014).

Otra bailaora que a principios de los años 70, con tan solo 14 años, se inició en un tablao en el que solo los españoles tenían cabida fue Carol Hernández, hoy conocida bailaora venezolana de amplia trayectoria, ya para ese momento se desarrollaba en otros ámbitos artísticos, relató en una entrevista concedida para esta investigación su llegada al flamenco:

Mi mama conocía al representante de los artistas que venían de España y le preguntó cómo podía recibir clases de flamenco, le explica que yo quería entrar, que quería ver, él le dijo: “yo conozco los artistas que vienen ahora yo te pongo en contacto con ellos para ver en qué te pueden ayudar con la niña”, entonces él nos lleva a ver el espectáculo del Monterrey, ahí conozco a La Morita, Carmen Montoya, Emilia La Faraona, José Blanco, Carmen Vargas, Teresa Vargas, Antonio “El Camborio”, Vicente de Triana, Manolín de Chipiona, mi mamá se pone en contacto con La Mora, que vivía en La Campiña en una residencia en la que traían a todos los artistas y ella me empieza a enseñar en su habitación con un guitarrista que se llamaba El Gringo y

ahí me enseñaban Sevillanas, Fandangos así empecé yo el flamenco...
(Hernández, 2014).

Carol que su ingreso a los tablaos fue bastante difícil, pues ella fue la primera venezolana en pertenecer permanentemente a un cuadro flamenco en los tablaos del país: *“No te dejaban hacer más de lo que tu podías hacer, quizás por egoísmo, no sé, o por el hecho de que no eras español, quizás todas esas cosas influían, me llegaron a romper los zapatos y a quemar el vestuario”* (Hernández, 2014).

Pedro Genil, Julia Españaoleto, Carol Hernández y Siudy Quintero coinciden que “Los Tarantos” fue el tablao más importante que ha existido en el país, pues en ese escenario se presentaron casi simultáneamente estrellas del flamenco, tal es el caso del afamado Camarón de la Isla, que según Pedro Genil mantenía una gran amistad con el cantaor, lo cual lo llevó a interceder con Rafael de Jerez, dueño del local, para que lo trajera desde España para actuar en dicho recinto: “...vino para trabajar quince días y estuvo un mes y cinco días” (Genil, 2014).

De la misma forma Carol Hernández (2014) resalta que siendo solo una niña pudo compartir escenario en este tablao con Diego Pantoja, Curro Fernández, Farruco, Talegón de Córdoba, La China y Carmen Vargas.

Otra joven que con tan solo 14 años, debutó en Los Tarantos fue “Nubia de Sevilla”, venezolana cuyo nombre original es Nubia del Valle Tenorio, originaria del Tigre, estado Anzoátegui, la cual fue conquistada por el flamenco que su padre el conocido Antonio Tenorio, le presentó cuando era

una niña. Nubia además de verse atraída por el baile descubrió a muy corta edad que tenía ese *quejío* particular que también poseían las cantaoras del lugar donde trabajaba su padre, es de esta manera como años después se forma como la primera cantaora venezolana (Mirna Sol Maldonado, 2014).

En el año 1978 llega a Venezuela un fenómeno de la guitarra española, con un innovador toque y el patrocinio de un promotor de boxeo Rafito Cedeño, El cordobés de la guitarra, cuyo nombre de pila es Antonio Prieto revolucionó el país. Editó dos Long Play (Discos de acetato) en el país los cuales resultaron en ventas de platino, el en conjunto con el Chino de Málaga, afamado cantaor y compositor, se encargaron de hacer el flamenco en Venezuela mucho más que tablaos (Mirna Sol Maldonado, 2014).

La época de bonanza es el lugar común entre los artistas que recuerdan la época de oro de Venezuela, con agrado casi todos los artistas que viven en Venezuela relatan, los lujos que se permitían gracias a las inmensas cantidades de dinero que recibían por su trabajo.

Genil, el más antiguo de los músicos de flamenco que aun residen en Venezuela resalta que ganaba 175 bs al día, lo que significaba a la semana la mitad de un pasaje para viajar a su natal España, el dinero suficiente para “vivir de lujo”, sin embargo, los músicos que venían al país contratados para los tablaos también recibían hospedaje, comida y transporte, por lo cual el dinero que ganaban en su jornada diaria era “prácticamente limpio” (Genil, 2014).

El cuadro característico del flamenco en Venezuela estaba conformado por bailaores, cantaores, palmeros y percusionistas que para el momento tocaban los bongos, en este último instrumento del tablao se especializaba un Miguel Hernández, quizás el gitano que más ha aportado a Venezuela en lo que a flamenco se refiere, después de la conocida bailaora La Mora que también es de la etnia gitana, ambos decidieron quedarse en el país y paradójicamente, aunque no era a lo que se dedicaba cuando llegó, hoy en día es toda una figura del cante en el país (Miguel Hernández, 2014).

2.3.5.3 Tiempos de renovación y renacimiento

Los años 80 comienza con muy malas noticias para quienes vivían de la bonanza de Venezuela, sobre este acontecimiento El diario “El Mundo, economía y negocios” publicó una compilación de hechos cronológicos en el cual Lisseth Boon y Carlos Subero (2013) señalan:

La madrugada del 28 de febrero Sosa anunció los cuatro decretos con las siguientes medidas: Dólar preferencial a Bs. 4,30 para deuda pública y privada y bienes esenciales; dólar a Bs. 6 para gastos necesarios pero no esenciales; dólar flotante para viajeros y gastos no indispensables; congelación de precios por 60 días. Se creó el Régimen Cambiario de Divisas (Recadi) (Boon y Subero, 2014).

De esta comenzaron a observarse en el país distorsiones que reflejaban el fin de la “gran Venezuela”, debido a que el endeudamiento y el desmedido gasto público agotaron las reservas del país, lo que dejó a los ciudadanos en medio de una fuerte crisis económica de la cual no escapó ni siquiera la cantante Celia Cruz, quien no pudo cambiar los 200 mil bolívares que cobró

por una presentación en el Hotel Ávila justo el día antes de la fatídica devaluación (Lisbeth Boon y Carlos Subero 2013).

Nadie escapó de la fuerte crisis que venía asomándose años atrás y ni siquiera el flamenco, que gozaba de tanta aceptación por los venezolanos. El cierre de prácticamente todos los espacios dedicados exclusivamente al flamenco del país se hizo inminente, al respecto Carol Hernández (2014) relata:

Luego Mira no sé qué pasó primero Antonio Sánchez se enfermó y decide ceder a la Morita y el Niño que era su pareja en ese momento, cederles pues Monterrey, entonces ellos no podían Monterrey grande e hicieron Monterrey Chico, pero luego cerraron. En Los Tarantos pasa casi que lo mismo, cierran Los Tarantos, yo estuve en Los Tarantos casi 5 años, luego Rafael de Jerez compra otro terreno en Las Mercedes pero tampoco duró, en Las Mercedes dura como 6 meses, era algo así que venía la cosa ya estaba. Luego el Café de Chinitas igual, a Antonio lo matan, porque él era socio, de la noche a la mañana empieza todo así tan extraño... (Hernández, 2014).

Comienza así el periodo conocido como el de “las tascas”, el cual Diana Patricia “La Macarena” Cubillan, describe como los sitios de reunión de los años 80, con músicaailable en la que se ofrecía el show como parte del atractivo del lugar. El formato cambia y es cuando se reduce el cuadro flamenco de 15 o 20 personas en escena a 4 o máximo 5.

Adicionalmente, surge un personaje a mediados de los años 80 conocido como Juan Carlos y su rumba flamenca, el cual ofrecía un publicitado espectáculo, especialmente en televisión, cuyo contenido era relacionado con el flamenco y mujeres con vestimenta sinuosa, Diana Patricia “La Macarena” Cubillan (2014) señala al respecto:

Juan Carlos y su rumba, este conocido músico que tampoco es español, o no si es español es catalán, pero hizo más fama en Argentina, porque se casa con una argentina, tienen a Fedra López, entonces arman un show donde él tocaba la guitarra, pues por supuesto al estilo Peret, contaba chistes y arma un grupo de muchachas sexys que no sabían nada de flamenco, las que no tenían el mismo se las financiaba, las operaba, le ponía el bikini y montaban una coreografía muy tonta, entonces era un show muy visual, para los hombres y era un showman, entonces claro aquí en Venezuela tuvo su momento, tuvo su boom, mucho Sábado Sensacional, entonces sale esta cosa, entonces más bien cuando tú decías “yo bailo flamenco” ¡ah como Juan Carlos y su rumba!, para nosotros era como que te metían un puñal...(Cubillan, 2014).

Sin embargo, el bailarín Carlos Meza El torbellino (2014), relaciona esta decadencia con el muy conocido viernes negro del año 1983, en el cual el bolívar perdió terreno frente al dólar:

Los artistas españoles se empezaron a ir del país porque ya no era rentable para ellos, se empezaron a cerrar los tablaos, también por la situación económica, pero no porque la gente ya no apreciara el flamenco o le dejara de gustar, al contrario los pocos que sobrevivieron en los años noventa siempre estaban repletos (Mezza, 2014).

Aun así, a principio de los años 80, seguían llegando artistas, como el antes citado Miguel Hernández o Cristóbal Ruiz, el primero, asegura haber llegado en 1981 “cuando aún en Venezuela había mucho trabajo”, resalta que su llegada obedeció a la rotación de artistas que habían: “eran contratados cada tres meses y luego venían otros” (Hernández, 2014).

Por otra parte, Cristóbal Ruiz cantautor y guitarrista en la actualidad es principalmente conocido por su hermano el Chino de Málaga, quien intervino en su traslado a Venezuela en el año 1982, sin embargo, Cristóbal confiesa que

cuando llegó al país “ya no era como aquellos tiempos”, aunque según él “había mucho trabajo” muchos de los artistas que eran y son leyenda en la historia del flamenco y que pasaban largas temporadas en Venezuela, ya se habían marchado (Ruiz, 2014).

Ambos coinciden que el trabajo era casi el mismo, pero que los artistas comenzaban a escasear, tal es el caso de la China, Olga María Marcioni, conocida bailaora internacional que quizás significó una de las mayores influencias de figuras como Carol Hernández, Diana Patricia “La Macarena”, Mirna Sol Maldonado y otras bailaoras en las que sembró su amor al flamenco. Trabajó en la academia de Siudy Quintero durante mucho tiempo siendo la profesora de los niveles avanzados hasta que formó su propia escuela de flamenco en Bello Monte (Ruiz, 2014).

Diana Patricia “La Macarena”, que para 1980 todavía era una adolescente, fue una de las bailaoras que la China vaticinó como las promesas del flamenco venezolano, con tan solo 16 años la llevaba consigo a los tablaos para que bailara las coreografías que aprendía en clases (Cubillan, 2014).

En este periodo del flamenco también comienza la época de las academias, emblemáticos salones de ensayos como la academia de Siudy ubicada en Altamira y las franquicias de Tatiana Reyna comenzaron a llenar tímidamente sus aulas: “la primera compañía de flamenco en Venezuela fue la de Siudy Quintero, artistas como Daniela Tugues, Patricia García, Siudy Garrido egresaron de esta primera compañía que más adelante las convertirían, gracias a su talento en figuras internaciones del flamenco” (Mezza, 2014).

Los tiempos habían cambiado y así las formas de diversión, los artistas dejaron de reunirse en los tablaos para hacerlo en los lugares que habían sido creados para ello, La Tasca de Mario y La Frasca de Toledo concentraron a los artistas que trabajaban a diario en el país y los que venían a los teatros a sus actuaciones especiales, todos confluían en un mismo sitio al finalizar la jornada, al respecto Carlos Mezza (2014) relata:

La frasca de Toledo que todo el mundo la conocía que era una taberna flamenca, con música de flamenco toda la noche, tenía sus showcitos en vivo durante la noche, bien entrada la noche porque era después de la 12 o 1 de la madrugada hasta las 5 y ésta taberna además no tenía ninguna ventana, no entraba la luz del sol, ni nada y a veces entrábamos allí, no sé, a la una o dos de la mañana, vamos a tomarnos algo, entonces empezaba un show, empezaba otro show y además íbamos mucha gente del flamenco, en esa época, luego ya no, el problema era cuando abrías la puerta y te dabas cuenta que eran las 6 de la mañana y no te dabas cuenta que había amanecido y la gente decía: vamos a la frasca, ¡qué miedo! Porque no sabías a qué hora ibas a salir de ahí y normalmente salías... era imposible irte temprano todo el mundo salía de madrugada (Mezza, 2014).

Otros artistas jóvenes de la época como Daniela Tugues (2014) la cual confluía en tan conocido lugar con sus compañeros recuerda con agrado que La Frasca era, además de un lugar de fiesta, un sitio para aprender flamenco en contacto directo con quienes ya tenían una mayor experiencia.

La frasca de Toledo, fue la más famosa de las tabernas de reunión, ubicada en la Campiña perteneciente a Fernando Toledo, un conocido cantaor, la cual sobrevivió hasta 2011 cuando ya había perdido prácticamente toda su esencia (Mezza, 2014).

El resultado fue insospechado, la etapa de “las tascas” comenzó con una plantilla de artistas liderada por venezolanos, Nubia Tenorio, los hermanos Carol y Arty Hernández, Diana Patricia que aún no era llamada “La Macarena, Carlos Mezza “El Torbellino”, Daniela Tugues, Pedro Chacón, Diego “El Negro” Álvarez, Mirna Sol Maldonado, entre otros que en medio de la desesperada ida de los artistas españoles, hicieron frente al imponente trabajo que tenían por delante, un trabajo de hasta 4 shows diarios entre miércoles y domingo Carlos Mezza (2014) explica: “En esa época había más flamenco, se vivía más, yo tuve la suerte de hacer un show los miércoles, tres los jueves, tres viernes cuatro los sábados, de sitio en sitio y aunque era agotador era una gran escuela porque de tanto bailar aprendías a bailar y terminabas bailando”.

2.4.5.4 El nuevo flamenco en Venezuela

Las academias crecían, mientras las tascas y los lugares nocturnos cada vez eran menos, ante este panorama, quienes bailaban decidieron dedicarse a fondo a sus escuelas, dejando de lado aquella marea inagotable de espectáculos en vivo para enfocarse en sus muestras anuales en los teatros de sus ciudades, Cristóbal Ruiz (2014), describe esta etapa: “Todos empezaron a hacer ya todas las academias empezaron a entrar en una etapa de espectáculos teatrales que antiguamente no se hacían, se hacían en las tascas y en los tablaos que habían”.

El nuevo flamenco avizoraba integración y al mismo tiempo un crecimiento en cuanto a destrezas y conocimiento, muy especialmente en el baile, es así como la era de las comunicaciones influye en este arte, ya

ocupado por más venezolanos que españoles, y se comienzan a desarrollar enlaces que años anteriores eran casi inexistentes, Carlos Mezza (2014) señala:

En esa época también, fíjate, en contraste era un poco más cerrado, es decir, estaba todo más, no sé si decirte, no sé si la palabra sería sectorizado o dividido, la gente era muy suya, había gente que no juntaba con nadie, entonces si tú estabas en otra escuela, tu no veías a las de las otras escuelas nunca. Todo eso empezó a cambiar en los 2000, 2004 para acá sobre todo con la Sala Rociera El Jaleo, con la aparición del Jaleo que ya empezó como a abrirse a haber otro compañerismo dentro del flamenco a integrarse artistas que antes no se integraban, entonces empezó esta unión, por ejemplo yo trabaje con compañeros que también respeto y admiro mucho como “La Bronce” Deiweif Stephenson, con Gabriela Reyes, con Anita Loynaz, con Derly Ramírez, con Goyo Reyna, mucho tiempo con El Meño que no está aquí que es un cantaor estupendo, con muchos artistas que entonces veníamos todos de sitios o de escuelas distintas, entonces empezamos a trabajar juntos y empezó la gente a conocerse más. (Mezza, 2014).

“Ya no hay flamenco”, “todo se acabó”, son las respuestas de alguno de los artistas que vivieron la época dorada en Venezuela, como Pedro Genil, Carol Hernández, Julia Españolito o Miguel Hernández, ante los nuevos tiempos que apenas se vislumbran en el país, sin embargo, paralelamente a los oscuros vaticinios, en la página web www.espacioflamenco.com (2014) se contabilizan alrededor de 100 academias registradas, sin contar los colegios y otras escuelas que no son únicamente de esta disciplina.

Ante este escenario Carlos Mezza “El Torbellino” (2014) justifica este confuso panorama con la falta de músicos en el país, pero no con la escases de baile, el cual asegura estás más vivo que nunca y cada vez con mayor nivel.

Cristóbal, Miguel Hernández, Arty Hernández, Willy Espinoza, Pedrito Genil, Mariela Mejía, Chicho, Goyo, son algunos de los músicos que Daniela Tugues (2014) enumera como la esperanza de la música flamenca en Venezuela, los cuales según ella es “injusto” desmeritar por el gran trabajo que hacen ante tanto crecimiento del baile en Venezuela.

En el año 2011, el bailar Carlos Mezza “El torbellino” crea un concurso para premiar la calidad del baile en el país, es así como cada año 3 bailarines son premiados para viajar a España a recibir cursillos de flamenco durante un mes con incentivos que van desde zapatos hasta becas anuales, una verdadera innovación en Venezuela que ha descubierto las aptitudes más extraordinarias del baile en el país, al respecto su creador Carlos Mezza (2014) señala:

A través del Premio Torbellino flamenco entonces estoy haciendo más todavía porque quiero darle otra vez más escenarios a la gente, en macro, es decir en grande, para que haya más gente, no solamente la gente de mi escuela, de mi academia sino otros grupos de otras escuelas otro solista de otras escuelas, que se ilusionen, que les provoquen más cosas, bailar cosas, que la gente no se conforme ahora, bueno yo me presento con mi escuelita, mi mano, mis lunares, aquí todo el mundo, haya mejor coreografía, haya mejor preparación, porque el flamenco no se estanque como paso mucho tiempo que creo que estuvo estancado y creo que de esa manera con mi escuela y con mis proyectos lo logro (Mezza, 2014).

De la misma forma Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado (2014) indican que el baile es la expresión principal del flamenco en Venezuela: “Estudian, se preocupan por ir a España, siempre están trabajando por ser mejores” son sus palabras al referirse a las nuevas generaciones de bailarinas y bailarines del país.

Daniela Tugues, defensora del flamenco como una expresión artística cuyas raíces se encuentran inmersas en el venezolano por el inseparable mestizaje entre España y Venezuela, apuesta por el nuevo flamenco con su propuesta de flamenco latino: “Aquí en Venezuela para mi gusto le hace falta creer en sí mismo, que tenemos derecho con nuestro estilo, con nuestras formas, pero bueno hay que respetar los códigos” (Tugues, 2014).

Un futuro incierto se espera para el flamenco en Venezuela, una baja cantidad de músicos que salen al ruedo con una demanda superior de baile, salones de ensayo cada vez más poblados y las nuevas propuestas de baile y de espectáculos inundan el panorama; de tal forma que los nuevos rumbos solo podrán avizorarse a medida que cada uno de esos fenómenos se vaya desarrollando, es así como la naturaleza misma del flamenco interviene de nuevo para seguirse manteniendo como un arte del cual se seguirán escribiendo paginas en el mundo entero.

2.4 El documental

2.4.1 Historia del documental

El origen del documental es bastante difuso, debido a que en sus inicios este tipo de realización no era plenamente identificable y diferenciable. Es decir, en los primeros trabajos audiovisuales no se estableció de antemano lo que era cine de ficción y cine documental por lo cual uno se parece al otro en tanto fue tomando forma en sus métodos de elaboración.

En tal sentido, según describe Jean Breshand (2004) en su libro *El documental: La otra cara del cine*, las proyecciones realizadas al público en masa por los hermanos Lumiere ya eran denominadas bajo el término genérico de “temas actuales”. Breshand asegura que también se hablaba de “vistas” las cuales explica de la siguiente manera: “En ellas el mundo aparece como una serie de cuadros, de momentos aislados perfectamente recortados... Vistos de cerca estos “temas actuales” no dejan de remitir a la forma en que una burguesía en su apogeo se representa a sí misma y representa a su dominio del mundo” (p.8).

Las proyecciones de los hermanos Lumiere solo muestran planos en secuencia y sin movimientos de cámara, retratando así la realidad de la época, es decir, no existía mayor forma de manipulación por parte de ellos. Sin embargo, muchos autores indican que con tan solo elegir el lugar donde se pone la cámara y el momento para captar lo que está sucediendo es una forma de manipulación que de alguna manera ejercían sobre los acontecimientos (Breshand, 2004, p. 10).

En 1922 se estrena en carteleras norteamericanas el documental de Robert Flaherty *Nanook of the North*. Pero Breshand asegura que antes de esta obra ya existían aspiraciones de mostrar la realidad en el cine:

“Anteriormente ya existía un cine con aspiraciones etnográficas, es verdad Edward S. Curtis, fotógrafo americano conocido por sus retratos amerindios había dirigido una película en 1914 sobre los indios de la isla de Vancouver (Canadá). Sin embargo en “In the Land of de Head Hunters” presentaba una visión mitológica servida por una reconstrucción anacrónica pero cómplice y todavía se basaba en los cuadros” (p. 12).

En lo que respecta a los inicios del género documental, Erik Barnouw (1996) indica en su libro *El Documental: Historia y estilo*, que Louis Lumière fue “quien convirtió en realidad la película documental” (p. 13), debido a las notables diferencias que contenían sus inventos técnicos.

El autor Michael Rabiguer (1987), en cambio, asegura que el espíritu del documental nace en la Unión Soviética como respuesta y contraparte a la cinematografía burguesa o cine capitalista (que según los soviéticos estaba colmada de fantasía y artificialidad) a través de *kino-Eye* de Dziga Vertov y su grupo, quienes captaban y representaban a través de las cámaras “el valor de la vida real” (p. 11)

Aun cuando el montaje era esencial en sus trabajos, Vertov fue “la articulación inicial de lo que hoy denominamos *cinema-vertite*” es decir, una forma de realizar cinematografía en la que no se ejerce ningún tipo de imposición sobre ella como realizador (Rabiguer 1987, p.15)

De acuerdo con Jean Breshand, uno de los exponentes más reconocidos en la historia del documental y para muchos el creador de una de las piezas germinales del movimiento, fue el canadiense Robert Flaherty, autor que produjo en 1992 su obra más trascendente a partir de un accidente con su cigarrillo, en el que más de 2000 mil metros de negativos sobre la vida en el Ártico canadiense se perdieron completamente (Breshand 2004, p.12).

Flaherty se convenció de que el incidente había sido positivo, ya que la película que había hecho no lo había satisfecho del todo, por lo que sintió la necesidad y el deber de volver al Norte y realizar otro tipo de filme. Esta vez, el documental se centra en Nanook un esquimal y su familia durante un periodo de quince meses. (Breshand 2004, p.12).

Sin embargo, según Rabiguer, Flaherty, como realizador, intervino pidiéndole a Nanook que realizara sus actividades habituales en otros horarios, por las condiciones climáticas y otros aspectos técnicos como la sensibilidad de la película y las limitaciones de su cámara, la cual se accionaba por manivela. (p. 12)

2.4.2 Aproximación a la definición de documental

El documental es un género cinematográfico que busca mostrar la realidad desde el punto de vista del autor. En tal sentido, se diferencia del reportaje periodístico en que la subjetividad del realizador es la que prevalece en el material filmado, conservando siempre los principios morales y estéticos preestablecidos en la sociedad (Rabiguer, 1992, p. 8)

De acuerdo con Jesús Ramos y Joan Marimón (2002) en su obra *Diccionario Incompleto del Guion Audiovisual*, el documental es un tipo de película que expone hechos de la realidad con una finalidad didáctica, informativa o artística, en la que, a diferencia de la esencia del reportaje, la labor no es meramente informativa y está permitida la opinión o intervención del realizador (p. 4).

El concepto de actualidad es importante dentro de la definición de Documental, Jill Nelmes (1999) en su libro *An Introduction to Film Studies*, establece que si bien es cierto que en él se recogen elementos de la realidad, éstos son organizados y dispuestos de la misma forma que se hace con una película de ficción, de manera que el Documental es un instrumento con el cual de intenta representar la realidad, pero no es la realidad misma. (p. 212)

De igual manera, el documental se diferencia del cine de ficción en que la puesta en escena no es previamente preparada. Erick Barnouw (1996) asegura que, al contrario del artista de ficción, el documentalista no tiene la necesidad y obligación de inventar para concebir su pieza audiovisual (p.10).

2.4.3 El documental interactivo

“El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración (imágenes que demuestran la validez, o quizá lo discutible, de lo que afirman los testigos)” (Nichols 1997, p. 76). Esta tipología de documental permite que el realizador pueda participar activamente en su pieza, otorgándole dinamismo al montaje a través de la combinación de imágenes, entrevistas y palabras.

De la misma forma Nichols, asevera que el documental interactivo busca entrelazar las entrevistas permitiendo que haya una continuidad lógica en el montaje, logrando así que exista un intercambio conversacional entre el realizador y los entrevistados. Así, en el documental interactivo los

entrevistados son fundamentales, ya que los “comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película” (p. 78)

Los entrevistados pueden o no tener puntos de vistas convergentes. Por esta razón es importante que cada quien se sienta suficientemente libre de expresar sin ataduras ni restricciones sus pensamientos y opiniones.

El documental interactivo también se caracteriza por tener afirmaciones incongruentes o contradictorias de un mismo tema (Nichols, 1997, p. 80) a lo largo de la pieza permitiendo que se muestren posiciones divergentes sobre una misma temática sin que esto represente problema alguno.

Adicionalmente, el documental interactivo se considera sumamente atractivo, ya que puede abarcar cualquier variedad de temas. El espectador tiene la sensación de ser testigo entre el entrevistador y el realizador, aunque este último no este directamente presente (Nichols, 1997, p. 81)

CAPITULO III
Marco Metodológico

CAPITULO III

Marco Metodológico

3. Marco Metodológico

Este apartado permitirá establecer, la metodología que se empleó para el buen desarrollo de la investigación, según Fideas Arias (2006) en su libro *El proyecto de investigación: “el marco metodológico es el cómo se realizará el estudio para responder al problema planteado”* (p.110), también Carlos Sabino (2002) define al método como un modelo lógico que se sigue en la investigación científica (p. 28).

En el siguiente capítulo se explicará el método y las técnicas utilizadas para desarrollar el presente trabajo de investigación en el marco del cumplimiento de los objetivos planteados, específicamente el general: Realizar un documental audiovisual sobre la historia del flamenco en Venezuela, que recopile los testimonios, imágenes y sonidos de este arte desde su llegada al país hasta nuestros días, tomando en consideración el nivel de la investigación, diseño, población y muestra, así como también, se describen las técnicas e instrumentos de recolección de los datos, los procedimientos que se emplearon para darle validez y confiabilidad a fin de procesar y analizar los resultados y de esta manera obtener una conclusión que permita dar respuestas a los objetivos planteados.

3.1 Tipo de investigación

Fidias Arias (2006), plantea que un proyecto factible: “Es una propuesta de acción para resolver un problema práctico o satisfacer una necesidad. Es indispensable que dicha propuesta se acompañe de una investigación que demuestre su factibilidad o posibilidad de realización.” (pág.134). De este modo el proyecto de investigación que se presenta es un documental que servirá para conservar la memoria histórica del flamenco venezolano el cual no cuenta con documentación histórica de ninguna naturaleza, hasta el momento de realización de este trabajo de grado.

El presente trabajo de investigación se puede clasificar, según el *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales* de la Universidad Experimental Pedagógica Libertador (UPEL) (2006) como un proyecto factible, el cual es esquematizado de la siguiente forma:

El Proyecto Factible comprende las siguientes etapas generales: diagnóstico, planteamiento y fundamentación teórica de la propuesta; procedimiento metodológico, actividades y recursos necesarios para su ejecución; análisis y conclusiones sobre la viabilidad y realización del Proyecto; y en caso de su desarrollo, la ejecución de la propuesta y la evaluación tanto del proceso como de sus resultados (p. 13).

3.2 Nivel de la investigación

Fidias Arias (2006) define el nivel de investigación como “el grado de profundidad con que se aborda un fenómeno o un objeto de estudio” (pág.23).

En el presente trabajo de investigación se utilizó el método descriptivo el cual el autor Fideas Arias (2006) define como: “la caracterización de un hecho, fenómeno individuo o grupo, con el fin de establecer su estructura o comportamiento” (p. 24).

El documental audiovisual que resultó de esta investigación se realizó mediante la construcción de la historia del flamenco en Venezuela, la cual se elaboró con los relatos de sus protagonistas estableciendo una estructura específica, llegada, edad de oro y tiempos de renovación y renacimiento.

3.3 Diseño de la investigación

Fideas Arias (2006) denomina el diseño de la investigación como la estrategia del investigador para resolver el problema.

En este sentido el diseño de la presente investigación es documental y de campo, debido a que se pretende detallar eventos y situaciones, con la finalidad de mostrar cómo es o se ha desarrollado un fenómeno determinado, según Arias (2006):

La investigación de campo es aquella que consiste en la recolección de datos directamente de los sujetos investigados, o de la realidad donde ocurren los hechos (datos primarios), sin manipular o controlar variable alguna, es decir, el investigados obtiene la información pero no altera las condiciones existentes. De allí su carácter de investigación no experimental. (p. 27).

El *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y Tesis Doctorales* (2006) establece que por ser un proyecto factible se pueden utilizar ambas estrategias por lo que por la naturaleza de esta investigación es preciso definir la forma documental:

Se entiende por Investigación Documental, el estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor (p. 12).

Se realizó una investigación de campo que facilitó la recolección de información directamente de los protagonistas de la historia, de la misma forma se utilizó el método documental para complementar los datos obtenidos en el campo.

3.4. Población

La población es el conjunto elementos que son estudiados en una investigación con características definitorias. Fidiás Arias (2006) define población como: “Un conjunto finito o infinito de elementos con características comunes para los cuales serán extensivas las conclusiones de la investigación. Está queda delimitada por el problema y por los objetivos del estudio” (pág. 81).

La población utilizada en esta investigación fue los artistas, venezolanos o no, que de alguna forma se encuentran relacionados con el flamenco, así como también conocedores del área como periodistas, familiares y otros.

3.5. Muestra

Por lo tanto la muestra es según Fidias Arias (2006) “un subconjunto representativo y finito que se extrae de la población accesible” (pág. 83).

El criterio de elección de representatividad que se obtuvo fue por cuotas, lo que según Tamayo y Tamayo (1997) en el libro *El Proceso de la Investigación científica* identifican de la siguiente manera: “se divide a la población en estratos o categorías, y se asigna una cuota para las diferentes categorías y, a juicio del investigador” (p. 37).

Se entrevistó 9 personajes influyentes del flamenco venezolano, cada uno de acuerdo a la época correspondiente los cuales se dividen de la siguiente manera.

- Llegada (1958): Julia España (España) y Siudy Quintero (Venezuela)
- Edad de oro (1968): Pedro Genil (España), Carol Hernández (Venezuela), Miguel Hernández (España), Mirna Sol Maldonado (Venezuela), Cristóbal Ruiz (España)

- Tiempos de Renovación y Renacimiento (1980): Diana Patricia (Venezuela), Daniela Tugues (Venezuela), Carlos Mezza (Venezuela).

Para cada momento histórico se utilizó el número de entrevistados conveniente según la extensión de los periodos y la importancia de los testimonios, los cuales a medida que se iba desarrollando la historia se entremezclaban para aportar datos relevantes que se sustentaran entre sí.

3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Según Fidias Arias (2006), las técnicas para la recolección de datos son las “maneras” de obtener la información y los instrumentos son los “medios materiales” utilizados (p. 111).

La técnica principal para la recolección de datos del presente trabajo de investigación fueron las entrevistas realizadas a los cultores del flamenco en Venezuela, sin embargo, también se utilizó el análisis documental de libros, revistas, periódicos y programas de televisión así como también archivos de video y audio, fotografías.

Las entrevistas realizadas a los cultores de este arte fueron las mayores fuentes de información para el presente trabajo de investigación, los personajes seleccionados fueron:

- Entrevista realizada a Siudy Quintero, bailaora venezolana, coreógrafa y Directora de la primera Academia de baile Flamenco en Venezuela “Siudy”, el día 28 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Julia Españaoleto, bailaora española, coreógrafa y Directora de la Academia de baile “Hermanos Españaoleto” primera academia de baile clásico español en Venezuela, el día 21 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Pedro Genil, cantaor español, con más de 50 años de vida artística en el país, único cantaor de la época dorada de los tablaos flamencos que aun reside en el país, el día 19 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Carol Hernández, bailaora venezolana, Coreógrafa y Directora de la Academia de baile Flamenco Carol, primera venezolana en integrar un tablao flamenco en la época dorada del flamenco en Venezuela, el día 22 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Cristóbal Ruiz, cantaor y guitarrista español, hermano del Chino de Málaga y único guitarrista español que aun reside en Venezuela, el día 23 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Daniela Tugues, bailaora venezolana, Coreógrafa y Directora de la Agrupación Juvenil Flamenco de Venezuela,

Coreógrafa de la agrupación Venezuela Viva, agrupación que ha llevado la fusión de música venezolana y flamenco por más de 20 países en el mundo, integrante del elenco de Merche Esmeralda en la película Flamenco de Carlos Saura (España), el día 24 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.

- Entrevista realizada a Miguel Hernández, cantaor español, y único artista flamenco de la etnia gitana que aun reside en Venezuela, con más de 30 años de trayectoria artística en el país, el día 25 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Mirna Sol Maldonado, bailaora venezolana, actualmente una de las principales promotoras del flamenco, el día 25 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Carlos Mezza “El Torbellino”, bailaor venezolano, coreógrafo y director de la academia “Adagio y Buleria”, creador de los premios “Torbellino Flamenco”, el día 4 de diciembre de 2014 en la ciudad de Caracas.
- Entrevista realizada a Diana Patricia “La Macarena”, bailaora venezolana, coreógrafa y directora de la academia “El Rocío”, conocida mundialmente por ser la imagen oficial y creadora del baile del tema musical “La Macarena” de Los del Río, hermanos de origen andaluz que popularizaron el tema en los años 90, el día 25 de noviembre de 2014 en la ciudad de Caracas.

En cuanto a los instrumentos, se utilizaron medios materiales como cámaras de videos y fotográficas, herramientas de sonido que serán ampliados en el siguiente capítulo.

CAPITULO IV
Documental audiovisual
Historia del flamenco en Venezuela

CAPITULO IV

Documental: Historia del flamenco en Venezuela

4. Documental Audiovisual: Historia del flamenco en Venezuela

4.1. Propuesta visual

El flamenco es un arte que encierra misterio, fuerza, pasión, elementos que al ser reflejados en un audiovisual deben ser adecuadamente dosificados según los diferentes escenarios que se presenten. En el documental *Historia del flamenco en Venezuela*, se buscó conjugar los elementos del flamenco con los ambientes más familiares de los entrevistados, sus hogares, sus academias o sus lugares de ensayo habituales.

Para efectos de las entrevistas en el documental se empleó una cámara fija con una angulación de cuarenta y cinco grados, situada a la derecha o izquierda del cuadro. Todo esto con la finalidad de lograr que el entrevistado tuviese una atmosfera de mayor confianza para la entrevista se diera con fluidez y naturalidad, de modo que el entrevistado no miraba directamente a la cámara. Se utilizaron planos medios cortos para crear cercanía entre el espectador y el entrevistado.

Del mismo modo, se buscó realizar el documental con luz natural. Los fondos se mantuvieron desenfocados para lograr que el foco de atención estuviese en los entrevistados, sin embargo en ocasiones las entrevistas

requirieron de recursos adicionales como presentación de fotografías de los ambientes de grabación y otros elementos del cuerpo (manos y pies).

Para la producción del documental se utilizaron dos cámaras, una Canon Legria HF G10 42. 5 mm f/1.8 y otra Canon EOS Rebel T5 18-55 mm f/3.5-5.6, un trípode y un difusor para disminuir la intensidad de la luz.

Los grafismos utilizados en la pieza audiovisual mantienen la misma tipografía a lo largo del documental, esto para mantener una uniformidad que fuera de fácil identificación para los espectadores. En el caso de los *insert* de los entrevistados, los grafismos son de color blanco y negro, debido a que son colores que generalmente no interfieren con los espacios en los cuales se hicieron las entrevistas y son de fácil lectura.

Por su parte en el caso de las imágenes y tomas de apoyo utilizadas en el documental, se decidió mantener las tipografías, pero cambiar los colores para que se entendiera que se trataba de fotografías y escenas de otros materiales audiovisuales, en estas se utilizó mayormente el tono blanco.

El documental tiene, de principio a fin, un montaje dinámico, artístico, resaltando la estética del flamenco venezolano, por lo tanto, las entrevistas realizadas fueron entrelazadas con tomas de apoyo de fotografías y escenas de videos de archivos que se refieren a la documentación de los entrevistados con la finalidad de sustentar las etapas que se han ido desarrollando en la historia del flamenco en el país y así ubicar visualmente al espectador.

4.2 Propuesta sonora

El documental no presenta narrador en *off*, debido a que no era lo que se buscaba lograr con el audiovisual. Por el contrario, el tema central con el desarrollo del documental fue lograr hilar las entrevistas entre ellas, mientras se enriquecía dicha información con escenas emblemáticas del flamenco venezolano, de forma tal que el espectador lograra comprender y disfrutar del documental visual y sonoramente.

Las canciones que se utilizaron tanto en la introducción como en los créditos del documental, se enumeran de la siguiente manera:

- a. Tema: Apuntes por Taranta
Artista: “El Cordobés de la Guitarra”
Casa discográfica: independiente

- b. Tema: Entre Dos Aguas
Artista: Paco de Lucia
Casa discográfica: Universal Music España

- c. Tema: Cariño Mío
Artista: Niña Pastori
Casa discográfica: Universal Music España

Así mismo se utilizarán las grabaciones en vivo de diversos tablaos y espectáculos grabados en el marco de la realización del documental.

4.3 Desglose de necesidades

4.3.1 Preproducción

Materiales	Cantidad
Bolígrafo	5
Resma de papel	1
Tinta para impresión	1
Servicio de internet	1
Libros	12

4.3.2 Producción

Materiales	cantidad
Cámara	2
Memoria 32gb	1
Trípode	1
Difusor	1
Claqueta	1
Grabadora digital	1

4.3.2 Postproducción

Materiales	Cantidad
Computadora Macbook Pro	1
Disco duro externo	1

Programa de edición Final Cut Studio	1
Programa de efectos Motion	1
Programa de compresión WinRAR	1
Programa de finalización e impresión DVD Studio Pro	1
DVD virgen	4
CD virgen	4
Impresora HP Desjet 3650	1
Calcomanía adhesiva para CD y DVD	10
Caja de DVD	4
Caja de CD	4

4.3.3 Plan de rodaje

Fecha	Locación	Escenario	Entrevistado	Materiales
Miércoles, 19 de noviembre de 2014	Casa	Interior	Pedro Genil	Equipo sencillo
Viernes, 21 de noviembre de 2014	Salón de ensayo	Interior	Julia Españaoleto	Equipo sencillo
Sábado, 22 de noviembre de 2014	Academia	Interior	Carol Hernández	Equipo sencillo
Domingo, 23 de noviembre de 2014	Casa	Interior	Cristóbal Ruiz	Equipo sencillo
Lunes, 24 de noviembre de 2014	Casa	Interior	Daniela Tugues	Equipo sencillo
Martes, 25 de noviembre de 2014	Casa	Interior	Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado	Equipo sencillo
Viernes, 28 de noviembre de 2014	Academia	Interior	Siudy Quintero	Equipo sencillo

Domingo, 30 de noviembre de 2014	Academia	Interior	Carlos Meza “El Torbellino”	Equipo sencillo
Jueves, 4 de diciembre de 2014	Academia	Interior	Diana Patricia Cubillan “La Macarena”	Equipo sencillo

4.3.4 Guion técnico

TIEMPO	IMAGEN	SONIDO
00:00:00	Entra Toma de calle (caracas)	Entra Música Paco de Lucia y Oscar de León
00:00:11	Entra Insert: Un documental dirigido por Margaret Torres Se mantiene 5 segundos y sale	
00:00:21	Entra Insert: Dos países Se mantiene 3 segundos y sale	
00:00:24	Entra Toma de calles de España Insert Dos culturas Se mantiene 4	

	segundos y sale	
00:00:42	Entra Daniela Tugues bailando flamenco	
00:00:56	Entra Efecto zoom Insert Un arte	
00:00:59	Entra Toma de Bailaora	
00:01:13	Entra Insert Flamenco Entre Dos Mares Memorias del flamenco venezolano	
00:01:24	Entra fondo negro Insert Con la participación de...	
00:01:26	Entra Julia Españolito Insert Julia Españolito Maestra Coreógrafa Se mantiene 7 segundos y sale	
00:01:34	Entra Pedro Genil Insert Pedrito Genil	

	<p>Cantaor</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
00:01:42	<p>Entra Siudy Quintero</p> <p>Insert Siudy Quintero Maestra Coreógrafa</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
00:01:49	<p>Entra Carol Hernández</p> <p>Insert Carol Hernández Maestra Coreógrafa</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
00:01:57	<p>Entra Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado</p> <p>Insert Miguel Hernández Cantaor</p> <p>Mirna Sol Maldonado Bailaora</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
00:02:06	<p>Entra Cristóbal Ruiz</p> <p>Insert Cristóbal Ruiz Cantaor Guitarrista</p>	

	Se mantiene 7 segundos y sale	
00:02:14	<p>Entra Diana Patricia "La Macarena"</p> <p>Insert Diana Patricia "La Macarena" Bailaora Coreógrafa</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
00:02:21	<p>Entra Daniela Tugues</p> <p>Insert Daniela Tugues Bailaora Coreógrafa</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
00:02:29	<p>Entra Carlos Mezza "El Torbellino"</p> <p>Insert Carlos Mezza "El Torbellino" Bailaor Coreógrafo</p> <p>Se mantiene 7 segundos y sale</p>	
	<p>Entra fondo negro</p> <p>Insert</p>	Baja música Paco de Lucia y Oscar de León

	¿Cómo llega el flamenco a Venezuela?	
00:02:44	Entra Imágenes de apoyo academia Españolito	Entra Taranta el cordobés de la guitarra
00:02:59	Entrevista Julia Españolito Insert Julia Españolito Maestra Coreógrafa	Nadando no desde luego. Llegué en barco en el 58. Bueno cuando llegué al país yo tenía 11 años nada mas
00:03:05	Entra imagen de apoyo Caracas antigua	Entonces recuerdo haber visto una ciudad muy moderna, muy bonita con autopistas cosas que no se veían en Europa todavía, en España de donde nosotros veníamos
00:03:18	Entrevista Julia Españolito	No había flamenco, lo que había un cantaor que se quedó que era el cantaor de Pilar López que se llamaba Ramón de Loja
00:03:30	Entra imagen de apoyo Ramón de Loja INSERT con fondo en negro En 1954 llega Ramón de Loja a Venezuela para establecerse en Venezuela, convirtiéndose así en el primer cantaor en establecerse en el país	Era el que estaba ahí pero todavía no trabajaba en ninguna parte porque no habían lugares de flamenco las artistas españolas que venían era de copla y bailarinas de clásico español, si venía Antonio, Antonio Gades toda esa gente si

00:03:56	Entrevista Julia Españoleto	Primero mi hermano mayor Amancio formó un grupo con los cinco hermanos que somos bailarines los cinco y trabajamos en todas partes, aquí, entonces ya comenzó a moverse el flamenco, habían corridas de toros muchísimas y detrás de los toros siempre había flamenco
	Entra imágenes de apoyo de los hermanos Españoleto	
00:04:18	Entrevista Pedro Genil	El flamenco prácticamente empezó en el año 68 cuando empezaron los tablaos en condiciones porque antes habían venido artistas como Carmen Montoya, Ramón de Loja, Maribel Llorren que vino de jovencita allí a una sala de fiesta que se llama Pasapoga en la Avenida Urdaneta. Pero el tablao flamenco en realidad cuando empezó, fue... Las barricas hubo también flamenco pero no fue un tablao en sí, el tablao fue El Monterrey en el 67 - 68
	Entra insert Pedro Genil Cantaor	
00:04:59	Entrevista Julia Españoleto	La época de oro más o menos fue de los 68 a los 78- 80, fue la época de oro, porque empezaron a poner tablaos flamenco todo el mundo muy lujosos, muy importantes traían gente de España y no podía aprender muchísimo y codearse con gente muy buena
00:05:27	Entra video de apoyo Antonio Gades	
00:05:47	Entrevista Pedro Genil	Veníamos artistas de España bailaoras, bailaores, guitarristas de España, de guitarristas venían 2 guitarristas muy buenos y Cantalejo que también tocaba muy bien la guitarra
00:06:01	Entra video de apoyo Cantalejo	
00:06:16	Entrevista Siudy Quintero	Habían muchos artistas, muchas mujeres bellas, este hombres jóvenes, altos y guapísimos tocando la guitarra, cantando, la gente iba a ver el show
	Insert Siudy Quintero Maestra Coreógrafa	

00:06:28	Entra video de apoyo Tablao Flamenco	
00:06:44	Entrevista Julia Españoleto	Nosotros cerrábamos las puertas en el Café de Chinitas viernes sábados y domingos porque no podía entrar más gente
00:06:51	Entrevista Pedro Genil	Espartaco Santoni puso un tablao flamenco que se llamaba el Corral de la Morería donde yo vine la primera vez en el 68 estuvimos un mes aquí porque veníamos de gira
00:07:08	Entrevista a Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado	Se permitían el lujo de pagarle el pasaje a la gente y cada tres meses los cambiaban, los rotaban como les daba la gana
00:07:17		Ya existía el Monterrey, Las Cuevas de Monterrey, vino el Cacho, vinieron los Chichos
00:07:27	Entra Video de apoyo Los Chichos	
00:07:47	Entrevista Pedro Genil	Unos gitanos que cantaban muy perita, cantaban muy bien los tres. Vino Trini España, vino Antonio "El Camborio", allí estuvo Rocío jurado cuando la conocían en su casa casi a la hora de comer
00:08:09	Entra video de apoyo Rocío Jurado	
00:08:27	Entrevista Carol Hernández Insert Maestra Coreógrafa	Estaba Monterrey, estaba Los Tarantos, estaba Los Canasteros estaban específicamente ellos tres en ese momento, yo pase por todos. Café de chinitas espectacular No habían academias, tiempo después abre Siudy Quintero por primera vez una academia de flamenco

00:08:45	Entrevista Julia Españolto	Mi hija ha estado trabajando el café de chimitas de Madrid y la misma dueña del Café de Chinitas le dijo: ¡ustedes o hicieron muy bien! Hicieron ese tablao nada que envidiarle a este
00:08:57	Entra video de apoyo Café de Chinitas Madrid	
00:09:10	Entrevista Carol Hernández	No habían venezolanas aquí bailando, no existían, las únicas venezolanas eran yo y una compañera mía porque en ese tiempo yo estaba con Yolanda Moreno y ella estudiaba conmigo, ella también ingreso y aprendía igual que yo, pero Sonia que en paz descansa si venia de la escuela de Ángel Españolto, pero yo aprendí directamente con los tablaos en lo que era la masa del flamenco. Porque no habían academias, tiempo después abre Siudy Quintero por primera vez una academia de flamenco
00:09:59	Entrevista Siudy Quintero	Si es verdad, si yo empecé, lo que pasa conmigo es que yo empecé al revés de todo el mundo porque resulta que yo era autodidacta
00:10:12	Entrevista Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado	Yo estaba muy pequeña vamos a decirlo así, yo estaba empezando, no había aquí una academia como tal que tu dijeras una academia donde... la única que había era la de Los Españolto que no era flamenco, flamenco en realidad, la de Siudy Quintero y la de Tatiana Reyna, no habían tantas academias aquí por eso es que traían tanta gente de España, tantas chicas de España
00:10:33	Entrevista Pedro Genil	El mejor tablao indiscutiblemente Los Tarantos porque ahí triamos a los mejores artistas, ahí estuvo Camarón de la Isla cantando, estuvo el hijo de Caracol, Enrique Ortega, estuvo La Tati, El Mimbre

		bailaores de primera categoría, estuvo Manolete
00:10:58	Entrevista Carol Hernández	En Los Tarantos e, en los Tarantos ya era otra gente, otra cosa, en Los Tarantos conozco a Camarón de la Isla, conozco a Diego Pantoja, famosísimo Diego Pantoja, que en aquel momento si era famoso
00:11:10	Video de apoyo Diego Pantoja	
00:11:27	Entrevista Carol Hernández	Luego Mira no sé qué pasó primero Antonio Sánchez se enfermó y decide ceder a la Morita y el Niño que era su pareja de la Mora, en ese momento cederles pues Monterrey entonces ellos no podían con Monterrey grande e hicieron Monterrey Chico. En los tarantos pasa casi que lo mismo cierran Los Tarantos, yo estuve en Los Tarantos casi 5 años, luego Rafael de Jerez compra otro terreno en Las Mercedes pero tampoco duró, en las mercedes dura como 6 meses, era algo así que venía la cosa ya estaba. Luego el Café de Chinitas igual a Antonio lo matan porque él era socio, de la noche a la mañana empieza todo así tan extraño
00:12:47	Entrevista Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado	El cambio de la moneda, el cambio de esto. No aquí vino la devaluación, luego de la devaluación los gobiernos que ha habido aquí en Venezuela han hecho que la gente se haya ido, que la gente emigre a otros lados
00:13:14	Entrevista Pedro Genil Entra video de apoyo Tablao flamenco	... La seguridad por las noches, cuando ya los tablaos no podían sostener el ritmo económico en las tascas, en los restaurantes que se abrieron a posteriori empezaron a contratar artistas, pero ya no eran esos tablaos que habían 10, 12, 15 artistas, ya llevaban un cantaor, un guitarristas, dos bailaoras o tres y más nada

00:13:51	Entrevista Cristóbal Ruiz Insert Cristóbal Ruiz Cantaor Guitarrista Entra video de apoyo tablao flamenco y se mantiene hasta la próxima entrevista	Yo llegue a Venezuela en el año 82, si había flamenco pero ya como tablao quedaba solamente Café de Chinitas donde yo trabajé 9 meses y el Monterrey. Claro no era como aquellos tiempo cuando empezó el flamenco en Venezuela en los 60 o sesenta y pico, que venían artistas de España y venga artistas y venga artistas
00:14:24	Entrevista Carol Hernández	Luego empezaron a venir las tascas, pero ya no era igual, las tascas el tablao flamenco en las tascas, pero no era igual porque la palabra lo dice tablao el tema de tablao alto, las tascas tu trabajas en una tabla abajo
00:14:46	Entrevista Diana Patricia “La Macarena” Insert Diana Patricia “La Macarena” bailaora coreógrafa Entra video de apoyo Diana Patricia en Sábado Sensacional	Cuando yo ya salgo a bailar profesionalmente ya Los Tarantos cierra ok, yo salgo a bailar profesionalmente como te digo de la mano de La China y mi primer local donde yo trabaje como trabajo fijo jueves, viernes y sábados es en el Centro Comercial Chacaíto, se llamaba Puerta de Hierro, una tasca, una tasca como la de la época de los 80 donde empieza a haber músicaailable, donde la gente no es que van a la discoteca para bailar, sino que van al restaurant comen, pican y a cierta hora empieza la música entonces gente podía a bailar en este rincón en aquel rincón y hasta llegan a montarse a la mesa para bailar, entonces es lo que llaman fue la época de oro de las tascas en este país.
00:15:26	Entrevista Daniela Tugues Insert Daniela Tugues Bailaora Coreógrafa	Yo creo que yo empecé en una época de oro, o sea el flamenco también tuvo un no sé cómo explicarlo, yo creo que venía con los tablaos llenos verdad este empieza un poco a decaer es con la devaluación de la moneda, entonces los flamencos empiezan a migrar, tienen esa naturaleza

	Entra video de apoyo Daniela Tugues bailando	de buscar donde se vive mejor, donde se gana más. Pero eso empieza a ocurrir creo que en los 90, cuando yo empecé yo estaba en la época de oro, yo estuve en época de oro, yo bailaba en tablaos en todos lados bailábamos y eso siempre estaba lleno, siempre ha habido muchísima afición aquí, de hecho la hay, porque hay tantas escuelas que se mantienen del flamenco viven del flamenco
00:16:24	Entrevista Daniela Tugues Entra video de apoyo La Polaca cantando se mantiene hasta la siguiente entrevista	Me acuerdo que fui a ver a La Polaca, la famosa Polaca, la original Polaca, española, cantaora, maravillosa y todas queríamos ver a La Polaca, tenía un lunar aquí precioso, era una de las mujeres más bellas y más sexys, batía el pelo y tal y todas entramos así a ver a La polaca y de repente cuando entramos vemos a una mujer con un poco de rollos puestos, un cigarro así gigante en la mano, fue como muy gracioso porque todas éramos unas niñas y llegamos así: hola, hay La Polaca, La Polaca, claro después se arreglaba y era aquel mujerón espectacular
00:17:27	Entrevista Diana Patricia "La Macarena" Entra imagen de apoyo Juan Carlos y su rumba flamenca en Sábado Sensacional	Existía como te estoy hablando este gran flamenco, porque si es la verdad eran un flamenco de alta factura de gran calidad, de mucho conocimiento, ojala existiera hoy día y mira yo te apuesto que las cosas serían tres mil veces diferentes. Juan Carlos y su rumba, este conocido músico que tampoco es español, o no si es español es catalán, pero hizo más fama en Argentina, porque se casa con una argentina, tienen a Fedra López, entonces arman un show donde el tocaba la guitarra pues por supuesto al estilo Peret contaba chistes y arma un grupo de muchachas sexys que no sabían nada de flamenco, las que no tenían el mismo se las financiaban las operaba, le ponía el bikini y montaban y montaban una coreografía

		muy tonta entonces era un show muy visual, para los hombres y e era un show man entonces, claro aquí en Venezuela tuvo su momento, tuvo su boom, mucho Sábado Sensacional, entonces sale esta cosa, entonces más bien cuando tu decías “y bailo flamenco” ¡ah como Juan Carlos y su rumba!, para nosotros era como que te metían un puñal primero la vestimenta, o sea nada que ver mientras menos ropa era mejor
00:18:56	Entrevista Carlos Mezza “El Torbellino” Insert Carlos Mezza Bailaor Coreógrafo	Yo comencé entre el año 96 y 97, era muy distinto a ahora porque el flamenco habían muchos tablaos de flamenco, nada más en Caracas habían unos 10 u 11 sitios donde se bailaba flamenco, cuidado si más, además habían shows miércoles, jueves, viernes y sábado, entonces en un mismo, tal vez en un jueves, viernes o sábado, en Caracas habían 10 u 11 shows a distintas horas podías ver flamenco desde las 8 de la noche hasta las 3 de la mañana
00:19:33	Entrevista Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado Entra imagen de apoyo video de La Frasca de Toledo	¿Cómo se llama la que había aquí antes de la frasca? La tasca de Mario ¡uy! Ahí se reunieron, el gitano este que murió gordo, El Moro, El Moro, El Moro, El Guito, Paloma Marín, LA Juana, mucha gente se reunía ahí pero artistas buenos, buenos de España, ahí la pasábamos muy bien, ahí nos daban las 7 de la mañana cantando, eso era
00:20:17	Entrevista Daniela Tugues	En La Frasca podías estar sentada y abrían la puerta y volteabas así porque era un cajón todo largo y estaba la puerta al final, tu podías voltear así y ver entrar a los, ahí llegó el príncipe gitano, llegaba con sus bastones, bufandas, llegaban todos los artistas que venían después de los teatros de flamenco a donde iban era a la frasca
00:20:41	Entrevista Miguel Hernández y Mirna	Tu sabes lo que se hacía allí, lo que se hace en las peñas en España, cuando ya

	Sol Maldonado Entra video de apoyo La Frasca de Toledo	llega una hora se sentaban todos ahí alrededor de la mesa que le decían la mesa de los cabales y si habían dos o tres guitarristas o dos o tres cantaores y todo el que quisiera estar en la mesa
00:21:02	Entrevista Cristóbal Ruiz	A donde llegaban la crema y nata de aquí de Caracas, inclusive hasta ministros iban allá a los cabales una mesa que tenía Fernando frente justo de a tarima y ahí se ponían los cabales, los cabales era digamos que los más importantes de esa noche, los comensales más importantes y bueno cuando venía Paco que venía a hacer un concierto al Teresa Carreño siempre pasaba por allá
00:21:24	Entrevista Carlos Mezza Entra video de apoyo La Frasca de Toledo	Y esta taberna además no tenía ninguna ventana, no entraba la luz del sol, ni nada y a veces entrabamos allí, no sé, a la una o dos de la mañana, vamos a tomarnos algo, entonces empezaba un show, empezaba otro show y además íbamos mucha gente del flamenco, en esa época, luego ya no, el problema era cuando abrías la puerta y te dabas cuenta que eran las 6 de la mañana y no te dabas cuenta que había amanecido y la gente decía: vamos a la frasca, ¡qué miedo! Porque no sabías a qué hora ibas a salir de ahí y normalmente salías... era imposible irte temprano todo el mundo salía de madrugada
00:22:09	Entrevista Carol Hernández	Mira en los años 90 estoy full trabajo, full trabajo porque ya trabajaba con La China, tiempo atrás ya veníamos trabajando juntas, yo pertenecía a la compañía como tal que ella había firmado y yo era una de las bailarinas principales de ella, prácticamente la principal, hermosísimo, pero trabajábamos así pues, fiestas privadas, hoteles y en tascas, más que todo trabajábamos, había un sitio que se llamaba el picoteo, que tampoco existe, allí

		estuvimos 9 años, estuvimos trabajando
00:22:54	Entrevista Cristóbal Ruiz	Todos empezaron a hacer ya todas las academias empezaron a entrar en una etapa de espectáculos teatrales que antiguamente no se hacían, se hacían en las tascas y en los tablaos que habían
00:23:07	Entrevista a Carlos Mezza "El Torbellino"	No es que hubo un declive, sino que hubo otras circunstancias económicas por la cual la gente se fue, entonces se fueron acabando los tablaos pero porque aquí a la gente no le gusta, a ¡no!, aquí a la gente le sigue gustando el flamenco siguen habiendo academias de flamenco y sigue habiendo todo el flamenco pero fue que los dueños de negocios decidieron vender e irse que no tiene nada que ver
	Entrevista a Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado	Entonces a nosotros nos salían fiestas y fiestas y trabajo y más trabajo y no teníamos quien cantara, entonces Nubia se atrevió una mujer venezolana pero que era la única de verdad, no porque era mi amiga, pero la única que tenía aquí ese dejecito esa cosita aquí flamenquita que es tan difícil y que la quieren imitar y cuando más la quieren imitar peor les sale Era Nubia, Nubia Tenorio
00:24:03	Entra video de apoyo Nubia Tenorio cantaora	
00:24:26	Entrevista a Carlos Mezza "El Torbellino"	En esa época también, fíjate, en contraste era un poco más cerrado, es decir, estaba todo más, no sé si decirte, no sé si la palabra sería sectorizado o dividido, la gente era muy suya, había gente que no juntaba con nadie, entonces si tú estabas en otra escuela, tu no veías a las de las otras escuelas nunca y esa gente tampoco te conocía a ti y así. Todo eso empezó a cambiar en los 2000, 2004 para acá sobre todo con la Sala Rociera El Jaleo, con la

		aparición del Jaleo que ya empezó como a abrirse a haber otro compañerismo dentro del flamenco a integrarse artistas que antes no se integraban, entonces empezó esta unión, por ejemplo yo trabaje con compañeros que también respeto y admiro mucho como “La Bronce” Deiweif Stephenson, con Gabriela Reyes, con Anita Loynaz, con Derly Ramírez, con Goyo Reyna, mucho tiempo con El Meño que no está aquí que es un cantaor estupendo, con muchos artistas que entonces veníamos todos de sitios o de escuelas distintas, entonces empezamos a trabajar juntos y empezó la gente a conocerse mas
00:24:43	Entrevista Daniela Tugues	Si hay músicos, esta Cristóbal, esta Miguel Hernández, está Arty, esta Willy, está Pedrito Genil, esta Mariela Mejía, esta Chicho, esta Goyo, están todos no se puede decir que no hay músicos, ellos están trabajando. Si hay músicos, que haya menos es otra cosa, que toquen con una calidad diferente a la que ellos quisieran es otra cosa
00:26:15	Entrevista Cristóbal Ruiz	Lo que sí ha subido aquí es la calidad de baile como te digo la calidad de baile si ha mejorado, mucho nivel de baile
00:26:27	Entrevista Daniela Tugues	Aquí en Venezuela para mi gusto le hace falta creer en sí mismo, que tenemos derecho con nuestro estilo, con nuestras formas, pero bueno hay que respetar los códigos
00:26:38	Entrevista Miguel Hernández y Mirna Sol Maldonado	Bueno mira una de las cosas fue la academia de Siudy quintero de ahí salieron bailaoras buenas también, y la de Carlos Mezza ahorita que hay que decir la verdad, la verdad, la cantera que hay ahora de bailaoras la tiene Carlos Mezza
00:26:54	Entrevista a Carlos Mezza “El Torbellino”	A través del Premio Torbellino flamenco entonces estoy haciendo más todavía porque quiero darle otra vez más

	Entra video de apoyo Premios Torbellino Flamenco 2014 sale 1 segundo antes de la próxima entrevista	escenarios a la gente, en macro, es decir en grande, para que haya más gente, no solamente la gente de mi escuela, de mi academia sino otros grupos de otras escuelas otro solista de otras escuelas, que se ilusionen, que les provoque más montar cosas, bailar cosas, que la gente no se conforme ahora, bueno yo me presento con mi escuelita, mi mano, mis lunares, aquí todo el mundo, haya mejor coreografía, haya mejor preparación, porque el flamenco no se estanque como paso mucho tiempo que creo que estuvo estancado y creo que de esa manera con mi escuela y con mis proyectos lo logro en Venezuela
00:27:40	Entrevista Pedro Genil	Los guitarristas, los cantaores que hemos estado aquí, que no hemos quedado aquí, le hemos aportado vida al flamenco
00:27:47	Entrevista Daniela Tugues	Personalidad, pureza, pero la pureza del corazón, la pureza de no bailar para gustar sino bailar para expresar, para vivir
00:28:04	Entrevista a Carlos Mezza "El Torbellino"	Como veo el flamenco en Venezuela a futuro, como te digo el flamenco en Venezuela está creciendo, ahora mismo con el premio torbellino flamenco 2014, que acaba de culminarse, no solo con las 10 solistas que vinieron a la parte de solistas, sino con la parte de grupos infantiles y junior y grupos grandes fue increíble como subió de un año para otro el nivel, o sea los que bailaban en los grupos del año pasado a este año, este año bailan todas mejor, entonces claro, dices esa gente se está formando, quieren aprender más, quieren bailar más, hay más gente
00:28:43	Entrevista Cristóbal Ruiz	Un mensaje a la gente del flamenco en Venezuela que sigan estudiando, que pongan todo el cariño que tengan y que lo que hagan lo hagan con el corazón

00:29:00		Entra Tema musical Cariño mio – Niña Pastori y Diego del Morao
00:29:01	<p>Entra Créditos</p> <p>Flamenco entre Dos Mares Memorias del flamenco venezolano</p> <p>Realizado por Margaret Torres</p> <p>Camarógrafos Javier Prieto Yesica González</p> <p>Guion Margaret Torres</p> <p>Edición y Montaje Joanna Belisario</p> <p>Música Apuntes por Taranta- Antonio prieto Señorita- Oscar de León y Paco de Lucia Cariño Mío- Niña Pastori</p> <p>Tomas de apoyo Cortesía de YouTube</p> <p>Agradecimientos especiales</p> <p>Vicenta Calvo Javier Prieto Yesica González</p>	

	<p>Igor Díaz Agnie Diez Pedro Genil Carlos Mezza Cristóbal Ruiz Julia Españaoleto Siudy Quintero Daniela Tugues Diana Patricia Cubillan Carol Hernández Mirna Sol Maldonado Miguel Hernández Arty Hernández Nubia Tenorio</p> <p>Y a todos los que se alguna forma participaron en este documental</p> <p>Al flamenco...</p>	
		Baja tema musical

4.4 Ficha técnica y especificaciones

4.4.1 Ficha técnica

Cargo	Nombre
Dirección	Margaret Torres
Producción	Margaret Torres

Entrevistas	Margaret Torres
Sonido	Johanna Belisario
Edición	Johanna Belisario
Montaje	Margaret Torres
Grafismos	Johanna Belisario

4.4.2 Especificaciones

Especificaciones	
Título	Flamenco Entre Dos Mares. Memorias del flamenco venezolano
Duración	00:30:00
Año	2015
Idioma	Español
Formato	HD 1920 x 1080

4.4.3 Presupuesto

Para este trabajo de investigación, se elaboraron dos presupuestos para la realización del documental. El primero es el real, el cual incluye los costos de producción invertidos en el presente trabajo de investigación; el segundo es el estimado proporcionado por una casa productora con costos adaptados al mercado actual.

4.4.3.1 Presupuesto real

El presupuesto real del documental cuenta con costos bastante bajos en comparación con el estimado, el cual fue proporcionado por una casa productora, debido a que los implementos técnicos utilizados son de origen propio lo cual abarató los costos de producción. De la misma manera el personal humano se ofreció de manera voluntaria, por lo que solamente se tuvo que cubrir gastos por traslados, gastos varios de artículos de oficina y edición.

En los siguientes gráficos se detallará el valor de cada uno de los instrumentos utilizados, así como los traslados y gastos por otros conceptos.

Cuenta	Descripción	Monto
A	Pre producción	2166,08
B	Producción	152.656,00
C	Post producción	29265,60
	Subtotal	184.087,68
	IVA 12%	22.029,52
	Total	206.117,20

- Desglose cuenta A:

cantidad	Materiales	Monto
5	Bolígrafos	40,00
1	Resma de papel	364,00

1	Tinta para impresión	1.200,00
1	Servicio de internet	330,00
	Subtotal	1934,00
	IVA 12%	213,08
	Total	2.166,08

- Desglose cuenta B

cantidad	Materiales	Monto
1	Cámara Canon Legria HGF	70.000,00
1	Cámara Canon EOS	50.000,00
1	Memoria 32 GB	2800,00
1	Trípode	4000,00
1	Grabadora digital	5500,00
	Traslados	4000,00
	Subtotal	136.300,00
	IVA 12%	16356,00
	Total	152.656,00

- Desglose cuenta C

cantidad	Materiales	Monto
1	Editor profesional	8000,00
1	Disco duro externo	12000,00
5	DVD virgen	200,00
4	CD virgen	140,00
1	Impresora HP Desjet 3650	5500,00

10	Calcomanía adhesiva para CD y DVD	90,00
5	Caja de DVD	100,00
4	Caja de CD	100,00
	Subtotal	26130,00
	IVA 12%	3135,60
	Total	29.265,60

4.4.3.2 Presupuesto estimado

Para la elaboración de un presupuesto estimado, adaptado a los requerimientos para la realización de un documental con las características sugeridas, se contactó una casa productora, la cual proporcionó los siguientes costos para el proyecto:

Presupuesto	
Casa productora	Orinoco Media
Contacto	Rafael Rangel
Teléfono	02122848054

A partir del análisis de costos por concepto de producción realizado por la productora Orinoco Media, se obtuvo el siguiente resultado:

Cuenta	Descripción	Monto
---------------	--------------------	--------------

A	Pre producción	15.780,00
B	Producción	995.560,00
C	Post producción	174.760,00
	Subtotal	1.645.519,60
	IVA 12%	197.462,35
	Total	1.842.981,95

Para consultar detalles sobre los ítems específicos revisar anexos (página 132).

CONCLUSIONES

Hablar de flamenco en Venezuela, es hablar de los distintos periodos políticos y económicos del país desde su conocida bonanza económica hasta la actualidad, hablar de flamenco es Venezuela es hablar también del flamenco español, del flamenco latinoamericano y por qué no del flamenco universal.

En el presente trabajo de investigación, además de haber sido descubiertas las maravillosas historias de algunas de las figuras más importantes que han cultivado este arte en el país, se construyó, como si de un rompecabezas se tratara, con cada testimonio, cada pista, cada gesto, una historia, que todos de alguna manera han contado o añorado pero nunca la han visto concentrada casi en su totalidad en un material audiovisual.

Una de las conclusiones más importantes de esta investigación es que el flamenco pasó de ser, a través del tiempo, un arte para Venezuela, a ser de Venezuela, particularmente cuando el país atravesó su peor crisis económica en la década de los 80, lo que significó en muchos aspectos su supervivencia a las dificultades sociales, económicas y políticas, lo cual lo hace tener un mérito muy importante en el ámbito cultural venezolano pues la realidad es que el flamenco no es un producto cultural autóctono y por lo tanto su fragilidad en momentos de coyuntura es mayor.

Que los nacidos en el país se interesen por el flamenco tanto como los artistas que durante la época dorada hicieron gala de su arte en el país

significan que algo ha cambiado, el flamenco en Venezuela se masificó orientándose especialmente al baile y lo que para unos es un presagio del fin, para otros es solamente el comienzo, pues la circunstancias económicas actuales, una vez más, han obligado al flamenco venezolano a reinventarse y renovarse esta vez sin los españoles, los cuales fueron la base del conocimiento y transmisión durante muchos años.

Es común observar en documentales del flamenco en España visiones apocalípticas sobre el flamenco, especialmente de los más antiguos, pues la mayoría se rehúsa a evolucionar y a tomar las nuevas iniciativas y formas de creación como positivas, lo mismo pasa en Venezuela, los artistas de antiguas generaciones declaran el fin porque resaltan que ya “nada es igual” lo que demuestra una tendencia a la añoranza de los tiempos pasados que como todo proceso ha cumplido un ciclo.

En cuanto a los artistas más jóvenes, en sus testimonios se respira un aire de esperanza, de renovación e innovación que de alguna forma es lo que en la actualidad se está produciendo, las fusiones con música venezolana que propone el Flamenco Latino de Daniela Tugues y Diego “El Negro Álvarez, las innovadoras coreografías de Carlos Mezza “El Torbellino”, las agrupaciones emergentes que ofrecen el flamenco en voces venezolanas como “Mastranto Gitano” son solo algunas de las propuestas que buscan mantener el flamenco más venezolano y más vivo.

A través de la experiencia de realizar un documental audiovisual se constató que las entrevistas fueron la base más enriquecedora para la

construcción de la historia y estas fueron las que delimitaron una y otra vez los periodos históricos mostrados tanto en el documental como en el proyecto escrito, éstas determinaron también que cada uno de ellos se entrelazaban entre sí y que la relación entre los artistas de la llegada a los artistas del nuevo flamenco están estrechamente relacionadas, por lo cual esta separación no es más que metodológica y no determina una rigidez específica.

La satisfacción más importante de un investigador es quizás el cumplimiento de los objetivos planteados, sin embargo vale acotar que durante el proceso de investigación son muchas los motivos por los cuales sentir agrado, el principal quizás fue la receptividad de los artistas y cultores de este arte al saber que iban a ser reivindicados por su labor en un trabajo audiovisual.

Es posible entonces inferir que los objetivos de este proyecto de investigación fueron cumplidos con elevados resultados y por encima de las expectativas que se tenían en los inicios del trabajo, sin embargo aún queda mucho por hacer, las diversas agrupaciones que actualmente se están formando en otras partes del país y en la ciudad de Caracas van a proporcionar en un futuro cercano mayor información al movimiento flamenco que son dignos de documentar, las nuevas generaciones ofrecen un material importante de lo que será este arte en el país en algunos años, lo cual es de suma importancia.

Es por este motivo que se recomienda atreverse a realizar proyectos de esta naturaleza, pues no solo son enriquecedores para el autor que descubre las más inesperadas sorpresas, también para los grupos sociales a los cuales se

dedica el trabajo, temas como el flamenco en Venezuela un no han sido lo suficientemente investigados aun cuando tiene un campo muy grande de estudio que es definitivamente digno de registrar para las posteriores generaciones de estudiosos y aficionados.

REFERENCIAS

FUENTES BIBLIOGRAFICAS

- ARAGONÉS, Ana y VILLALOBOS, Aida (2005). *Análisis y perspectivas de la globalización*. México: Plaza y Valdés
- ARBELOS, Carlos (2003). *El flamenco contado con sencillez*. Madrid: Maeva.
- ALVAREZ, Ángel (1998). *El baile flamenco*. España: Alianza Editorial.
- BELTRÁN, Gonzalo (1957). *El proceso de aculturización*. México: Universidad Autónoma de México, Dirección de publicaciones.
- BRESHAND, Jean (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- BARNOUW, Erik (1996). *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- CABALLERO, Manuel (1999). *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Caracas: Espacio Abierto.
- CANCLINI, N (1990). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- CANCLINI, Néstor (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericanas*. Argentina: Eudeba-SELA.
- DE LA PIENDA, Avelino Jesús (2009). *Multiculturalidad y multiculturalismo, Relatividad cultural y relativismo*. Revista de Filosofía. No. 61 pp. 89-115.
- DE LA FLOR, Clara (2011). *Flamenco*. Madrid: Difusión.

- GRIMALDOS, Alfredo (2010). *Historia social del flamenco*. España: Península.
- GUTIÉRREZ, Andreina (2002). *Ida y Vuelta. El flamenco en Venezuela*. Maracaibo: Fundación La Girondina.
- LEÓN, Carlos (1979). *Vivencias de la Danzas*. Caracas: Universidad Central De Venezuela.
- MANUAL DE TRABAJOS DE GRADO Y ESPECIALIZACIÓN Y MAESTRÍA Y TESIS DOCTORALES (2002). Caracas, Venezuela: UPEL.
- MEDEROS, Alicia (1996). *El flamenco*. Madrid: Acento editorial.
- NELMES, Jill (1999). *An Introduction to Film Studies*, Estados Unidos: Routledge.
- NICHOLS, Bill (1997). *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- NAVARRO, José y PABLO, Eulalia (2005). *El Baile Flamenco*. España: Almuzara.
- ORTIZ, J (2012). *Tremendo Asombro*. España: Libros con duende.
- RABIGUER, Michael (1987). *Dirección de documentales*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión (RTVE).
- RAMOS, J., y MARIMON, J (2002). *Diccionario incompleto del guion audiovisual*. España: Océano
- RÍOS, Manuel (2002). *El Gran Libro del Flamenco*, volumen I. España: Calambur.
- RODRÍGUEZ Valdés, Ángel (1998). *Flamenco orígenes y misterios*. Sevilla: Promociones Al –Andalus.

- TAMAYO Y TAMAYO, Mario (1995). *El Proceso de Investigación Científica*. México: Editorial Limusa Noriega.
- VERGILLOS GÓMEZ, J. (2002). *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla, Signatura Ediciones.


FUENTES EN LINEA

- BOON, Lisseth y SUBERO, Carlos (2013). *Un día como hoy el bolívar perdió su fortaleza*. [Artículo en línea]. Consultado el 05 de octubre de 2014 en: <http://www.elmundo.com.ve/noticias/economia/politicas-publicas/un-dia-como-hoy-el-bolivar-perdio-su-fortaleza.aspx#ixzz3OCr33S8Dn>
- QUINTERO, Eliana (2007). *Mercedes Españoleto: “Pionera de la enseñanza del flamenco en Venezuela”*. [Artículo en línea]. Consultado el 12 de noviembre de 2014 en: <http://elianaquintero.blogspot.com/2007/11/mercedes-espaoleto-pionera-de-la.html>
- Ösp, Eva (2010). *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. [Artículo en línea]. Consultado el 10 de septiembre de 2014 en: http://skemman.is/stream/get/1946/4825/14139/1/BA_ritgerd_%C3%A4D_heild.pdf
- PALACIOS, Juan (2012). *El flamenco hoy. Cantes de ida y vuelta por Enrique de Melchor* [Artículo en línea]. Consultado el 10 de septiembre de 2014 en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_12/31012012_01.htm

- RONDÓN, José María. *El flamenco ya es (oficialmente) Patrimonio Mundial*. [Artículo en línea]. Consultado el 04 de diciembre de 2014 en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/16/andalucia/1289908385.html>
- SERFATY, Carlos (2013). *Los "tablaos" flamencos caraqueños de todas las épocas*. [Artículo en línea]. Consultado el 05 de octubre de 2014 en: http://reporteconfidencial.info/movil/noticiamovil.php?id_n=3206432
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) *Consulta en línea*. [Artículo en línea]. Consultado el 06 de enero de 2014 en: <http://www.rae.es/>
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN CULTURA Y CIENCIA (UNESCO). *El flamenco: Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* [Artículo en línea]. Consultado el 06 de enero de 2014. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00363>
- POMBO, Pamela (2011). Siudy Quintero, un icono en Venezuela. [Artículo en línea]. Consultado el 05 de octubre de 2014 en: <http://ccsflamencoholica.blogspot.com/2011/12/siudy-quintero-un-icono-en-venezuela.html>

ANEXOS

1. Anexo 1: Presupuesto Orinoco Film

	PRESUPUESTO 2014-101228
	FECHA: 15/12/2014
	PROYECTO: DOCUMENTAL FLAMENCO
	COD. PROYECTO: DDCU FLAMENCO
	GÉNERO: Documental
	DURACIÓN: 90 minutos
	FORMATO: Full HD
	PRODUCTOR: Rafael Rangel DIRECTOR: Margaret Torres Calvo

DESCRIPCIÓN
Servicio de producción de un largometraje documental de bajo presupuesto (90 minutos). 1 Semana de preproducción, 2 semanas de producción y 2 semana de post-producción. Se entrega: Master de 1 piezas audiovisuales de FULL HD.

PRESUPUESTO GENERAL			MONTO
INDICE DE COSTOS			
Concepción y Diseño de Campaña	Total A		Bs.F. 15.784,00
Pieza Principal 1 (Vila, Tuya, Nuestra)	Total B		Bs.F. 995.560,00
Pieza Principal 2 (Bilibo)	Total C		Bs.F. 174.760,00
Gastos de Funcionamiento			Bs.F. 200.000,00
Seguros			Bs.F. 50.000,00
Servicios Legales			Bs.F. 25.000,00
Servicios Contables			Bs.F. 6.500,00
Contingencias	15% (A,B,C)		Bs.F. 177.915,60
BASE IMPONIBLE			Bs.F. 1.645.519,60
IVA 12%			Bs.F. 197.462,35
Gran Total en Bolivares			Bs.F. 1.842.981,95

DESGLOSE DE PARTIDAS							MONTO
A	PREPRODUCCIÓN	D/S/V	Cantidad	Costo	Días/Semana/Viaje		
A.1	Boligrafo	Unidad	5	224,00	x 1		Bs.F. 1.120,00
A.2	Resma de papel	Unidad	1	504,00	x 1		Bs.F. 504,00
A.3	Libros	Unidad	11	560,00	x 1		Bs.F. 6.160,00
A.4	Consumibles de impresión						Bs.F. 2.000,00
A.5	Gastos de producción						Bs.F. 5.000,00
A.6	Comunicaciones						Bs.F. 1.000,00
TOTAL A							Bs.F. 15.784,00

B							MONTO
B	PRODUCCIÓN	D/S/V	Cantidad	Costo	Días/Semana/Viaje		
CREW							
B.1	Director	HP	1	28.000,00	x 1		Bs.F. 28.000,00
B.2	Gulonista	HP	1	11.200,00	x 1		Bs.F. 11.200,00
B.3	Productor de Campo / Media Manager	HP	1	16.800,00	x 1		Bs.F. 16.800,00
B.4	Asistente de Producción de Campo	HP	1	11.200,00	x 1		Bs.F. 11.200,00
B.5	Director de Fotografía / Cámara 1	HP	1	22.400,00	x 1		Bs.F. 22.400,00
B.6	Cámara 2	HP	1	11.200,00	x 1		Bs.F. 11.200,00
B.7	Asistente de Cámara	HP	1	8.960,00	x 1		Bs.F. 8.960,00
B.8	Sonidista con equipos	HP	1	11.200,00	x 1		Bs.F. 11.200,00
GASTOS DE PRODUCCIÓN							
B.9	Rental de equipos de Cámara con accesorios	Día	2	11.200,00	x 30		Bs.F. 672.000,00
B.10	Traslados	Día	1	1.000,00	x 30		Bs.F. 30.000,00
B.11	Gastos de Alimentación 7 personas	Día	7	560,00	x 30		Bs.F. 117.600,00
B.12	Compras de producción (discos duros)						Bs.F. 50.000,00
B.13	Comunicaciones						Bs.F. 5.000,00
TOTAL B							Bs.F. 995.560,00

C							MONTO
C	POSTPRODUCCIÓN	D/S/V	Cantidad	Costo	Días/Semana/Viaje		
CREW							
C.1	Editor	HP	1	16.800,00	x 1		Bs.F. 16.800,00
C.2	Animador 2D / 3D	HP	1	8.960,00	x 1		Bs.F. 8.960,00
C.3	Editor de audio / Musicalizador	HP	1	33.600,00	x 1		Bs.F. 33.600,00
C.4	Locutor	HP	1	11.200,00	x 1		Bs.F. 11.200,00
GASTOS DE POSTPRODUCCIÓN							
C.5	Traslados	Día	1	1.000,00	x 10		Bs.F. 10.000,00
C.6	Gastos de Alimentación 4 personas	Día	4	560,00	x 10		Bs.F. 22.400,00
C.7	Módulo de Edición	Semana	1	30.000,00	x 2		Bs.F. 30.000,00
C.8	Corrección de Color	Hora	5	3.360,00	x 1		Bs.F. 16.800,00
C.9	Comunicaciones						Bs.F. 5.000,00
C.10	Compras de post-producción						Bs.F. 20.000,00
TOTAL C							Bs.F. 174.760,00

RESUMEN FINAL		
TOTAL BASE IMPONIBLE		Bs.F. 1.645.519,60
IVA 12%		Bs.F. 197.462,35
TOTAL GENERAL		Bs.F. 1.842.981,95

Anexo 2: Entrevista Siudy Quintero

Siudy Quintero. Bailaora y maestra

Entrevista realizada por Margaret Torres

1. ¿Cómo era el flamenco en Venezuela en los años 60?

Bueno la sociedad iba a ver un show, a ver el espectáculo como tal, pero no porque eran flamencos. Había muchos tablaos como el de Espartaco Santoni, que inauguró un tablao aquí el Café de Chinitas, estaba Los Tarantos, Monterrey, había muchos artistas, muchas mujeres bellas, hombres jóvenes guapísimos tocando la guitarra, eso era lo que atraía a la gente que iba a ver el show.

2. ¿Cómo comienza Siudy Quintero a bailar flamenco?

Cuando yo me graduó de bachiller, mi mama me dijo bueno hija usted que va a estudiar en la universidad, y yo le dije: no mama yo no voy a la universidad, ella pego un grito: ¿Cómo? Y yo le respondo: no, yo no sirvo para eso de abogado, ni arquitecto, ni médico, y ella me dijo: no eso no se puede.

Era así, porque era muy mal visto ser bailarina, sumamente mal visto, de hecho cuando yo decidí bailar para demostrar que yo si sabía bailar flamenco para darle auge a la escuela y esas cosas, los títulos de la prensa eran: “Siudy quintero reta a la sociedad”, entonces eso fue una lucha mía con el medio donde yo me desenvolvía, el flamenco todavía no era un arte reconocido

para estudiarlo en Venezuela, no habían escuelas, entonces no era como el ballet clásico que era lo fino ¡ahí si me tenía mi mama! pero cuando decían que yo iba a ser estrella me sacaban inmediatamente de las escuelas de baile donde me tenían.

Yo le dije a mi familia que yo iba a montar una escuela, que yo había soñado tener una pequeña universidad de la danza, porque yo pienso que el ser humano tiene capacidades para una cosa y para otras, por ejemplo el ballet clásico, es un baile sumamente exigente, en la figura, el cuerpo tiene que ser perfecto, los tobillos, la estatura, ser muy flaca, etc.

Yo vi clases con Angelita Valeria, Antonio Campero, La China, Trini de España, que me enseñó a manejar el mantón de manila y el abanico, Antonio y Emilia, el primer palo fue la sevillana que me dio un dolor de cabeza, para mí el ABC del flamenco, porque con las sevillanas se adquiere porte los brazos las manos, etc.

Yo no era tan niña, tenía 18 años, cuando me adentré en el flamenco eran 23 o 24 pero era una edad que en esa época era como tener 15 años, nada de salir sola, ni novios, habían demasiados tabúes con los cuales había que luchar, sobre todo yo que me decían ¿qué vas a bailar flamenco?, para ellos era vulgar pero para mí era un arte y decía: yo voy a hacer que respeten el flamenco y así fue.

3. ¿Qué paso luego con el flamenco? ¿Qué hizo que decayera en Venezuela?

Cuando vino el viernes negro aquí no vinieron más cantaores, bueno se quedó pedrito pero nadie más, aquí no hubo un colchón con el cante y la guitarra como yo hice con el baile.

4. ¿Y nace la primera escuela de flamenco en Venezuela?

Si la primera escuela que se formó en Venezuela es la mía. Yo empecé al revés de todo el mundo porque yo era autodidacta, no puedo ser autodidacta del flamenco porque para mí es un arte y es una falta de respeto por ahí como lo manejan, de todas las danzas la única que tiene doce tiempos es el flamenco, ahí es cuando te das cuenta lo difícil que es y lo distinto que es, incluso lo que no hemos nacido allá podemos bailar flamenco pero si no sabes entenderlo ni entiendes el cante no bailas flamenco, ahí es que tienes que ver el cante, aquí hay mucha gente que se llaman flamencos pero no son flamencos.

Fue lindísimo fue una lucha muy linda, yo tenía 5 alumnas y soñaba con llegar a diez cuando llegaba a diez me bajaba a 8 cuando llegaba 8 me subía a quince y luego me bajaba a 9, no se mantiene como en un colegio el alumnado tu llegas pagas el día que te vas te vas y ya está, cuando yo llegue al número 20 para mí fue algo grandioso cuando yo llegue a 50 deje de contarlos pero eso me costó.

El alumnado era muy ávido de aprender, muy respetuoso y yo tuve alumnas como Daniela Tugues, una de mis consentidas, desde que era bebe, tenía capacidades naturales de proyección, duende, con eso se nace y cuando te mueres se va contigo, tu puedes ver una bailaora con una técnica extraordinaria pero que no te dice nada, no tiene duende, para mí el duende es sumamente importante para una bailaora que quiera brillar para en todas las generaciones.

5. ¿Cuándo Siudy se montaba en los tablaos la gente la aclamaba?

Muérete que la gente gritaba al verme bailar, eso fue comiquísimo fue en Los Tarantos, yo no le dije nada a mi familia y me fui a hablar con el dueño Rafael de Jerez y le dije que quería bailar y le dije: pero tengo entendido que aquí viene una bailaora llamada la Debla – que era una mujer bellísima con mucha estampa, alta con un cuerpazo- pero si ella va a cerrar, yo no bailo, bueno tu presentas tu tablao, presentas a la figura invitada y yo cierro ¡yo! Y él me respondió: anda tú, no sabes na' pero yo le dije: lo que pasa es que yo soy venezolana y yo te voy a llenar este local, entonces me preguntó: y cuanto quieres que te pague y le yo dije ¡nada! no quiero que me pagues, pero si quiero elegir con que músicos me monto, entonces me lleve una tumbadora, unos timbales, fui la primera mujer que bailo con esos instrumentos aquí. Le dije me pones a Pedrito cantando y Sebastián tocando la guitarra ¡si no me llegaban los muchachos de los timbales y las tumbadoras yo no bajaba!

La primera noche me vestí de negro con un vestido muy sobrio, mi moñito y se usaba mucho el neceser, te cuento que yo estaba invitada a un restaurant que se llamaba La Franca, cuando me van a llevar al tablao mis

amigos, la cola llegaba más allá del Monterrey pasaba el cine Broadway y el semáforo y de repente me entra a mí un susto, porque esos nunca me habían visto bailar (risas) bueno voy caminando yo de lo más derechita y dije mírame esto, pero yo estaba mal nerviosa (risas), quien me mando a meterme en esto, cuando entro se para todo el mundo a aplaudirme, y les dije ya va ya va todavía no he bailado, no sé si van a terminar igual (risas), Rafael me lleva al camerino, él estaba feliz retirando gente y agarrando para el día siguiente

En el camerino fue divertidísimo, abro mi neceser y saco mi batica rosada con florecitas y ovejitas, volteo y veo a todas las bailaoras en sostén (risas), tocan la puerta y me dicen tu mamá te busca, y ella tenía días que no me hablaba, me asomo a la puerta y me dijo: si me muero es culpa tuya, menos mal que yo tenía la batica puesta (risas)

6. ¿Entonces usted retó el conservadurismo de la época?

No estaba bien visto el flamenco, no solo el flamenco, el ballet era más fino, pero todo lo que era cantante, bailarina, danza moderna; ser bailarina no estaba bien visto, si tu papa era médico, tú tenías que ser médico. Mi papá de crianza porque el mío murió cuando yo tenía tres años, fue médico, senador, gobernador, mi mama era de Mérida, que eran gente muy conservadora y un tío salesiano monseñor, entonces te imaginarás.

A mí me ayudó mucho que yo me estaba lanzando y una de la “high” también se estaba lanzando Naty de las Casas, de ahí pa’ lante yo les abrí el camino a las que vinieron después.

7. ¿Entonces se dedicó a hacer lo que le gustaba?

Luego comencé a montar mis espectáculos en el teatro nacional en el 59 monte mi primer espectáculo, la lucha con el tiempo se me fue transformando en algo bello, había mucha envidia muchas cosas feas que me querían, hacer pero yo seguía adelante y hoy en día me considero una mujer respetada a nivel docente tengo amistades de más de 40 años no me puedo quejar me divorcié y me volví a casar con cesar. Tengo un hijo bello y una hija hermosa.

¿Su hija Siudy Garrido es una bailaora internacional?

Siudyta que viene siendo lo que yo quise ser, yo me estoy viendo a través de ella, cada momento de ella para mí es como mío, me siento orgullosa, ella se formó aquí y fue a recibir el manto de España conmigo, nació en el año 1984 y desde la barriga tenía aptitudes de baile. Una vez estaba haciendo un espectáculo en homenaje a Walt Disney y me avoqué cuando estaba embarazada de ella, estaba poniendo la música y empezó a patear y se subía, yo no sabía que iba a ser, si niña o niño, y se calmaba cuando quitaba la música, pero ponía la música y volvía a patear una cosa increíble. Nació en una hora y cuando iba pasando por el retén voló la colchoneta, después yo le cantaba en la cuna, le ponía mucha música en el cuarto, ella se le veía un brillo en los ojos se emocionaba, cuando fue creciendo la metí dos días a la semana de pre ballet, fui muy cuidadosa no quería fastidiarla y cuando creció, la metí en flamenco dos veces a la semana, después ella misma recorría todos los salones, ella decía que quería ser diseñadora de moda y yo no le decía nada ni le mencionaba que yo quería que bailara, yo le decía sácame el bachillerato y

yo te llevo a estudiar a Buenos Aires o a Nueva York, yo no le decía que bailara.

8. ¿Usted le dio clases?

Yo no le di clase, yo la agarré cuando tenía 14 años para montar un baile con Antonio Drija para mi obra Tormento, la primera que inauguró esta obra fue Daniela Tugues, más adelante la repetí con ella en el Teresa Carreño porque ya tenía 14 años, cuando ella saboreó los aplausos de la obra, fue que ella me dijo que quería bailar flamenco, era lo que yo quería pero no lo podía demostrar (risas).

Mi marido invitó a las monjas del Cristo Rey a ver la obra y a los tres días nos llamaron para decirnos que la carrera de Siudy era ésta, me dijeron gradúala por parasistema, hasta ellas mismas me buscaron los maestros, luego yo me la llevé por tres años a España, tú vieras, los maestros se volvían como locos porque ella recibía clase con 8 maestros diarios, yo me avoqué con ella, le oía los cuentos a las gitanas sentada esperando que saliera del salón, se dedicó a eso, llamaba a mi esposo y le decía yo estoy preocupada porque a la niña no le gustan muchachos, lo que preparaba los fines de semanas era de flamenco, para verlo conmigo. Mi hija es la única venezolana que estuvo tres meses en Broadway con 80% del elenco venezolano, se ha presentado en Mallorca, en Los Ángeles.

9. ¿Su academia era famosa además por los músicos en vivo en las clases?

Se prestaba la época para contratar músicos en vivo, los dueños de los tablaos le decían a los músicos, duerme por la mañana y a partir de las 4 hasta las 8 te vas a trabajar en la academia de Siudy, eso era una belleza, a mí me canto Pedrito Genil, Rafael de Jerez, Carmen Montoya yo llegué a bailar en el teatro con bata de cola hasta con cuatro guitarristas.

10. ¿Se acabó el flamenco en Venezuela?

Yo creo que no se acabó el flamenco en Venezuela, aquí hay academias en Mérida, Barinas, Barquisimeto, Margarita, con eso no se puede acabar, uno va a dejando su legado. Lo de los tablaos es porque hay que pagar pasajes, estadías, un dueño de un tablao ya no podía pagar quince artistas, aquí vinieron los grandes y también venían muchos a los teatro Antonio Gades venia al teatro Municipal y Antonio Canales y ahorita imagínate tu como hacemos eso.

11. ¿Es el baile el principal activo del flamenco venezolano?

Aquí hay mucho flamenco, La Polaca, Gabriela Reyes, aquí hay mucha gente buena en este país, mucho talento, Daniela es internacional, Las Lizárraga que han montado espectáculos muy buenos como Orinoco de la obra de Rómulo Gallegos Doña Bárbara, sobretodo que la han hecho con mucho amor y arañando y con muchísimo amor porque aquí no hay apoyo, yo llamo a cualquier producto y como te regatean para una paginita en el periódico, no hay apoyo al arte aquí en Venezuela.

12. ¿Le hace falta algo al flamenco venezolano?

Lo único que le hace falta al flamenco de Venezuela es que no inventen tanto, hay una cosa que le llaman fusión porque tú puedes fusionar, pero tienes que respetar las raíces del flamenco, lo urbano es urbano, ni las flamencas bailan urbano, ni viceversa, es una cuestión de respeto. Yo por ejemplo escuché una música en mis salones y dije eso es salsa, baje y llamé a la maestra aparte y me dijo ellos son fulano y fulano y le dije no, a mi alumnado aquí le pones flamenco, si tu no les pones flamenco, una rumba salsosa no es flamenco, la rumba no es flamenco, nace para atraer a los turistas y quien la impone La Polaca, a las chiquitas las ponemos a bailar rumbas para irlas soltando y que se yo, pero no para que hagan brazos ni nada por el estilo, una buena guitarra, un cante tiene que sublimizar el flamenco para las manos y los brazos, no se tiene que poner salsa para eso, para posturas de cuerpo manos ponle flamenco una buena guitarra para que vayan aprendiendo.

A las venezolanas les gusta el flamenco yo tengo una cantera muy grande, de mujeres grandes que salen de la universidad, de la oficina, que vienen a aprender flamenco al medio día van a ver a sus hijas bailando y en las noches van las niñas a ver sus madres es muy bonito.

La magia del flamenco es como el beso, nadie besa igual, yo tengo diez quince alumnas y cada una interpreta diferente, una es elegante, otra es fina otra es alegre.

Anexo 3: Entrevista a Carlos Mezza “El Torbellino”

Entrevista a Carlos Mezza “El Torbellino”

Por Margaret Torres

1. ¿Cómo fueron tus inicios en el flamenco?

Vinieron bastante después de ya estar dentro del arte, porque yo empecé estudiando música desde muy pequeño, antes que flamenco, con 15 años empecé a estudiar actuación siempre me gustó el flamenco pero nunca tuve la oportunidad de entrar a una academia porque no aceptaban hombres, entonces lo miraba de lejos, porque en ese tiempo no existía ni cable, ni internet existían las antenas parabólicas, veía flamenco en los canales extranjeros.

Hasta que tuve la oportunidad, ya estudiando teatro, de conocer a Javier Trujillo que era bailar del Ballet Flamenco de Caracas de Julia Españaoleto que estaba dando un taller en Parque Central, que ya estaba terminando, igual solamente habían chicas, pero me dejó entrar en ese último instante yo me aprendí casi lo que estaba montado en un año, entró Julia Españaoleto y me dijo que entrara al Ballet Flamenco de Caracas, al único que le dijo eso fue a mí.

A partir de ahí el flamenco me vino muy rápido, yo nunca me imaginé vivir del flamenco, me gustaba el flamenco pero yo me imaginaba como actor o como cualquier cosa pero no como bailar de flamenco, el flamenco me vino muy rápido, en meses ya estaba bailando con el Ballet Flamenco de Caracas, ya había hecho dos espectáculos, no tenía un año y ya estaba dando clases, luego a los 10 o 11 meses ya estaba montado en un tablao.

2. ¿Cómo era esa época?

Yo comencé entre el año 1996 y 1997, era muy distinto ahora porque habían muchos tablaos de flamenco, nada más en Caracas habían 10 u 11 sitios donde se bailaba flamenco, y habían show miércoles jueves viernes y sábados entonces tal vez un jueves o un viernes o sábado podías ver en Caracas 10 u 11 show a distintas horas, podías ver flamenco desde las 8 de la noche hasta las 2 de la mañana, había artistas españoles que ya no están aquí, habían artistas venezolanos, es que es una circunstancia que más que tienen que ver con el país es porque habían más sitios porque en comparación habían menos academias que hoy en día, la gente sabía menos de flamenco que hoy en día pero habían muchos más sitios donde disfrutar flamenco y donde bailarlo, fíjate el contraste

Hoy en día hay muchas más academias de flamenco, la gente sabe más de flamenco y hay mejor formación de flamenco pero la gente tiene menos sitios donde bailar sino escasamente uno o dos sitios.

En esa época había más flamenco, se vivía más, yo tuve la suerte de hacer un show los miércoles, tres los jueves, tres viernes cuatro los sábados, de sitio en sitio y aunque era agotador era una gran escuela porque de tanto bailar bailabas y terminabas bailando y ese aprendizaje en el escenario a mi lo que me hizo fue nutrirme porque además en cada sitio había un cantaor distinto o un guitarrista distinto entonces en mi caso me nutrió de una manera absoluta y como artista me sirvió para aprender tablao flamenco.

3. ¿Cómo se aprendía el flamenco?

El flamenco se aprendía como antes, en esa época la gente explicaba, a quien explicaba o simplemente tenías que aprenderte los bailes por inercia sin saber lo que estabas bailando, que te montaban o por soniquete, los hacían pero no los explicaban, el flamenco se ha tecnificado, en aquella época no se hacía técnica, era más visceral o más experimental, se aprendía bailando, la única ventaja que tenía es que la gente que lograba bailar, porque había mucha gente que no llegaba a bailar, llevaba consigo toda esa emoción del flamenco español intrínseca completamente porque no había una enseñanza fría, no había una enseñanza técnica entonces ya tenías todo eso dentro , hoy en día hay gente que se aprende todo muy muy bien, pero son muy muy fríos y no entienden o no transmiten verdaderamente lo que es el flamenco o esa cultura del flamenco que se vive sobretodo en un tablao, en esa época se aprendía así.

Yo en esas cortas clases que fueron muy pocas con Javier que no llegaron a dos meses y luego con Julia muy poquitos meses, empecé a trabajar y luego las próximas clases las tuve en Madrid, que fue cuando me di cuenta que yo bailaba mucho pero no tenía técnica, que había cosas que yo hacía porque tenía mucho oído y mucho temperamento porque entendía mucho el flamenco y tenía mucha pasión, pero no porque tenía técnica para hacerlos, eso me lo hizo ver un maestro en Madrid en Amor de Dios, Ciro, le decían Ciro “El grande”, él me dijo: “tu bailas porque tienes un temperamento del tamaño de una casa y un oído del tamaño de un edificio pero puesto o sabes ponerte” y

tenía razón, porque a mí nadie me enseñó esas cosas, las empecé aprender ahí y luego yo mismo dando clases y bailando fui aprendiendo en el camino.

4. ¿Qué artistas recuerdas?

Bueno los artistas que puedo recordar que hayan influido en mí, son mucho creo que casi todos. De España Ciro y La Tati, con ella aprendí mucho también en esa primera parte que estuve en España, luego cuando volví la que más me influyó y con la que más me identifico y con la que más me compenetre hoy en día no es solo mi maestra es mi amiga y mi aliada es la Truco.

En Venezuela, Julia Españolito; la primera vez que yo vi bailando a Julia en el teatro nacional que la vi haciendo su cascada de palillos, de castañuelas yo me enamore de ella y de ese número, no podía creer la energía que tenía y la magia que tenía y el temperamento, luego lo de las castañuelas a mí me volvió loco tanto que fíjate que a mí todo mundo me conoce porque yo toco castañuelas y yo toco castañuelas fue porque las aprendí solo en mi casa por ver a Julia Españolito, yo decía yo tengo que hacer eso, en el año 1997.

A partir de ahí empecé a vivir momentos en distintos tablaos, empecé a trabajar con Arti en el caso de la guitarra en el año 1998 por primera vez, con Nubia, que además en ese momento formaba parte del cuadro flamenco donde yo entré y luego paso a ser la cantaora pues Miguel Hernández cantaba ahí y se fue a vivir a Margarita, fue la persona que me introdujo en el mundo de los tablaos flamencos, ella me llamo y me invitó, ella sabía que yo quería bailar y

por ella yo comienzo a trabajar, con Arty con Mirna Sol, bailábamos todos juntos era otra época.

Estaba aquí la cantaora “La Sole” que tenía una voz increíble y una artista muy especial que es la Mora que me bautizo como “El Torbellino”, yo conocía antes a su hija que era Carmen éramos amigos, esa personalidad que ella tiene es una gitana de raza y de la vida de Carmen Amaya y demás, ella me dijo ese temperamento con el que bailas pareces un torbellino y así me quedé.

Luego tuve la suerte que me invitara a trabajar con ella me marcó, con los contratiempos y las cosas que hacía, toda la gente con la que trabajé aprendí cosas, de Pedro Genil, hay gente de esa época, Carol la vi muchas veces bailar, pocas veces trabajamos juntos, la velocidad que tenía con los pies, lo que hacía con los pies era una maravilla, estaba Pepe Limón, Vicente de Triana, que fue maestro de Arty, yo tuve la suerte de bailar con él muchos años, era un guitarrista con un sentimiento y una capacidad interpretativa increíble y con él en mi ignorancia yo creía que una solea pura y una solea por bulerías era lo mismo pero más rápida, con él aprendí que no que era otra forma de guitarra y de todo.

En esa época también en contraste el flamenco era un poco más cerrado, no sé si sectorizado o dividido, la gente era muy suya y no se juntaba con nadie, de repente si tú estabas en otra escuela tu no veías a las de las otras escuelas nunca y esa gente tampoco te conocía a ti, eso se fue rompiendo porque por ejemplo hoy en día en los Premios Torbellino Flamenco tú ves a

gente toda junta, de un montón de escuelas, de un montón de sitios y todos comparten pero eso antes no era así, yo en esa época nunca vi a Siudy, nunca vi a gente Tatiana Reyna, sabía que existía pero nunca sabía dónde estaban, hacían sus shows de escuela pero yo nunca los veías, eso empezó a cambiar con la sala rociera “El Jaleo”, con su aparición comenzó a abrirse y a integrarse artistas que antes no se integraban, yo trabajé con “La Bronce” Deiweif Stephenson, con Gabriela Reyes, con Anita Loynaz, con Derly Ramírez, con Goyo Reyna mucho tiempo, con “El Meño” un cantaor estupendo que ya no está aquí en Venezuela, veníamos todos se escuelas y empezó la gente a conocerse más, es cuando Siudy me ve y me lleva a su academia a dar clases a su gente avanzada, la cual además admiro como productora directora coreógrafa y maestra es una de las personas que más tiene sabiduría en el flamenco en Venezuela y entiende como con calidad como debería ser el flamenco desde cualquier punto de vista, con la edad que tiene sabe mantenerse actualizada con más de 50 años con su academia, en simples conversaciones he aprendido mucho con ella como con Aloma la directora del Jaleo, su experiencia en producción me han funcionado muchísimo.

Otros artistas con los que he tenido la dicha de compartir como Daniela tugues con todos los artistas los llevo de alguna forma en mí.

5. ¿Qué anécdotas recuerdas?

Parecíamos unos mariachis, salías vestido de flamenco de un sitio, manejando con la camisa de lunares, te medio arreglabas en el baño y salías al show, bailabas y otra vez al carro como si nada había pasado.

Había un sitio que quedaba en la penúltima cuadra de Las Mercedes, que se llamaba vinos y tapas, y en la otra cuadra de lado izquierdo estaban Las Tapas de Madrid, como era imposible estacionarse, caminábamos por la calle vestidos de flamenco, cruzábamos la avenida vestidos de flamenco errantes, entonces la gente nos decía cosas porque era muy cómico. Era la época de hacer fiestas y época de hacer tenías en un mismo día show y fiestas.

Existía la Frasca de Toledo, que todo el mundo la conocía que era una taberna flamenca, con música de flamenco toda la noche, tenía sus showcitos en vivo durante la noche, bien entrada la noche porque era después de la 12 o 1 de la madrugada hasta las 5 y ésta taberna además no tenía ninguna ventana no entraba luz del sol ni nada y a veces entrabamos allí y salía alguno, vamos a tomarnos algo pasaba un show, empezaba otro show, nos tomábamos algo, además íbamos mucha gente del flamenco, en esa época, luego ya no, íbamos muchos artistas de flamenco y fanáticos del flamenco que iban para allá, el problema era cuando abrías la puerta y te dabas cuenta que el sol estaba afuera, que eran las 6 de la mañana y tú en aquella oscuridad allá adentro no te dabas cuenta que había amanecido y la gente te decía vamos para frasca y decías que miedo porque no sabías a qué hora ibas a salir de allí.

6. ¿Cómo dividirías temporalmente el flamenco en Venezuela desde sus inicios hasta hoy?

Ya en los 50 había flamenco aquí. La época de oro fue entre los 69 y el 70 pero claro no fue la época de oro del flamenco nada más, también fue la época de oro de Venezuela, era cuando había mucho dinero en Venezuela, era

la época cuando la gente tenía tres carros y dos casas mucha gente que vino aquí cuando existían “Los Tarantos” venían esos artistas que se establecían aquí como “El talegon”, “La Tati”, además venían todos los artistas, imagínate era la época de cuando Renny Ottolina tenía su programa de televisión cuando trajo a “Los Jackson” y venía todo el mundo, por qué porque había dinero por eso digo no es solo el flamenco, era una época donde había mucho arte venia Lola Flores venía todo el mundo.

Al cambiar la realidad económica de Venezuela, cuando el famoso viernes negro, cuando el dólar sube a finales de los ochenta, empezaron a cerrar negocios, muchos artistas se fueron, pero no creo que fuese que el venezolano haya perdido amor por el flamenco, ni fue que la gente que estaba haciendo flamenco le dio por dejar de hacer flamenco, la circunstancia del flamenco en Venezuela, así como ahora mismo en España tienen mucho que ver con la circunstancia política económica de cada país, en este caso de Venezuela en ese momento paso eso.

La academia por excelencia, la primera academia de flamenco en Venezuela que se establece para dar flamenco como tal es la academia de Siudy Quintero es la pionera y eso es así y como dije antes es única que tiene ese record de años y de experiencia después de ahí Tatiana Reyna tiene su escuela, pero Tatiana Reyna daba clases en su casa era un poco más informal después abrió su escuela mucho después, Tatiana se dedicó a bailar Siudy se dedicó a la docencia, “La Mora” también daba clases, Paloma Marín, que también fue una persona que marcó pauta, Carol también daba sus clases, “La China”, la mama de Adrián Galia, y claro todos se fueron yendo pero se fueron

yendo por la circunstancia económica, así como vinieron buscando algo mejor aquí, se fueron buscando algo mejor en otro lado peor no era por Venezuela o por su gente o por el flamenco.

Época de los 80 y de los 90 habían más tablaos que academias luego vino ese declive pero no del flamenco, a la gente le seguía gustando el flamenco, sino porque la gente dueña de negocios decidieron cerrar e irse.

7. ¿Es la etapa actual la de las academias?

Ha habido una proliferación de academias, han abierto muchas academias, yo abrí mi escuela, mucha gente abrió su escuela lamentablemente ha habido escuelas que abren porque tienen dinero pero no porque sepan de flamenco, eso siempre lo ha habido lo que pasa que hoy hay más, mucha gente tiene escuelas peor no saben de flamenco ni saben enseñar

Que es lo que está pasando hoy en día, no sé si es la etapa de las academias, esta etapa es diferente por qué, lo primero comienza con esta separación que existe romperla que ya los artistas ya no dicen “no yo solamente trabajo con mi escuela” ahora mucha gente trabaja con escuelas los artistas salimos a dar clases o talleres en otras academias entre todos los estados de Venezuela también en el interior del país hay un talento increíble antes no había tanto ahora lo hay, en ese sentido hay un desarrollo más grande en Venezuela, por ejemplo yo en mi época me fui a estudiar a España, Gabriela Reyes se fue a estudiar a España o Daniela Tugues ahora va cualquier alumno porque ahora la gente quiere estudiar quiere aprender, entonces ahora de

repente se van 50 muchachas de Venezuela a estudiar flamenco eso antes no pasaba entonces hay ese crecimiento por el interés, por eso te digo hoy en día la gente está muy preparada está más interesada, está mucho más preparada, tiene mucha más técnica el problema es que no hay casi escenarios para tanta gente que se está formando, pero no es porque a la gente no le guste el flamenco, es porque la circunstancia económica ahorita no ha permitido que hayan más escenarios o más sitios pero no creo que sea por un problema de afición o de falta de amor al flamenco, te lo comparo con España, Amor de Dios en el 2004 vivía full hasta el 2009, ahora Amor de Dios está vacío, y los artistas maravillosos se están yendo a dar clase a los países que no se te ocurren porque los mismos españoles no tienen como pagar clases y lo que cobraban por bailar por ejemplo si cobraban 100 ahora cobran 35, a qué obedece eso a un problema económico, ahorita estudiar en España es un lujo, entonces eso así como pasa en España pasa en Venezuela, si bien se puede manejar en etapas yo creo que están netamente unidas a la situación del país.