

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**LA PRÁCTICA MUSICAL DEL FLAMENCO EN LIMA DEL SIGLO XXI.
CONSTRUCCIÓN DE UN VÍNCULO ETNICITARIO CON EL MUNDO
ANDALUZ**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA**

AUTORA

Larissa Sofía Sánchez Carhuaz

ASESOR

Omar Percy Ponce Valdivia

Junio, 2021

Resumen

En Lima, la práctica musical del flamenco es desarrollada por un limitado grupo de personas que se identifica como, y se hacen llamar, flamencos. El número de integrantes de este colectivo crece regularmente año tras año. El proceso por el cual cada vez más personas se identifican con el flamenco es entendido, en esta tesis, como una manifestación de etnicidad. Este estudio analiza cómo se construye el vínculo etnicitario con el mundo andaluz a partir de la práctica musical del flamenco en el siglo XXI en la ciudad de Lima. Esta investigación nace de la curiosidad a partir de mi actividad como cantaora de flamenco en la ciudad de Lima y del impacto que sentí desde niña por la música flamenca. Por esta razón, se analizan las características performativas de la práctica musical del flamenco que promueven una identificación del público con el flamenco, además de los elementos sonoros musicales del flamenco que impactan y motivan el interés en el aprendizaje de la guitarra, el baile y el canto flamenco andaluz y finalmente conocer cuáles son los principales espacios de práctica artística del flamenco que aportan a la construcción de este vínculo etnicitario. Para este fin, las principales bases teóricas son, el concepto de senderos musicales de Ruth Finnegan que explica las motivaciones de la elección del sendero musical, y el concepto de etnicidad de Josep Martí para comprender cómo los músicos y el público desarrollan un sentimiento de pertenencia y reconocimiento con el colectivo y con la práctica de la música flamenca. La práctica musical del flamenco en la ciudad de Lima del siglo XXI otorga el material simbólico para la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz, de este modo los participantes se sienten parte de un colectivo en cada espacio de práctica compartido.

ÍNDICE

Resumen	1
Índice	2
Lista de figuras	4
Introducción	5
Estado de la cuestión	7

CAPÍTULO I

INSTAURACIÓN DE LA PRÁCTICA DEL FLAMENCO EN LIMA	11
1.1 Nacimiento del flamenco como práctica artística	11
1.2 Llegada del flamenco a Lima	12
1.3 Panorama de globalización y patrimonialización	13
1.4 Consolidación de espacios de práctica flamenca en Lima antes del s.XXI	14

CAPÍTULO II

LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO ANDALUZ	17
2.1 Elección del sendero musical	17
2.1.1. Motivaciones familiares	18
2.1.2. Motivaciones laborales	19
2.1.3. Motivaciones artísticas	20
2.1.4. Motivaciones de los medios	20
2.2. La etnicidad como pertenencia y reconocimiento	22
2.2.1 Pertenencia y contraste social en el flamenco en Lima	22
2.2.2 Lo étnico y lo etnicitario	24
2.3 La escena musical: El mundo del arte	27
2.4 La idea de mundo andaluz: Una escena musical flamenca	28
2.4.1 Términos teorizados de la práctica musical	29
2.4.2 Códigos del ser flamenco	30
2.4.3 Elementos icónicos de lo andaluz	32
2.5 Construcción del vínculo etnicitario con lo andaluz	35

CAPÍTULO III

LA PRACTICA DEL FLAMENCO, UN MUNDO ANDALUZ EN LIMA DEL s. XXI	37
3.1 La performance musical y la identificación del espectador	37
3.1.1 El toque	39
3.1.2 El baile	40
3.1.3 El cante	43
3.1.4 La interacción entre artistas	45
3.2 Elementos musicales del ser flamenco	49
3.2.1 La guitarra: Virtuosismo y embrujo	49
3.2.2 El baile sonoro: Destreza, palmas y zapateo	51
3.2.3 El cante: Un abanico sonoro musical	57

3.3 El cajón: Identidad criolla y flamenca	61
3.3.1 La sonoridad peruana en el flamenco	61
3.3.2 Flamenco y fusión	63
3.4 Espacios de práctica del flamenco en Lima	64
3.4.1 Centros de aprendizaje	65
3.4.2 Muestras artísticas	67
3.4.3 Festivales y tablaos	68
Conclusiones	70
Referencias	72
Referencias de fuente oral	73



LISTA DE FIGURAS

Imagen 1. Leo Amaya, María Amaya, Rosa Romero y Jorge Tómes, “El Moro”. Pizzería Chachamama 1979.	15
Imagen 2. Artículo periodístico sobre el guitarrista Ernesto Hermoza. Diario El Comercio, 29 de diciembre 2016.	25
Imagen 3. Digitalización de la Caratula del Long Play Saludo a Paco de Álvaro Lagos. https://caretas.pe/cultura/dia-de-la-cancion-criolla-alvaro-lagos-el-adolescente-que-cautivo-a-chabuca-granda/	27
Imagen 4. Triángulo etnicitario de Josep Martí.	35
Imagen 5. Bailaoras Luciana y Lourdes Carlín, en ensayo - Escuela de Flamenco Alma Gitana.	42
Imagen 6. Larissa Sánchez en el cante, Ernesto Hermoza en la guitarra. Festival Flamenco y Punto, ICPNA 2017.	44
Imagen 7. Antonio Vílchez y Diana Rizo-Patrón, Víctor Meléndez en la guitarra en el 10mo. Festival Internacional del Cajón 2017.	64



Introducción

La práctica musical del flamenco en la ciudad de Lima tiene gran relevancia para un colectivo de personas que se consideran flamencos. Estas personas se sienten atraídas a todo aquello que represente lo andaluz. Esta atracción es explicada con el concepto de etnicidad que, desde los planteamientos de Josep Martí, es un constructo cognitivo de carácter referencial, ésta lleva a que las personas sientan pertenencia a un grupo, también tiene un aspecto afectivo que las impulsa a la acción. La etnicidad se establece en la diferencia, es este contraste referencial lo que hace que una persona se sienta “parte de” y que esta identificación la perciban también los que no pertenecen a dicho círculo.

La práctica musical del flamenco en el caso de Lima, posee atributos específicos que contribuyen a la construcción del sentimiento etnicitario que genera el vínculo con el mundo andaluz. A través de la manifestación de ciertas cualidades, se configura el vínculo etnicitario. Desde ese punto de vista, los objetivos perseguidos en esta investigación son: Conocer las características performativas de la práctica musical del flamenco que promueven un sentido de pertenencia, del público y los músicos; cuáles son los elementos sonoros musicales del flamenco que impactan y motivan el interés en el aprendizaje de la guitarra, el baile y el canto flamenco andaluz en un contexto multicultural como es Lima; y conocer cuáles son los principales espacios de práctica del flamenco que forman parte en la construcción y expansión del vínculo etnicitario.

Se ha estructurado la investigación en tres secciones: En el primer capítulo se abordan los aspectos contextuales que han llevado a la instauración de la práctica musical del flamenco en Lima, desde su nacimiento como práctica artística en el mundo hasta la consolidación de espacios de práctica propios en esta capital. En el segundo capítulo se plantea el marco teórico que permite comprender la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz. Es importante resaltar que dicho marco es multidisciplinario y que el uso de diferentes enfoques nos otorga un panorama más extenso para comprender la problemática. El concepto de senderos musicales, planteado por Ruth Finnegan, es aplicado para reconocer las motivaciones que llevan a las personas a acercarse al mundo andaluz por medio de la práctica musical del flamenco. Posteriormente, el concepto de etnicidad de Josep Martí, ayuda a comprender cómo se configura la construcción del vínculo con un mundo andaluz, a la vez motivador de la praxis musical. Además, se toma el concepto de espíritu étnico para comprender el constructo simbólico que da vida a la práctica musical del flamenco: el mundo

andaluz. Junto a estas perspectivas teóricas, se incluyen los términos teorizados, códigos del ser flamenco y los elementos icónicos de dicho constructo. En el tercer capítulo se exponen las características performativas como hechos, acciones y expresiones corporales del músico, en tanto elementos que promueven la identificación del público con la práctica musical del flamenco. Se describe cómo la música flamenca posee elementos sonoros, que impactan y motivan el interés en el aprendizaje de la guitarra, el baile y el cante flamenco produciendo un potente caudal de práctica. Finalmente, se describen los principales espacios de práctica musical del flamenco, en su relación con la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz en Lima y el consecuente crecimiento de la escena flamenca en Lima.

Para la obtención de datos se realizó una etnografía que incluye la observación participante durante quince años, así como entrevistas llevadas a cabo en los años 2020 y 2021, revisión de material periodístico, estudios sobre etnicidad, escena musical y prácticas sociales asociadas a la práctica musical del flamenco. En virtud de la información recabada, el objetivo general de esta investigación es conocer cómo la práctica musical del flamenco en Lima del siglo XXI se constituye en un espacio de construcción del vínculo etnicitario de sus participantes con el mundo andaluz.

Esta investigación me ha permitido analizar el carácter etnicitario que tiene la práctica musical del flamenco en un grupo de personas en la ciudad de Lima en el siglo XXI. A pesar de sus diferentes motivaciones, todas convergen finalmente en los mismos espacios de práctica que estimula a todos mismo sentir: el ser flamencos. La práctica musical del flamenco se manifiesta en la representación simbólica del mundo andaluz. Es mediante la práctica musical del flamenco y la utilización de sus espacios que se da la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz.

Estado de la cuestión

En esta sección se presentan las investigaciones relacionadas al tema central que es la práctica musical del flamenco, las que son pertinentes considerar como antecedentes de este trabajo. No se han encontrado estudios sobre la práctica musical del flamenco en Latinoamérica. Causa extrañeza que un fenómeno musical tan vigente en Latinoamérica no haya sido abordado académicamente, teniendo en cuenta que en países como Perú, Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Chile existen numerosas escuelas de baile flamenco y por tanto se realiza esta práctica. La razón de tan escasos o ningún estudio en el Perú, puede deberse a que se asume que la práctica del flamenco es igual en todos los países donde se instala y no merece investigarse o que se trata de un pequeño y aislado número de personas las que lo practican, o que la investigación musicológica se enfoca en temas aún pendientes asociados a la música del Perú. Cualesquiera que sean las razones, es importante exponer una falta de atención al flamenco en la ciudad de Lima.

En vista de no contar con textos académicos sobre el tema, se ha considerado revisar una publicación de José Bentín Diez Canseco, un reconocido arquitecto limeño nacido en 1938, aficionado a la tauromaquia y al flamenco. Debido a su pasión, en el año 2013 publica “Crónicas en la ruta del arte efímero”, una recopilación de treinta años de vivencias en torno a los toros, al flamenco y al criollismo, desde 1958 en Lima y el extranjero. Su afición al cante flamenco, surge a mediados del siglo XX en un contexto en el que las películas de corte taurino y su infaltable folclore andaluz eran proyectadas en diferentes cines de la ciudad de Lima. “En ellas la música era muy importante, a parte de los pasos dobles, aparecían el cuplé a flamencado o las bulerías o tanguillos orquestados. Esto me intrigó y me llamó la atención. Evidentemente, era algo comercial, pero pude intuir que debajo de ese maquillaje tenía que haber algo más” (Bentín, 2013, p.19). Estas crónicas, que son muy personales, rozan tangencialmente al tema en cuestión, en la medida en que se exponen los factores que podrían facilitar la construcción de un vínculo etnicitario con el flamenco a través de la práctica musical.

Otra fuente bibliográfica que se ha considerado en este estudio es la del historiador limeño Carlos Pardo-Figueroa Thays, miembro del Instituto Riva-Agüero nacido en 1964, producto de una de sus investigaciones publica el libro “Gitanos en Lima”: *Historia, cultura e imágenes de los rom, los ludar y los calé peruanos*. Dicha investigación etnohistórica incluye los aportes socio culturales de los diferentes grupos de gitanos que se encuentran

viviendo en la ciudad capital. En una breve sección, el autor, establece una relación entre la música flamenca con los gitanos calé peruanos, y los españoles andaluces. Según el autor, los únicos calés que se encuentran en el Perú son los de la familia Amaya, artistas que llevan a cabo la práctica musical del flamenco ya sea como medio de trabajo o como herencia aprendida y estudiada. Establece también que la música flamenca podría vincular a los distintos grupos de gitanos en Lima ya que gustan del flamenco. Sin embargo, no se conocen entre sí (Pardo-Figueroa, 2013, p. 219). Este libro, expone entre otros temas de carácter histórico, las posibles relaciones entre los gitanos en Lima y los imaginarios que se han establecido en torno a ellos debido a contextos históricos, políticos y sociales.

Las crónicas de José Bentín y Gitanos en Lima de Carlos Pardo-Figueroa son los únicos textos publicados que abordan de manera muy somera, debido a su naturaleza temática, la práctica musical del flamenco en la ciudad de Lima.

Josep Martí, musicólogo español, en el capítulo VIII de su libro *Más allá del arte, Música y Etnicidad: una introducción a la problemática*, relaciona las músicas con su función etnicitaria. Ejemplifica la problemática con músicas que han trascendido las barreras geográficas con ayuda de la globalización como el tango, y la salsa. También hay un flamenco bien adaptado a los nuevos tiempos que se ha universalizado, aunque en su cuerpo lleve indeleble la marca de Andalucía o de España, como también existe el interesante fenómeno de la salsa, presente hoy en muchos locales de Europa, y que no es solo negocio o diversión sino también claro portavoz de panlatinidad (2000, p. 124).

Fenómenos musicales como la salsa, podrían contribuir a comprender de manera análoga el fenómeno de la práctica musical del flamenco en Latinoamérica, ya que impactan trascendentalmente en quienes lo practican de manera que construyen una identidad y a la vez forman comunidades al margen de la nacionalidad que posean.

En el año 2016, Paulina Paz publica su tesis de maestría titulada *Performances salseros: producción cultural, comunicación e identidades. Estudio de caso de una salsoteca en Quito*, la cual, le otorga el grado de Magister como comunicadora en la Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador. Dicha investigación etnográfica se centra en la práctica de la salsa, en su performance y las relaciones que se tejen entre los sujetos involucrados. La autora sostiene que el baile de la salsa se basa en los significados que son validados por los que lo practican y que los miembros de esa comunidad poseen rasgos sociales particulares

que estructuran socialmente a quienes se autodenominan salseros. “la experiencia social de bailar salsa en un espacio específico, y por esta vía identifica las diversas formas de comunicación que inciden sobre la construcción de la identidad que son el fundamento del mundo simbólico de sus practicantes” (Paz, 2016, p. 4).

Paz, denomina rituales de la salsa a las actividades performativas que poseen significados generando procesos de construcción identitaria que consolida al grupo, de esta forma, quienes “lean” y reproduzcan estos códigos convencionales, serán entendidos y entenderán a través de los lenguajes no verbales. (2016, p. 31-37). Dichos procesos de construcción identitaria proyectan una imagen que se suele asociar con una etiqueta simbólica, en el caso de la salsa, la panlatinidad de la que Josep Martí se refiere en su artículo.

Paz, logra una importante investigación ya que concibe el género musical como fenómeno cultural, al margen de ser situado en un delimitado contexto como lo es una salsoteca, y que, es de esperarse que las conductas varíen con los recintos, mantiene la convención de sus códigos en la práctica musical en términos generales y además estos constituyen un bagaje de identidad reconocible. Es así, que la salsa y el flamenco son prácticas musicales que se pueden estudiar de manera análoga a pesar de sus diferentes procesos políticos, sociales y marcadas diferencias en cuanto a práctica musical se refieren. El estudio de los salseros en Quito se ancla como un importante antecedente a considerar en temas referidos a construcción de un vínculo identitario a partir de la música desde un enfoque etnográfico.

Fernando Ruiz Morales, antropólogo y autor de destacadas investigaciones en Bélgica, Flandes y Andalucía, acerca de etnicidad, relaciones interétnicas, expresiones artísticas relacionadas a la cultura andaluza entre otros, en el año 2011 publicó *La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras*, un trabajo etnográfico que se centra en las relaciones entre grupos de personas que practican el flamenco en Bruselas y Flandes sin tener un nexo directo con España o Andalucía. Estos artistas, *agentes del flamenco*, como los llama el investigador, buscan la legitimación de la práctica en función a la autenticidad o a la búsqueda de esta, que implica estar vinculado con España de alguna manera. La búsqueda y adquisición de recursos etnicitarios del colectivo flamenco es fundamental para mantener un bagaje cultural que les otorgue reconocimiento como flamencos. Obviamente, estos grupos no son homogéneos ni actúan como bloque, puesto que internamente los intereses, objetivos, etc. también se encuentran en pugna. Pero en el establecimiento de estrategias, y en el posicionamiento en la definición y apropiación del patrimonio flamenco,

la adscripción étnica y los valores asociados a ella funcionan con fuerza y orientan pautas estratégicas (Ruiz, 2011, p. 303).

La historiadora, antropóloga y musicóloga Susana Asensio, jefa de la revista científica CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid) autora de numerosos estudios relacionados a la musicología, en su artículo *El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional* publicado en Madrid en el año 2004, expone las cualidades del flamenco que facilitaron su expansión por diferentes países del mundo, las circunstancias políticas y sociales que impulsaron al flamenco a llegar a Nueva York para su explosivo estrellato y fama mundial durante el periodo 1930 -1970. Según la investigadora, una de estas cualidades es la convergencia entre lo tradicional y lo transnacional, en esta dinámica el flamenco toma forma como una práctica musical que engloba un abanico multicolor de particularidades expresivas pues cada manifestación de él posee diferentes discursos muchas veces opuestos entre sí, pero de comportamiento paralelo.

Susana Asensio, explica lo transnacional como un carácter viajero y cosmopolita y es esta cualidad la que produce el quebrantamiento de fronteras locales y favorece la recepción del flamenco fuera de la zona de Sevilla-Jerez- Utrera, pero también facilita la hibridación de géneros, formas y contenidos. Tal flujo ha generado cánones de partida para distinguir y defender lo “tradicional”. Esta postura defensiva, por parte de los puristas, tiene el propósito de conservar la “esencia” que porta el flamenco (Asensio, 2004, p.148). Y es justamente lo que Asensio utiliza para nombrar a aquellas manifestaciones artísticas que son fieles a lo local-tradicional, *Aura*, y aquellas infieles, *Kitsch*, de entendimiento inmediato, producto del proceso de transnacionalización y comercialización. “La "esencia" flamenca, cualquiera que sea su definición, es la que mantiene el misterio del fenómeno y hace posible así no sólo su mantenimiento como tradición viva, sino también su exitosa comercialización bajo una etiqueta común” (Asensio, 2004, p. 148).

Dicho estudio contribuye a esta investigación porque muestra la consolidación de la imagen proyectada del flamenco desde su posición de fenómeno artístico de ámbito local, sabido como híbrido desde siempre, hasta su posición a nivel internacional. Describe las características más visibles que han ido estructurando el imaginario flamenco, recurso útil para aproximarnos a algunos aspectos del *mundo andaluz* que se proyectó desde Estados Unidos hacia el mundo.

CAPÍTULO I

INSTAURACIÓN DEL FLAMENCO EN LIMA

Este primer capítulo relata brevemente el nacimiento del flamenco, la convergencia de culturas que le diera origen en Europa y su expansión por el mundo y Latinoamérica en particular. Posteriormente, cómo se universaliza, se convierte en patrimonio inmaterial y finalmente como llega a la ciudad de Lima.

1.1. Nacimiento del flamenco como práctica artística

La procedencia del flamenco es un tema controversial, sin embargo, lo que puede afirmarse es que esta manifestación proviene de varias culturas reunidas en un contexto complejo y, en general, hostil hacia ellas.

El flamenco es la amalgama, a través de muchos siglos, de las músicas de varias étnicas desplazadas a raíz de las brutales pragmáticas (leyes) de los Reyes Católicos que dan lugar a las persecuciones y expulsiones de España de los gitanos, judíos y árabes. Sin embargo, éstos se resisten a las pragmáticas disfrazándose y ocultándose, algunos cambian de nombre y “se convierten” al catolicismo, pero sus costumbres las siguen practicando o sus cultos religiosos originales se esconden en los cultos católicos y las músicas de las etnias sólo se practican en privado (Bernal, 2013, p.36).

Un punto en el que los investigadores coinciden es la zona en la que converge la mixtura de culturas: Andalucía.

El paso de las distintas culturas que han habitado el sur de la Península Ibérica, como tartesos, fenicios, romanos, árabes, judíos y cristianos, ha configurado, en gran medida, los cimientos de la música flamenca . . . Todos estos pueblos, que fueron concurriendo en Andalucía a lo largo de la historia, sembraron la semilla que deriva en el fruto del folklore andaluz (Lara, Gertrudix y Gertrudix, 2009, p.17).

Si bien los orígenes precisos parecen perderse en la historia, la fusión de culturas expatriadas y el espíritu de rebelión y resistencia al desarraigo, ha dejado huellas perceptibles hasta hoy en el flamenco.

1.2. Llegada del flamenco a Lima

En la primera década del siglo XX se vivió un gran furor por la tauromaquia en la ciudad de Lima. La plaza de Acho fue el punto de congregación de los aficionados a las faenas taurinas donde la música y el discurso estaban relacionados con el mundo andaluz. Según Borrás, canciones con temática taurina ya se escuchaban por las primeras décadas del siglo XX. Doce canciones se encuentran registradas en *El Cancionero de Lima*. Vals, pasodoble, pasacalles torero y marcha, son algunos de los géneros musicales de estas obras. En ellas está reflejada la gran afición que en aquellas épocas se vivía, la expectativa que el público tenía antes de las faenas y por supuesto, la gran admiración, hacia ídolos taurinos como Juan Belmonte, Rodolfo Gaona y José Gómez “*Joselito*” (2012, p.175-181). Justamente, a este último se le dedica la canción llamada *¡Olé Joselito!*: “Al leer estas canciones otro elemento llama la atención y es la mención repetida de España (8 ocurrencias) de Triana, de Talavera, de las blancas mantillas que cubren mil cabezas, y de todo este universo taurino que nos da verdaderamente la sensación de estar en realidad mucho más cerca del Guadalquivir que del Rímac” (Borrás, 2012, p.182). Estas canciones revelan un universo taurino donde los devotos veneran a los toreros de la época y como parte de esta afición desarrollaron prácticas musicales asociadas a la tauromaquia, por ende, a lo andaluz.

En la década del sesenta lo taurino y el flamenco estaban presentes en las producciones cinematográficas, donde la música jugaba relevante un papel simbólico, asociado a lo andaluz.

Se daban en Lima, varias películas taurinas, entre la segunda mitad de los cincuenta y principios de los sesentas, como “*Tarde de toros*” o “*La corrida ininterrumpida*” ... En ellas la música era muy importante, aparte de los pasodobles, aparecían el cuplé aflamencado o las bulerías o tanguillos orquestados (Bentín, 2013, p.19).

Los aficionados al flamenco, buscaban discografía y la obtenían de Montilla, una tienda dedicada a la importación de discos, en general de Norteamérica. Esta empresa no tenía competencia, ya que no existía otra que proveyera de este material flamenco al Perú. A través de estos discos los aficionados tuvieron acceso a las grabaciones de afamados guitarristas flamencos como Sabicas y Mario Escudero. La existencia de al menos una empresa que satisficiera la demanda de este tipo de material, da cuenta de la presencia de un colectivo interesado en lo andaluz.

Bentín relata que las primeras reuniones de flamencos en Lima se dieron en los locales “El Ruedo” en Miraflores o el “Colmao” en el centro de Lima, donde tocaban el guitarrista flamenco Jorge Tómes “El Moro” o Manolo Ibáñez. Se cantaban palos flamencos como bulerías, fandangos y rumbas de manera amateur. Posteriormente, en Miraflores, “La taberna del Toro”, “El Mesón” y “La venta Amaya”, fueron los espacios que congregaron a los seguidores de esta música. Luego de viajar a Europa, a mediados de la década del sesenta, donde Bentín conoce más del ámbito taurino y del flamenco, inicia en Lima, la *peña flamenca* de la mano de varios otros entusiastas. (Bentín, 2013, p. 20-23)

En el establecimiento del flamenco también tienen una importante participación los gitanos que llegaron de España. “Por lo menos, algunos de los gitanos *calé* españoles llegaron a nuestro país en calidad de artistas desde principios del siglo XX” (Pardo Figueroa, 2013, p. 219). No existen registros formales de la llegada de estos gitanos a Lima, por lo que se convierte en un tema con algunos cabos sueltos. “La bibliografía sobre los gitanos en América Latina (y en el Perú, en particular) es muy precaria” (Pardo-Figueroa, 2013, p. 46).

1.3. Panorama de la globalización y patrimonialización

La declaración del Flamenco como Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO en el año 2010 terminó por formalizar un hecho evidente: que el flamenco es una práctica musical que no sólo alcanza a aquellos que representa geográficamente, sino que es ejecutada alrededor de todo el mundo.

Este interés y su consecuente práctica universalizada sobrepasa los límites territoriales de Andalucía y España, reflejándose no sólo en la numerosa variedad de nacionalidades encontrada en las clases de flamenco en las escuelas de Andalucía y Sevilla, sino en la abundancia de escuelas en Japón, Alemania y Rusia, por citar a algunos países.

Podemos hablar entonces de un carácter translocal del flamenco como manifestación artística a través de su práctica musical. “Al mismo tiempo que el flamenco es considerado Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad... también legítima que cualquier ser humano pueda utilizarlo para expresarse y diferenciarse, tornándose entonces en una manifestación cultural con un valor universal” (Nunes, 2014, p.29).

A pesar de que alrededor del flamenco se hable de pureza y de dinastía andaluza, en realidad, su práctica ha trascendido a culturas muy diferentes entre sí, por tal, es una práctica inclusiva en el sentido de que cualquier persona en el mundo puede practicarla y dominarla sin importar su nacionalidad. El flamenco es una práctica musical que nace en una cuna de situaciones políticas, sociales e históricas en torno a la marginación y es con esta mixtura circunstancial asociada a lo taurino y lo cinematográfico que llega a la ciudad de Lima y se establece, como en otras ciudades del mundo, para desarrollar grupos integrados por personas que bailan, tocan y cantan de manera aficionada y profesional en espacios artísticos y en consecuencia produce una escena flamenca vigente hasta la actualidad.

1.4. Consolidación de espacios de practica flamenca en Lima antes del siglo XXI

Para contextualizar el escenario en el que ocurre la construcción del mundo andaluz, la siguiente crónica describe el panorama cronológico del desarrollo de la escena flamenca hasta fines del siglo XX.

1956 es el año en que Haydee Salazar funda la *Escuela de danzas españolas regionales y flamenco*, donde nacen las muestras de fin de año. Fue por 1950 cuando Salazar descubre el flamenco con una maestra llamada Clarita Serrano, para después continuar sus estudios con la bailaora y maestra María Amaya. En estas clases participa también su sobrina y sucesora Lourdes Carlín.

En 1977 Paco de Lucía realiza un concierto en Lima. Víctor Meléndez, ya en ese entonces aficionado a la guitarra flamenca, conversa con el maestro y este le recomienda al Moro de quien comienza a recibir clases de guitarra flamenca.

Es el año 1980, cuando Jorge Tómes “El Moro” y su esposa María Amaya forman un grupo musical llamado *Gitanerías* con el que realizan shows flamencos en la pizzería Chachamama, de su propiedad. En el baile participan su hija Esperanza Amaya, Lourdes Carlín, Marita Mejía y Rosa Romero; en el cante, su otra hija Leo Amaya. El Moro fallece en 1987 dejando un importante legado en la guitarra flamenca de Lima.

A principios de los años noventa, los guitarristas Víctor Meléndez y Oscar Guzmán son los únicos guitarristas profesionales que tiene la escena flamenca de Lima. Víctor Meléndez

tenía una agrupación donde participaban jazzistas como Carlos Espinosa, David Pinto y Julio Tirado, en su repertorio incluían piezas de jazz y de flamenco. Meléndez también forma la agrupación Raíces Flamencas donde, además de enfocarse en la ejecución de música flamenca, incluía baile flamenco. Es en aquellos años que Ernesto Hermoza, guitarrista afrocriollo, comienza sus clases de guitarra flamenca con Meléndez, con quien luego trabaja. En estos años los músicos flamencos se reúnen en sus casas e invitan a otros para escuchar CD's de flamenco, que copiaban en el centro de Lima, y poder practicar el flamenco. También se juntan en sus casas para celebraciones como cumpleaños, donde el cante, baile y el toque de guitarra están presentes.

En 1996 María Amaya convoca a Ernesto Hermoza para trabajar y hacer flamenco junto a sus hijas Leo y Esperanza. Es en casa de las Amaya, durante largas sesiones musicales, y conversaciones que Hermoza aprende el toque de guitarra para baile, el que se caracteriza por ser mucho más marcado ya que debe acompañar los pasos de baile.



*Imagen 1. Leo Amaya, María Amaya, Rosa Romero y Jorge Tómes, "El Moro".
Pizzería Chachamama 1979*

Lourdes Carlín, Emily Mazzotti y las hermanas Amaya, con sus escuelas, son el semillero del flamenco en Lima. Entre los años 1998 y 2000 cuando se vuelve mucho más intensa la actividad flamenca, se incrementa de manera importante el número de alumnas en las escuelas, y surgen nuevos cantaores peruanos como María del Carmen Rimachi “La Candela” y Augusto Gil “El Galleta”.

Por esos años, la frecuencia de eventos flamencos entre octubre y diciembre era tan intensa que los músicos asumían a veces cuatro o cinco shows en un día, en lugares como la Plaza de Acho, el hotel Marriot, restaurantes de comida mediterránea, eventos benéficos y reuniones familiares, entre otros. Sin embargo, en el mes de enero cesaban casi por completo las actividades y por esta razón, la cantaora Rimachi propone a Fernando Torres, en ese entonces gestor cultural del ICPNA, organizar anualmente un festival flamenco. En 2001 se inaugura el *Festival Flamenco y Punto* donde participan los diferentes grupos flamencos. Ya habían surgido nuevos guitarristas dedicados al flamenco como Eloy Santillán, Carlos Quiroz y Antonio Rosas.

Más adelante, de la escuela de Carlín, *Alma Gitana*, surgen alumnas que se destacan y van haciendo su propio camino. Margarita Villalobos, Mariana Olaechea, Diana y Jimena Cuellar, son las que forman escuelas. Alrededor del año 2010, las escuelas de baile, sus muestras anuales en teatros, el Festival Flamenco y Punto, las reuniones sociales entre músicos flamencos y los eventos taurinos, son el espacio perfecto que consolida la instauración del flamenco en Lima. Estos contextos se han creado como producto de la construcción de un vínculo etnicitario con el mundo andaluz.

CAPÍTULO II

LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO ANDALUZ

Quienes realizan la práctica del flamenco en Lima en la actualidad, se han acercado a ella guiados por diferentes motivaciones. Una fuente importante de estímulo es la exposición a los elementos icónicos de lo andaluz y sus códigos; el practicante se ve de alguna manera representando y busca ser parte de esa experiencia. Los conceptos de *sendero musical* de Ruth Finnegan y de *etnicidad* de Josep Martí, como sentido de pertenencia y reconocimiento, son ideas clave para comprender el proceso de construcción del mundo andaluz en Lima.

2.1. Elección del sendero musical

En la ciudad de Lima, los músicos, bailaoras profesionales y aprendices que eligen como manifestación artística la práctica musical del flamenco, provienen de variados ámbitos sociales y culturales. Su elección se da en el contexto de una urbe como Lima, en la que coexisten una gran variedad de actividades socio culturales y numerosas alternativas de práctica musical.

La antropóloga irlandesa Ruth Finnegan afirma que toda urbe posee senderos que simbolizan una vía estable y cotidiana, en donde las personas encuentran significado en la vida citadina. Dichos senderos, son creados y continúan vigentes gracias al trabajo de un grupo de personas comprometidas con mantenerlos disponibles para las personas. Respecto a la elección de una determinada práctica y las motivaciones de la misma, Finnegan analiza y describe las características y las implicancias de las diferentes formas de práctica musical en la ciudad británica de Milton Keynes. La autora considera válido hacer etnografía tanto en una comunidad como en una ciudad, pues ésta presenta complejidades como por ejemplo que, en una determinada práctica musical, los individuos representan localidades que no les son propias. Destaca, que existen diferentes razones por las que se prefiere practicar uno u otro estilo musicales, algunas relacionadas con la tradición familiar, otras vinculadas con las relaciones entre los miembros de los grupos musicales, entre diversas dinámicas motivacionales. (Finnegan, 2007, p. 297-305)

Los factores socioculturales determinantes en la elección del sendero del flamenco no están

delimitados por la edad o por la ocupación de las personas, sino por el entorno en que se desenvuelven socialmente, lo que repercute en las motivaciones que llevan a cantar, bailar, tocar y disfrutar de la práctica musical del flamenco. Estas personas son en su gran mayoría, de nacionalidad peruana, sin embargo, a través de esta práctica musical representan una localidad española, la cual no es la propia.

Se vuelve relevante entonces explorar cuáles son las motivaciones que llevan a este grupo de personas a elegir este sendero. De las entrevistas se desprende que en esta escena hay motivaciones de carácter familiar, laboral, artístico y mediático, principalmente.

2.1.1. Motivaciones familiares

Existe la tradición, en ciertas familias limeñas, de inscribir a sus niñas, género citado expofeso ya que la participación de varones es prácticamente nula, en clases de baile flamenco de la misma manera en que otras familias eligen otros senderos foráneos como el ballet, el tango o la práctica del karate. Mariana Olaechea, bailaora profesional y directora de la escuela de baile *Flamenco y Fusión*, relata su primer acercamiento al flamenco en la escuela de danzas españolas y flamenco *Alma gitana* de Aidée Salazar, tía de Lourdes Carlín, bailaora y directora de la escuela considerada alma mater del baile flamenco en Lima:

Mis primas mayores bailaban flamenco, yo soy barranquina, y en Barranco estaba la academia de la tía de Lourdes, Aidée Salazar, que no era solamente flamenco, sino era danzas españolas. Yo era como que vecina de Lourdes, entonces todas las niñas, todas las niñas de Barranco nos íbamos a la escuela del lugar, a bailar ahí y mis primas mayores bailaban ahí, mi prima mayor Gabriela James, era una bailarina bastante reconocida en esa época, muy amiga de Esperanza Amaya y... ¡me metieron! A los cuatro años mi mamá dijo: ¡venga te toca! Como luego entró mi prima, mi hermana y etcétera. (Olaechea, comunicación personal, 5 de enero de 2021)

En este caso, la motivación familiar es promovida por dos factores: parental-amical y convenciones sociales. Provenir de un ámbito social donde la afición a la práctica musical del flamenco es compartida por familia y amigos, ejerce una fuerte influencia sobre la motivación. Tener allegados que cantan, bailan o tocan instrumentos, facilita la entrada al sendero del flamenco, en el sentido de que la práctica musical es parte de la cotidianeidad y, por ende, no se cuestiona. Un factor potenciador adicional es residir en, o cerca de, un distrito donde se llevan a cabo una gran variedad de actividades culturales. En el distrito de Barranco abundan teatros, centros culturales, escuelas de danza, de música, talleres de teatro, pintura,

y otras actividades artísticas, a las que se tiene acceso desde temprana edad.

El flamenco es una práctica musical que destaca la gracia de las niñas al bailar con sus vestidos de lunares, peinados, aretes y zapatos de tacón. Aunque en edad temprana, en general, la elección no es personal sino una decisión de los padres esto no implica una práctica musical impuesta y sin opción al regocijo. Por el contrario, las niñas interactúan bailando en grupo en un salón, dirigidas por una maestra, sin dejar de lado el juego y la conversación. Las niñas bailan, baten sus faldas, juegan y conversan entre sí. Si bien la primera elección puede haber sido involuntaria, muchas eligen permanecer en dicho sendero más adelante en la vida.

2.1.2. Motivaciones laborales

Si bien son pocos los que practican profesionalmente el flamenco con fines laborales, estos profesionales son contratados con frecuencia en diferentes ámbitos: casinos, restaurantes, cadenas de supermercados y otros contextos de generación de recursos económicos, así como eventos sociales o familiares, cumpleaños, matrimonios y otros en que se solicita música de temática andaluza o española. Los espectáculos relacionados a la tauromaquia, por ejemplo, los que se realizan en la Plaza de Acho durante la temporada taurina, también son ámbito de la práctica del flamenco, aunque cada vez con mayor frecuencia, algunos profesionales dejan de participar en ellos por estar en desacuerdo con el sacrificio de animales.

La enseñanza de baile, cante y toque flamenco es otra forma de generación de ingresos para los profesionales, sobre todo en el baile flamenco, ya que en Lima este concentra muchas más seguidoras con respecto al cante y al toque. La motivación laboral se justifica en el escaso número de profesionales: pocas personas cantan, bailan, tocan guitarra y cajón de manera profesional, y la demanda de eventos flamencos, si bien es limitada, puede ser intensa en ciertas temporadas.

2.1.3. Motivaciones artísticas

Los músicos o aprendices se ven atraídos por la estética, complejidad musical o destreza artística, debido a una inquietud de exploración o una cuestión de gusto personal. Aquellos que provienen de otros senderos musicales como el jazz, la música afrocriolla peruana o la música clásica, por ejemplo, en ocasiones quieren explorar artísticamente la práctica de géneros musicales que son menos habituales o masivos en su entorno. De esta manera suman los recursos del estilo flamenco a su manera de interpretar, es decir, incorporan expresiones ajenas al lenguaje propio de su práctica habitual, lo que en muchos casos la enriquece.

Enderson Herencia, músico bajista que es convocado frecuentemente a participar en los espectáculos de música flamenca relata que, en su caso, la curiosidad y el reto han sido sus motivaciones para integrarse a la praxis: “Yo provengo de la cantera de la música latinoamericana, el flamenco es musicalmente delicioso, es temperamental ... desde el principio me gustó. Considero que musicalmente tiene bastante destreza, bastante energía, tiene sus altos y bajos, tiene toda la gama de sentimientos” (Herencia, comunicación personal, 16 de enero de 2021).

Los músicos mantienen vigente su motivación artística debido a su gusto personal e inquietud de exploración. La admiración hacia la complejidad musical es un factor relevante que guía a músicos y aprendices. Esto también se aplica al baile, muchas bailarinas que pertenecen a senderos del ballet clásico, danza contemporánea y danzas de folclore peruano siguen este patrón de experimentar nuevos recursos técnicos artísticos asumiendo el reto de la práctica musical del flamenco.

2.1.4. Motivaciones de los medios

En algunos casos la puerta de acceso a la práctica son las producciones de medios de comunicación que presentan personajes que se asocian a la práctica musical del flamenco.

Margarita Villalobos, bailaora profesional y directora de la *Compañía Flamenco Margarita Villalobos* refiere este tipo de motivación que lleva a algunas alumnas a inscribirse en las escuelas de baile:

A veces sale una artista que se pone de moda, que no necesariamente hace flamenco, pero hay algo característico en su estilo musical, en su propuesta, que tiene un “aire flamenco” y se pone de moda y toca las canciones, entonces hace un video y todas las chicas que escuchan música de moda quieren aprender a bailar esa canción, entonces lo que hacen es, se acercan, ¿a dónde? A una escuela (Villalobos, comunicación personal, 6 de enero de 2021).

Por ejemplo, Rosalía, una cantante pop flamenca de moda en la actualidad que en su canto posee elementos propios del flamenco. Las admiradoras de su baile buscan lecciones en las escuelas de baile flamenco en Lima mientras, las que se interesan en su canto buscan clases particulares con los cantaores flamencos.

Según Finnegan, quienes participan de una determinada práctica musical se relacionan por sentimientos, intereses y objetivos en común, que motivan actividades que a su vez refuerzan los vínculos con el grupo (Finnegan, 2001, p. 448-450). Las motivaciones que llevan al sendero del flamenco desembocan siempre en una participación colectiva en la que cantar, bailar y/o tocar flamenco se convierte en el eje principal de acción y expresión en el que todos participan; la práctica, es a su vez moldeada por las interacciones dentro del grupo. Pertenecer a esta comunidad musical ofrece un ámbito en el que, los que incursionan en él se sitúan en variadas funciones sociales, identitarias, recreacionales, etc., en los diferentes contextos en donde se hace flamenco y estas funciones conforman una jerarquía reconocida por los integrantes del grupo.

En ocasiones, la elección del sendero del flamenco no está relacionada con pertenecer a un círculo artístico profesional, pues hay personas que simplemente gustan del flamenco y lo practican. Aun así, ellos buscan relacionarse y mantener cercanía con la práctica profesional, asistiendo a espectáculos flamencos, contratando a músicos flamencos y forjando amistad con ellos; volviéndose de esta forma, parte de la escena. Ya sea que una persona crezca dentro del círculo artístico del flamenco, o que ingrese a este a través de su participación como aprendiz o como público, se busca un vínculo, una práctica musical que haga propias sus significaciones relacionadas al flamenco.

Mas allá de las motivaciones en particular, ellas guían a los individuos a un sendero de variadas significaciones, donde lo andaluz tiene un trascendental significado estructural y social, representado fundamentalmente en la misma práctica musical del flamenco. Los involucrados en esta práctica y sus motivaciones conforman la base que consolida una escena que crece en número de seguidores, de exponentes, en capacidad profesional y en el nivel de complejidad en la producción de sus espectáculos artísticos.

2.2. La etnicidad como pertenencia y reconocimiento

2.2.1. Pertenencia y contraste social en el flamenco en Lima

Frecuentemente, el concepto de etnicidad se entiende como un conjunto de características resaltantes de un grupo étnico, sin embargo, el antropólogo cultural español Josep Martí propone un enfoque que amplía su aplicación y permite comprender la relación que existe entre la práctica de una música y su sentido de etnicidad. Para el autor, la etnicidad es la percepción propia y, de parte de los otros, como perteneciente a un colectivo humano socioculturalmente caracterizado, que hace posible que se le reconozca o relacione, como perteneciente a una etnia. De esta concepción a nivel cognitivo deriva un nivel afectivo que resultará en acciones y comportamientos específicos que llevan al individuo a la práctica de manifestaciones expresivas como la música para sustentar dicha construcción cognitiva (2000, p.118-120).

Ernesto Hermoza, guitarrista, compositor, arreglista y productor musical, describe el impacto que experimentó al presenciar un concierto en vivo del guitarrista Paco de Lucía, una de las figuras principales del flamenco a nivel mundial. En este relato, el concepto de etnicidad se presenta como un proceso relacionado directamente al ámbito afectivo:

... Tocaba el concierto de Aranjuez... eso para mí fue un revuelo, eso fue un remolino, eso fue una cachetada, un baldazo de agua fría con hielo y todo, o sea a mí me sobrecogió y me conmovió intensamente escuchar a Paco y descubrir el flamenco, y ahí es donde dije: yo quiero tocar eso, yo quiero tocar esa música. Así es como defino el camino que tenía (Hermoza, comunicación personal, 3 de enero de 2021).

Los recursos musicales *aflamencados*, llamados así porque las personas lo reconocen como tal, *son* propios de la guitarra, voz o palmas y producen sensaciones que las personas no pueden explicar, no obstante, son conscientes de la atracción que les produce. Margarita Villalobos, describe el surgimiento de su afecto hacia “lo flamenco”, al recordar que en su adolescencia escuchaba cualquier canción con arreglo aflamencado, y más aún cuando un amigo le regaló un disco de *Gypsy Kings* el cual le impactó. En esas experiencias también se explica el carácter emocional de la etnicidad:

La conexión fue musical, no fue visual, no fue estética. Fue la voz, fue la guitarra eso, esta cosa que tú sientes cuando escuchas algo flamenco, que es diferente, hay algo ahí bien emotivo, intenso, a veces depresivo o alegre pero diferente, no se... Yo sabía que yo necesitaba hacer algo donde yo pudiera expresar esa música, donde yo pudiera ser parte, necesitaba ser parte de eso de alguna forma (Villalobos, comunicación personal, 6 de enero de 2021)

Existe una relación cognitiva positiva entre la persona y la música flamenca que produce sentimientos de pertenencia al constructo social, el ser flamenco. El colectivo flamenco, expresa plena identificación, no sólo con la música que escucha, estudia, baila o toca, sino que lo hace con su grupo que considera una minoría o una elite en Lima y que se diferencia a través de su práctica musical.

Augusto Gil “El Galleta”, cantaor flamenco que ha dedicado su carrera musical exclusivamente al flamenco, considera que el ser flamenco es hacer la práctica musical y el experimentar emociones no solo al practicarlo sino al escucharlo. De esta manera se legitima la pertenencia al grupo, es decir, el ser flamenco. “Cuando tienes hábitos, lo practicas y lo haces ya eres ... Entender el dolor de lo que es un cante jondo, cante profundo ... me impresiona mucho y lo siento, o sea entonces al sentirlo yo creo que yo también soy” (Gil, conversación personal, 9 de enero de 2021).

Lourdes Carlín directora de la escuela de baile *Alma Gitana* y bailaora profesional flamenca creció en un entorno musical donde se estudiaban danzas españolas, describe con mucha emoción lo que significa el ser flamenco:

Para mí es un orgullo, primeramente, es un orgullo que yo pueda vivir bien de este arte, es un regalo de la vida, porque uno puede tener o no talento, pero hay q situarse. Ser flamenco en Lima es un lujo es ser valiente, atreverse a vivir en libertad de poder seguir tu pasión y ser flamenco es tener un corazón inmenso... Para mi hacer flamenco es mi forma de comunicarme, mi forma de sentir es poder transmitir esta fuerza y energía tan vital (Carlín, comunicación personal, 13 de enero de 2021).

Felipe Torres, comerciante, asiduo asistente a los espectáculos flamencos en Lima, aficionado al toque del cajón flamenco y casado con una bailaora profesional, expresa un firme sentimiento de pertenencia a la práctica musical del flamenco. Comenta: “Me siento absolutamente flamenco, aunque no exclusivamente. Más que gustarte la música, o ser gitano, o ser incluso español, creo que el requisito indispensable para sentirte flamenco es aprender a querer y respetar el género, con todo lo que esto conlleva” (Torres, comunicación personal, 17 de mayo de 2021).

Desde su experiencia personal el colectivo flamenco se percibe como parte de una minoría, ya que un solo número reducido de personas en la capital conoce o practica el flamenco. Se establece un círculo sociocultural donde la práctica musical los representa. Los músicos que lo conforman, se reconocen como flamencos, privilegiados y orgullosos de llevar a cabo una práctica musical particular que, como indican, requiere mucha paciencia y años de

dedicación.

Tanto músicos como bailaoras e integrantes del público asiduo, coinciden en que la práctica musical flamenca tiene un atractivo cognitivo, del que emerge la emoción que finalmente motiva la necesidad de acción tendiente a lograr la pertenencia al colectivo. En este sentido, la etnicidad explica la formación de pertenencias sociales: “eticidad implica contraste, y esto entre otras cosas, conlleva no tan sólo que una persona se sienta partícipe de un determinado colectivo, sino que esta participación sea también reconocida por los que no pertenecen a él” (Martí, 2000, p. 123).

2.2.2. Lo étnico y lo etnicitario

Son frecuentes las situaciones en que la mayoría de flamencos en Lima son asumidos como personas de nacionalidad española. Esta asunción social se debe a la asociación estereotipada que existe entre la raíz étnica de la música y la nacionalidad de quien la práctica. Al respecto, Martí hace una distinción entre música étnica y música etnicitaria: La música étnica, refiere a músicas rurales, arcaicas o productos del folklorismo, mientras que, la música etnicitaria, de alta representatividad étnica, está relacionada estrechamente con el *mass media* y fuertemente definida en el contexto de la globalización (Martí, 2000, p.121-124).

La práctica de músicas etnicitarias, como el flamenco, el tango y la samba, no se limita a personas nativas de España, Argentina y Brasil necesariamente, a pesar de que estas músicas están fuertemente emblemizadas en tales países. El flamenco, que representa indudablemente a Andalucía, por la globalización se ha expandido alrededor del mundo. Esta música, como otras, se usan no solo como divertimento o fuente de dinero sino como símbolo de sentirse parte de aquello que la música representa (Martí, 2000, p.121-124).

El flamenco es una música etnicitaria que se encuentra ligada categóricamente a Andalucía y a España. En la ciudad de Lima es frecuente confundir al colectivo flamenco con andaluces o españoles. El cantaor Augusto Gil “el Galleta” recuerda cuando tocaba y cantaba flamenco en un restaurante de comida mediterránea en Lima, llamado “*Laeñe*”:

Cuando yo tocaba en la *Laeñe*, donde hacíamos show... y venía gente de España a Lima y el administrador me decía que [la manera de cantar y tocar] se asemejaba mucho a veces a los bares que hacían flamenco en España y [dicho administrador] le apostaba a los que venían: te apuesto un vino,

a ver ¿de qué parte es el cantante?; Ah, debe ser de Córdoba, de Sevilla no es, debe ser de tal sitio (Gil, comunicación personal, 9 de enero de 2021).

Gil, toma esta experiencia con orgullo, ya que el ser confundido con español implica que su práctica musical, su cante, se acerca mucho a lo que es considerado como flamenco en España. Las asunciones lo posicionan socialmente dentro del constructo de lo andaluz, lo cual le otorga legitimidad como flamenco.

La asunción que se relaciona con la identidad de los flamencos limeños no siempre es bien recibida. En numerosas ocasiones quienes se encuentran fuera del colectivo flamenco, señalan que los que practican esta música se identifican como españoles, siendo peruanos. Esto es considerado una especie de alienación o traición a ser peruano. Dicha asunción de quienes están fuera del colectivo flamenco, no se limita a colocar un rotulo de españolidad a los flamencos limeños, sino también extienden prejuicios hacia los sentimientos de pertenencia de los flamencos en Lima.

Con respecto a este tema, el guitarrista Ernesto Hermoza, recuerda una entrevista que otorgó al diario *El Comercio* en la que expresa su sentir con respecto a esta música lo cual generó impacto en el medio, de tal modo que un fragmento de su testimonio apareció como el titular de dicha nota periodística. Hermoza comenta:

Hace tiempo salió una nota en El Comercio, donde me hicieron una entrevista y pusieron en letras grandes, “no me siento español, me siento flamenco” (...) “Quien se siente flamenco lo hace porque disfruta profundamente de la práctica musical del flamenco. Así como disfruta de unas bulerías de Jerez, puede disfrutar una marinera limeña” (Hermoza, comunicación personal, 3 de enero de 2021).



Imagen 2. Artículo periodístico sobre el guitarrista Ernesto Hermoza. Diario El Comercio, 29 de diciembre 2016

La escucha de ambas músicas, que se han tornado representativas de un país o ciudad, puede

generar significaciones que no son excluyentes entre sí. El sentirse flamenco, siendo peruano, es una constante que se encuentra en el sendero musical del flamenco. Como se ha analizado, la música etnicitaria del flamenco convive con músicas etnicitarias como el afrocriollo peruano de manera que ambas escenas musicales intercambian participantes con una motivación artística.

Muchos músicos que afirman sentirse flamencos, disfrutan de otras prácticas musicales, además del flamenco. Víctor Meléndez guitarrista flamenco, ex guitarrista de los Kipus, agrupación de música criolla considerada como una de las más emblemáticas del Perú, recuerda una curiosa anécdota en la que intercambia conocimiento con Álvaro Lagos, quien fue guitarrista de la compositora Chabuca Granda. Meléndez comenta:

En los ochentas (Sic) ... Álvaro Lagos, mi gran amigo. Él fue guitarrista de Chabuca Granda (...) importante en ese tiempo ... él llegó a tocar más que todo rumbas flamencas, las soleares, las bulerías se las enseñé yo, porque él me enseñaba un poco de criollo, él estaba dispuesto a hacerme [un músico] criollo...Más bien yo lo volví flamenco a él. Y una vez cuando acompañó en un disco al Zambo Cavero, el Zambo Cavero [se mostró] bien caliente de que había hecho por ahí unos garabatos flamencos: [y dijo] Oye!... me has hecho unas miandas flamencas!... yo no quiero eso (Meléndez, comunicación personal, 3 de enero de 2021).

En esta experiencia, la práctica musical de Lagos posee un fuerte carácter etnicitario de lo andaluz, que se contrasta con la música afrocriolla peruana. La etnicidad está presente, pero del otro lado, fuera del grupo referencial, pues el cantante Zambo Cavero identifica elementos musicales propios del flamenco en el toque de Álvaro Lagos y los reconoce desde su sendero musical. La música etnicitaria cumple un rol de organización social: de un lado lo flamenco, de otro lado lo afrocriollo peruano.

Lagos, asociado al mundo criollo en el año 1979 grabó un LP en formato solista llamado “Saludo a Paco”, haciendo referencia al guitarrista flamenco Paco de Lucía. En el disco es claramente identificable el uso de recursos utilizados en los palos flamencos, que corresponden a las diferentes formas que toma la música tradicional flamenca.

El flamenco al ser una música etnicitaria organiza socialmente a las personas que lo practican, y lo hace a través del establecimiento de elementos distintivos. Estos, estructuran un mundo de significaciones que generan identidad, reconocimiento y diferenciación.

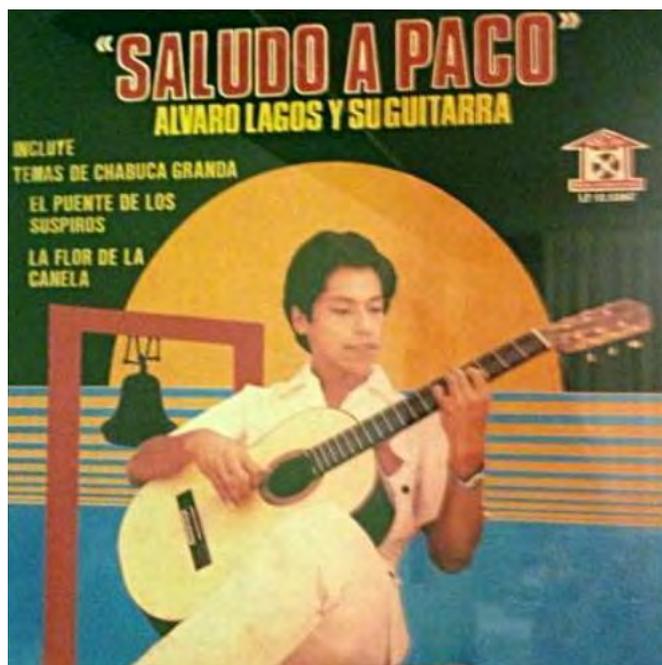


Imagen 3. Digitalización de la Caratula del Long Play Saludo a Paco de Álvaro Lagos.
<https://caretas.pe/cultura/dia-de-la-cancion-criolla-alvaro-lagos-el-adolescente-que-cautivo-a-chabuca-granda/>

2.3. La escena musical: El mundo del arte

Analizar una escena musical brinda la oportunidad de entender lo que significa la actividad musical desde los diferentes roles de quienes participan de ella. Andy Bennett, profesor de sociología cultural, en su artículo titulado *Consolidating the music scenes perspective* establece diferencias entre tipos de escenas, las cuales poseen características diferentes: La escena, por otra parte, ofrece la posibilidad de examinar la vida musical en sus miles de formas, ambas, las orientadas a la producción y las orientadas al consumo y los modos, a menudo localmente específicos, en que estas se entrecruzan (Bennett, 2004, p. 226).

Pero, ¿quiénes son pieza clave en la producción y el consumo en una escena musical? Esta cuestión es analizada por el sociólogo Howard Becker al definir los mundos del arte: Un colectivo de personas que llevan a cabo gestiones destinadas a producir trabajos artísticos, en función a la valoración por convención de lo que implica la práctica artística para ellos (Becker, 2008, p. 34-38).

Entre los gestores de la escena flamenca en Lima, se incluyen: productores musicales, productores de espectáculos, sonidistas, proveedores de equipos de sonido, costureros,

diseñadores de vestimenta para baile flamenco, vendedores y diseñadores de zapatos para baile flamenco, diseñadores gráficos, coreógrafos, directoras de escuela de baile flamenco, profesoras de baile flamenco, alumnas de las escuelas de baile flamenco, músicos, fotógrafos, proveedores de audio y video, personal administrativo de centros culturales y teatros entre otros. No obstante, esta investigación se basa en la práctica musical del flamenco en Lima que incluye baile, cante, toque de guitarra y percusión flamenca, más el público que frecuenta los espectáculos de esta música. Ruth Finnegan en *The hidden musicians* establece lo que diferencia a los mundos del arte: Los mundos musicales de Milton Keynes son instancias de tales “mundos del arte”. Se distinguen no solo por sus diferentes estilos musicales sino también por otras convenciones sociales: en las personas que participan, sus valores, sus entendimientos y prácticas compartidas, los modos de producción y distribución, y la organización social de sus actividades musicales colectivas (2007, p. 31).

Desde esta perspectiva, el mundo musical flamenco de Lima se distingue por su música, la manera de realizar la práctica musical y sus múltiples códigos, la idea acerca de lo que es valorable y la gestión con respecto a la producción y distribución de eventos musicales.

2.4. La idea de mundo andaluz: Una escena musical flamenca

Las concepciones en torno a la práctica musical del flamenco en Lima comparten un fundamento primordial, elementos con significados asociados a lo andaluz. El mundo andaluz, es un concepto que permitirá comprender dichas concepciones, las que en virtud de su carga etnicitaria conforman este constructo.

El mundo andaluz es lo simbólico y la escena. Simbólico ya que contiene una carga etnicitaria que se manifiesta en múltiples aspectos como: lo performativo durante la práctica musical, las formas de usar el lenguaje y códigos sociales, objetos de uso como vestimenta y otros accesorios como: abanicos, faldas a lunares, etc. En esta práctica, además de los músicos y bailaoras, participa la audiencia. El espectador o el escucha, al estar en contacto con la música flamenca percibe y se identifica con ella en debido a la carga etnicitaria que implica lo andaluz en Lima.

2.4.1. Términos teorizados de la práctica musical

Se presentan algunos términos teorizados que se utilizan en la práctica musical del flamenco y que tienen un significado específico para el mundo andaluz:

- Estructura: es la secuencia de secciones de la obra o pieza musical.
- Palmas abiertas: sonido producido por la percusión de los dedos de una mano contra la palma de la otra, buscando la sonoridad aguda. Se tocan para acompañar y resaltar el canto, el toque de guitarra, de cajón o el zapateo de la bailaora en momentos de incremento de energía y velocidad.
- Palmas sordas: sonido opaco producto de la percusión de las palmas de ambas manos, en posición semicerrada o dejando un espacio o cavidad resonante que se cierra cuando están en contacto. Se ejecuta para acompañar con timbre discreto los palos flamencos en momentos de calma.
- Toque: relacionado a la ejecución de algún instrumento ya sea cajón, guitarra o palmas.
- Cante: referido a la expresión vocal o la acción de cantar.
- Llamada: parte de la coreografía de la bailaora, con variación en sus pasos, que anuncia corporal y sonoramente un cambio de sección musical.
- Letra: se denomina así al texto o versos de las estrofas que componen la pieza musical.
- Coletilla: última sección del texto de un verso, que puede repetirse o no, pero anuncia el final de una sección de la pieza.
- Corte: Detención de la ejecución musical en un tiempo determinado del compás.
- Falseta: sección musical a manera de interludio, donde la guitarra interviene en la introducción de un palo, entre letras o durante el baile.
- Fin de Fiesta: Palo bailado colectivamente, de manera espontánea, generalmente al final de un espectáculo.
- Compás: dependiendo del palo flamenco, por ejemplo, en las bulerías se llama compás al conjunto de 12 tiempos que se repiten durante toda la pieza musical.
- Valiente: es un texto de la letra de melodía notablemente potentes y altas en relación a otras partes de la pieza.
- Remate: parte de la coreografía de carácter sorpresivo en la que la bailaora hace palmas con sus manos y “palmea” sobre su pecho o rodillas. Comunica el final de una sección de la pieza musical. Los remates se caracterizan por zapateos enérgicos con veloces movimientos de brazos a los lados del cuerpo.

- Cierre: sucede después de un remate y es la pausa por lo general drástica, de baile, toque o cante en un tiempo determinado del compás del palo que se esté tocando. Escobilla: sección de la pieza en la que intervienen todos los músicos a excepción del cante. Durante la escobilla se destaca la ejecución del zapateo de la o las bailaoras.
- Temple: introducción de un palo flamenco en el que el cante interviene para generar un ambiente de tensión. Son cantes a manera de lamentos, se utilizan palabras como: *y, ay o tiri tran tran*.
- Subida: incremento de la velocidad del ritmo del zapateo que es seguida por todos los performers.
- Jaleos: palabras o gritos que proporcionan alegría, motivación y carácter celebrativo. Los más habituales son: ole, toma, arza, toma que toma, guapa y otros que se generan espontáneamente. Pueden ser emitidos por cualquier integrante de la escena, incluso el público en momentos de elevada carga emotiva.
- Marcaje: paso particular de la bailaora que camina alrededor del escenario o da pasos en su mismo sitio con un sutil movimiento alternado de los brazos o las manos apoyadas en la cintura.
- Remate de escobilla: El cierre de la escobilla, consiste en que la bailaora en los dos últimos compases lleva a cabo potentes movimientos con las piernas y brazos, para finalmente girar con fuerza y detenerse.
- Remate de letra: El final de la primera letra se llama coletilla en ella la bailaora remata zapateando durante dos compases. El remate de letra se caracteriza por el zapateo enérgico con el movimiento de los brazos a los lados del cuerpo.

2.4.2. Códigos del ser flamenco

Durante la práctica musical del flamenco, es decir el baile, cante y toque de guitarra y percusión, se observan códigos de comunicación verbal y no verbal que están totalmente teorizados y que permiten llevar dicha práctica de manera fluida. Estos códigos ocurren durante la performance musical en un espectáculo, clase, ensayo, o algún momento espontáneo. Cumplen una función de comunicación imprescindible puesto que, si uno de los participantes no conoce o no ejecuta el código, se corre el riesgo de desarticular la ejecución musical. Estos son los más habituales:

- Movimiento de manos: código relativo a la velocidad rítmica. Si la bailaora está zapateando, gira su rostro hacia los músicos estirando su brazo, a la altura de la cadera y agita la palma expuesta de abajo a arriba de manera veloz, significa que los músicos deben acompañar el incremento de la velocidad del zapateo que ejecutara la bailaora. Esto responde a que hay zapateos que son complicados de bailar a velocidades lentas y terminan agotando al bailar si los músicos no llevan el tempo al nivel requerido. Si la bailaora necesita que los músicos reduzcan la velocidad, hará el mismo movimiento con la excepción de que la mano, sin moverse mucho, indica una especie de “stop”, palma hacia abajo a la altura de la cadera.
- Movimiento de la ropa: gracias a este código se envía mensajes que son importantes para mantener un equilibrio sonoro y expresivo. Uno de los códigos que inician las bailaoras es inclinar su tronco con el propósito de recoger la falda a la altura de las caderas, dejando descubiertas las pantorrillas para que se aprecie el movimiento de sus pies. Mientras tanto, mira fijamente al guitarrista, cantaor, tocaor y palmeros para “determinar” un probable cambio de velocidad o un zapateo complejo que necesita la atención de ellos. Una vez que los músicos tienen su atención ella acelera o desacelera su zapateo. Esto suele ocurrir con mucha frecuencia en las escobillas y en las subidas que darán como resultado otra sección del palo bailado.
- La mirada: la mirada entre músico y bailaor, músico y músico y, bailaor y público tienen distintas funciones. Por ejemplo, si la bailaora tiene una postura erguida y su cuerpo orientado hacia alguno de los músicos y asiente con la cabeza de manera seria, está pidiendo la intervención de alguno de los músicos: cante, baile o toque.

La palabra *Ole* es tan común e icónica en la escena que requiere una explicación detallada: este término puede ser usado durante las conversaciones entre flamencos limeños durante la práctica musical o fuera de la misma. Posee diferentes significados durante la performance:

- Es una forma de reconocimiento de que se están haciendo las cosas bien y se menciona en situaciones como, por ejemplo: hacia un guitarrista que está tocando de una forma notable o que ha ejecutado exitosamente una parte de considerable dificultad. Se aplica para todos los palos.
- Durante la performance musical se utiliza para resaltar un cierre.
- Se utiliza como jaleo para proporcionar a la performance del grupo un carácter festivo o por el contrario un carácter sombrío, de acuerdo a la intención con que se lo diga.

- A modo de arenga como muestra de admiración, acompañando adulaciones, por ejemplo: *jole las gitanas guapas!*, *jole los que saben!*, *jole esa guitarra buena!*
- Como una forma de expresar apoyo, solidaridad y ánimo hacia otros que están realizando la performance musical.
- Una misma persona puede decirse a si misma esta palabra, como expresión de disfrute al bailar, cantar, o tocar.

2.4.3. Elementos icónicos de lo andaluz

Los elementos icónicos son una serie de nociones simbólicas que representan exclusivamente al mundo andaluz en la ciudad de Lima. Dichos elementos y la forma en que se presentan son parte de un sistema de convenciones de carácter cognitivo y social que posiciona a las personas dentro de ese mundo generando identificación, reconocimiento y diferenciación social.

Martí, hace referencia al componente del constructo sociocultural que contiene una fuerte carga etnicitaria: “El *Volksgeist* o “espíritu étnico” (2000, p. 123), contenido en cada uno de estos elementos, se hace visible de diferentes formas en diversos contextos de práctica. Las personas que intencionalmente hacen uso de dichos elementos simbólicos son las que se vinculan directamente con la práctica musical y el sentimiento de colectividad que los orienta a recrear el mundo andaluz.

Los principales elementos icónicos que representan lo andaluz en la ciudad de Lima son:

- Palos flamencos: Los diferentes palos del flamenco corresponden a formas musicales dentro del mundo andaluz. Los hay de tipo festivo: *tango flamenco*, *alegrías*, *sevillanas* y *rumbas flamencas*, son habituales en contextos de celebración social. Otro tipo de palos flamencos son los denominados “más duros”: *martinetes*, *seguiriyas*, *soleas*, *tientos*, *tarantos* que tienen un carácter más serio y sombrío. Generalmente estos palos, no son deseados en eventos sociales de celebración, pero si en eventos como teatros, anfiteatros, festivales, en donde el público se dispone en butacas y se enfoca en el espectáculo. En este contexto, el repertorio se equilibra además con los mencionados palos festivos.
- Vestimenta: Un elemento imprescindible en la performance es el uso de atuendos flamencos. Vestidos, faldas largas pudiendo ser de lunares y volados, blusas y camisas

con mangas de vuelos. Tanto en contextos festivos como en teatros, centros culturales y escuelas de baile se usan los vestidos o faldas que, dependiendo del palo flamenco tendrán un distintivo simbólico. Bailes festivos suelen realizarse con vestidos o faldas a lunares, de colores vivos como: amarillo, verde, anaranjado, rojo, blanco, etc., sin embargo, pueden variar según el estilo de la bailaora o el guion que se presente en un determinado espectáculo. Los palos “más duros” son bailados con vestidos de color oscuro: negro, gris, azul, guinda, por ejemplo.

- Zapatos: La planta del calzado posee en la punta y tacón, una zona metálica para lograr timbres particulares al momento de percutir el compás con los pies, son usados tanto por bailaoras como cantaores y algunas veces percusionistas.
- Accesorios: Decoran la vestimenta o la complementan. Las mujeres llevan peinetas y claveles en el cabello, aretes en forma de argolla o lágrima. Otros accesorios frecuentemente utilizados son: mantón, pañuelo de lunares, sombrero, abanicos, bastón, y chaleco.

El mantón, es una manta con flores bordadas que cubre la espalda y hombros de las mujeres tiene una utilidad durante la performance: se toma con ambas manos y se realizan movimientos al aire, de manera que se logran figuras similares al movimiento de las alas de un ave. Las bailaoras también interactúan con este accesorio durante el baile, se envuelven, lo acarician, lo tienden en el suelo, según lo establecido en la performance, es de uso frecuente en palos como alegrías.

El pañuelo de lunares en el cuello, usado por músicos y bailaoras, tiene una función simbólica en la performance musical, ya que no se utiliza en la ejecución del baile en sí. El colectivo lo usa con frecuencia, generalmente en ambientes festivos o reuniones sociales donde los hombres lo llevan en el cuello.

El sombrero es utilizado por lo general en bailes como el *garrotín* cuya temática está en relación con el sombrero. Normalmente las mujeres son las que lo usan debido a que gran parte de las personas que bailan son mujeres. Durante el baile, el sombrero es manipulado con las manos al estirar los brazos, hacer círculos con ellos y otros movimientos que destacan la sutileza de la bailaora.

Los abanicos pueden ser usados por cualquier invitado en una fiesta o reunión familiar de temática flamenca para refrescarse por el vaivén del mismo. No obstante, durante la

performance musical, en palos como la *guajira*, las bailaoras usan abanicos de mayor tamaño con el que realizan sus coreografías llevándolo en la mano, abriéndolo y cerrándolo e interactuando con él, expresando gracia y coquetería.

El bastón, usado para acentos y contrapuntos percutivos con el zapateo, le otorga a la performance un carácter imponente y dominante en palos como el *martinete* y la *seguiriya*.

El chaleco es utilizado por hombres y mujeres en reuniones sociales de temática andaluza o flamenca, y por músicos y bailaoras durante la performance musical.

- Peinado: las mujeres y algunos hombres con cabello largo usan coleta con el cabello tensamente recogido. Otros, saturan el cabello con agua antes de salir a la performance musical, lo que otorga dramatismo sobre todo mediante el movimiento del cabello durante la práctica del baile, cante o toque.
- Forma de hablar: Es muy particular la alta intensidad del volumen con la que se proyecta la voz, a manera de grito y el uso de la muletilla *olé*. Otras muletillas utilizadas son palabras como *joder* u *ostias* entre frases, generalmente en reuniones familiares, fiestas taurinas o cualquier ámbito en que se dé una reunión del colectivo.
- Palmas: sonido percutivo del choque de una mano contra la otra.
- Zapateo: referente a la acción de percutir con los tacones sobre el suelo. Este debe estar a compás del palo flamenco.
- Movimiento de las manos: semejante al movimiento de tomar una manzana del árbol.
- Actitud: orgullosa en los integrantes de la escena, sin embargo, algunas personas fuera del colectivo flamenco imitan esta actitud con posturas rígidas estereotipadas, tiesas, que pueden ir acompañada del levantamiento de un brazo. Esto se observa con frecuencia, en eventos de temática flamenca, andaluza o española.
- Presencia de baile: en la mayoría de eventos artísticos el baile es un elemento muy solicitado y esperado, aunque en algunas ocasiones, se requiere solo la participación de músicos y/o cantaores.

En la ciudad de Lima, el mundo andaluz está conformado por todos los participantes, músicos, público y por los elementos icónicos de lo andaluz y sus códigos y términos teorizados, sin los cuales, no existiría *espíritu étnico*, música etnicitaria, lo andaluz, ni la práctica musical del flamenco como es conocida en la actualidad; no sería factible el vínculo

etnicitario que se establece entre las personas y el mundo andaluz.

2.5. Construcción del vínculo etnicitario con lo andaluz

El vínculo etnicitario conecta a las personas con el mundo andaluz mediante la práctica musical del flamenco, a través de la etnicidad: sentimiento de pertenencia al colectivo y reconocimiento como miembro del mismo tanto dentro como fuera del grupo. Para comprender la construcción del vínculo etnicitario, Josep Martí ofrece un enfoque que propone relacionar, a través de la etnicidad, los constructos sociales de música étnica y espíritu étnico, como elementos que permiten la diferenciación de colectivos socioculturales:

La idea de “músicas étnicas” nos ejemplifica a la perfección el carácter autoreferencial de la etnicidad en su vertiente expresiva. La existencia de este tipo de músicas constituye la prueba tangible de que existe algo (el grupo místico) al que una persona puede sentirse adherido (eticidad); pero en realidad es la misma etnicidad aquello que crea la etiqueta de “músicas étnicas”: ambos constructos se justifican y afianzan mutuamente. El carácter tautológico del fenómeno es roto aparentemente mediante la aparición de otro constructo cultural como tercer elemento: el *Volksgeist* o “*espíritu étnico*”: Este espíritu habrá sido el creador de todo aquello que rezuma etnicidad”-en el sentido esencialista que se da al término-, y la existencia de estas producciones culturales justifica el sentimiento de la etnicidad. Nos hallamos pues, ante lo que podemos denominar “triángulo tautológico etnicitario”, una idea fundamental para comprender nuestra problemática (Martí, 2000, p. 123).

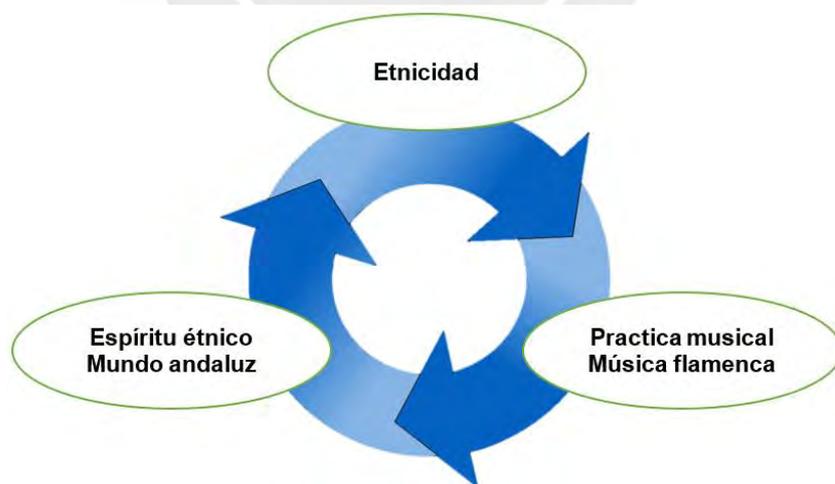


Imagen 4. Triángulo etnicitario de Josep Martí

El triángulo tautológico de Martí, es un mecanismo de productos etnicitarios que se retroalimenta constantemente. Debido a su función identitaria y distintiva, la etnicidad necesita recursos expresivos y de orden cultural para dar sentido al constructo referencial y

en este sentido, la práctica musical del flamenco es el medio expresivo y simbólico perfecto para organizar a las personas y a los grupos.

En la ciudad de Lima, las personas se sienten atraídas por el flamenco, música de alta representatividad étnica. La etnicidad produce una conciencia que organiza cognitivamente a las personas que lo practican dentro del grupo del colectivo flamenco. Sin embargo, la correspondencia sociocultural persona-grupo no es posible sin la idea de mundo andaluz que, como se ha definido, es una totalidad de significados relacionados a: los códigos sociales, elementos icónicos, términos teorizados, lo musical, lo performativo además de los espacios de práctica y los participantes involucrados.



CAPÍTULO III

LA PRÁCTICA DEL FLAMENCO, UN MUNDO ANDALUZ EN LIMA DEL SIGLO XXI

Para los músicos flamencos limeños, la práctica musical está constituida por la interrelación de la trilogía: baile, cante y toque. Con respecto al concepto de toque, es importante mencionar que hace referencia expresamente al toque de la guitarra, cuando se habla de dicha trilogía.

Si bien en la música flamenca los instrumentos de percusión como el cajón, se le otorga un carácter complementario, en la gran mayoría de espectáculos flamencos de la ciudad de Lima se observa la presencia de un percusionista tocando el cajón, por tal razón, se incluye este componente en el presente análisis al ser una característica particular de la escena local.

En este capítulo se reconocen y analizan las características performativas de los componentes de la mencionada trilogía más el cajón, específicamente aquellas que promueven la identificación del público. Se analizan también los elementos musicales que impactan y motivan en el público el interés por el aprendizaje del flamenco, y finalmente, se describen los espacios de práctica que promueven el crecimiento de la escena flamenca local. El objetivo es evidenciar cómo con la práctica del flamenco y su contexto se construye un vínculo etnicitario con el mundo andaluz.

3.1. La performance musical y la identificación del espectador

La performance musical es un aspecto en la musicología que brinda la oportunidad de centrar el análisis en la labor musical. Tina Ramnarine sostiene que la performance musical forma parte de la vida diaria, desde cantar canciones de cuna hasta escuchar música mientras se hacen las compras, e implica la presentación a una “audiencia.” Las personas responden emocionalmente, corporalmente y críticamente a la performance musical. (Ramnarine, 2009, p. 221)

El carácter cotidiano de la performance musical permite ampliar el alcance del estudio y no

limitarlo al intérprete. De esta manera, se obtienen detalles muy específicos dentro de las dinámicas entre las partes. Esta complejidad justifica que a la performance musical se le considere no como un acto sino como un proceso.

Ramnarine sostiene que los procesos de transmisión musical entre los involucrados transcurren en circunstancias peculiares generando múltiples interacciones. Estas se relacionan con los contextos en donde se desarrolla la práctica musical la cual puede ser en escenario o en ocasiones festivas de carácter familiar donde están implicados la mayoría de los asistentes. Los comportamientos que los involucrados incorporan con nuevas músicas y rítmicas son de interés ya que permiten el enfoque en el cuerpo y en la autopercepción. En este sentido, la performance musical se toma como un modo de adiestrar el cuerpo para portarse de una forma adecuada a la música (Ramnarine, 2009, p.223-230).

Dichas formas adecuadas están regidas a convenciones establecidas por grupos de personas que practican la música a partir de la tradición oral. Corroborando el aspecto social con respecto a la identidad de una comunidad. Béhage (1984) sostiene que “esta tradición oral de performance representa una de las fuentes más importantes para el estudio de los valores, la comunicación y los significados culturales” (citado en Cámara de Landa, 2004, p.169).

De acuerdo a lo anterior, la performance musical de un grupo de personas se basa en comportamientos similares según normas específicas de carácter social y es eso lo que caracteriza al grupo. Al respecto, Ramnarine considera que las interpretaciones musicales a menudo sirven para fomentar un sentimiento de comunidad, una sensación de que esta es “nuestra música”, en la medida en que las interpretaciones musicales juegan un papel vital en la identificación de identidades (Ramnarine, 2009, p. 231).

De acuerdo a estos conceptos, y como veremos en el presente capítulo, la performance musical, no se restringe al contexto de concierto. Es un proceso de transmisión de formas adecuadas establecidas culturalmente, donde se generan interacciones entre los que desarrollan el acto musical.

Durante la performance musical de la trilogía baile, toque y cante, los ejecutantes desarrollan acciones que llevan consigo expresiones corporales y faciales cargadas de intencionalidad, así como expresiones que naturalmente corresponden con la emocionalidad del músico. Este proceso genera en los participantes una percepción que consiste en reconocer las

características de la práctica musical propias de Andalucía y, debido a ellas, un sentimiento de pertenencia e identificación con dicha práctica y el grupo que la realiza. Esta identificación se manifiesta a través de conductas coherentes en el grupo que se rige por convenciones del mundo andaluz. De esta manera, se fortalece el vínculo etnicitario con el mundo andaluz en el sendero del flamenco de Lima.

3.1.1. El toque

Seguridad y control son cualidades que los guitarristas ostentan durante la performance, comunicando así que se encuentran en un lugar confiable, donde cualquier eventualidad puede ser superada. Juan de la Vega, guitarrista de flamenco sostiene que esta cualidad emerge de la responsabilidad que implica la práctica musical: “El guitarrista cuando acompaña está acompañando al baile, al momento donde está acompañando el canto, pero tiene que seguir acompañando al baile, está haciendo dos cosas a la vez y luego está teniendo que “luchar” con las cosas propias de la guitarra” (De la Vega, comunicación personal, 9 de enero de 2021). La seguridad no solo impacta al público, sino que mantiene el sentimiento de confianza entre los que participan de la práctica musical.

Un sentimiento que también se comunica con frecuencia, es la angustia que surge puede surgir de la complejidad de un cierto pasaje de la interpretación musical. De la Vega describe la expresión de angustia y de salir airoso de circunstancias complejas durante la performance: “En ese momento se comparte la angustia, esa angustia de la que hablaba Manolo Sanlúcar, se lleva al escenario también, aunque no lo creas, y se comparte con el que esté ahí a tu costado en el escenario o en el público” (De la Vega, comunicación personal, 9 de enero de 2021).

Adolfo Cancho, guitarrista flamenco y de música popular, describe también este sentimiento de angustia que proyecta el guitarrista durante una sentida ejecución musical como también la consecuente respuesta del público que lo acompaña: “Hay algunos pasajes de guitarra que son súper complicados pues, pero tú los tocas, y esa cara de que te cuesta también es bonito ver ... Y el público: ¡lo logró!... le costó, pero salió airoso, eso es bacanazo, eso es súper chévere” (Cancho, comunicación personal, 4 de enero de 2021). El sentimiento colectivo de angustia, compartido por músicos y público, es valorado y celebrado por todos luego de

logrado el “triumfo” que puede ser, resolver una escala complicada para un guitarrista o *cerrar a compás* en un palo dificultoso para el baile o cante, como una *seguriya* o *bulería*.

La seguridad y el control en el toque sostienen la performance de otros músicos y bailaores. Este clima de estabilidad se extiende a todos los participantes del contexto, los que empatizan con el guitarrista quien comparte sus convencionalismos y códigos. La relación entre músicos y público se crea a partir de interacciones durante la performance, entre los que ya se consideran flamencos y los que están en proceso de identificación. El involucramiento afectivo que se produce cuando los participantes acompañan al guitarrista en sus sentimientos expresados promueve dicha identificación, pues se unen los propósitos y el deseo de experimentar lo mismo de manera reiterativa. Durante la performance musical del toque el colectivo flamenco acompaña solidariamente: cuando el guitarrista expresa angustia, los participantes ejecutan palmas a compás del toque, de manera más intensa y hacen jaleos para dar valor al guitarrista.

3.1.2 El baile

La seguridad, *el mandar*, es considerada una característica muy valorada por los músicos que acompañan baile, ya que los movimientos del baile corresponden a códigos de comunicación no verbal que permiten guiar a los músicos para definir inicio, desarrollo y final, como también revelar sus transiciones durante los diferentes palos flamencos bailados. El baile no solo debe proyectar seguridad, sino que necesariamente debe expresarla, ya que esto es parte del ser flamenco en el mundo andaluz. La bailaora profesional y profesora de baile flamenco Marita Mejía, comenta al respecto: “El bailarín tiene que saber mandar ... porque al músico le está diciendo: aquí terminé o aquí continuo; a parte de lo que puedan o no haber pactado [previamente] en la coreografía” (Mejía, comunicación personal, 18 de enero de 2021).

El baile flamenco se basa en la espontaneidad y la comunicación no verbal intencional y evidente. Es mediante los actos, miradas y actitudes que se revela la intención de lo que está por suceder durante la performance musical: un cambio de velocidad, un cierre, una llamada, el inicio de una letra, y otros códigos del ser flamenco que se aplican en el palo interpretado. Si la bailaora manda, los músicos siguen su intención. El saber mandar en cualquier palo bailado se expresa a través de movimientos determinantes como, por ejemplo, utilizar mucha

fuerza al percutir el pie para obtener un sonido especialmente intenso. El contacto visual intencionado es un recurso muy importante, tiene una función de anticipación: Va creando la tensión de que algo está por suceder. De este modo, se establece un ambiente de incertidumbre durante la performance, donde el público y los músicos perciben las emociones del bailar, se emocionan e involucran, expectantes a los movimientos y actitudes de la bailaora.

La valentía, como característica de la performance musical del flamenco también promueve la identificación del público. Esta actitud se justifica en el mundo andaluz, tiene el significado de afrontar con entereza las dificultades que se presenten durante el baile. Una actitud dubitativa no corresponde al ser flamenco. Los valientes, son legitimados como parte del colectivo y a la vez son reconocidos como flamencos. Además, en los jaleos siempre se hace alusión a la valentía, sobre todo de las bailaoras. Adolfo Cancho, recuerda la primera vez que presencié un espectáculo de flamenco en Lima: "...me tiró para atrás esa onda expansiva. Lo que vi fue valentía ... Eso vi, yo veía cuatro bestias" (Cancho, comunicación personal, 4 de enero de 2021).

Otra cualidad presente en la performance musical es la fuerza en la expresión facial y corporal, en el movimiento de extremidades y la definición de los pasos, ya sean coreografiados o espontáneos. Al margen del estilo personal de la bailaora, durante la performance musical están presentes acciones como el tomar la falda con fuerza, batirla, lanzarla a un lado, despeinarse, girar la cabeza con fuerza hacia los presentes.

La "gracia" de la bailaora es otra de las cualidades más valoradas pues se trata de comunicar la honestidad del propio disfrute y el hecho de compartirlo con los que están alrededor. Es un término que se usa con frecuencia en el argot flamenco y que está presente en el repertorio de distintos palos. Se vincula con una cualidad natural del ser flamenco, gestos como el sonreír frunciendo el ceño, el movimiento sutil de hombros, la orientación de la mirada hacia el piso mientras se baila sonriendo. Esta comunicación no verbal tiene significado en el mundo andaluz: jactarse de tener un don especial.

Bailar con gracia para uno mismo es identificarse con el colectivo y bailar para los demás con esa característica implica ser reconocido como miembro del mismo. Producto de la aceptación del colectivo se promueve la identificación de todos los presentes.

El empoderamiento es otro distintivo performativo del baile. En la ciudad de Lima, como habíamos explicado en capítulos anteriores, la mayoría de quienes bailan flamenco son mujeres. Durante la práctica musical, se observa una postura erguida e imponente que obedece a un sentimiento de empoderamiento. En un contexto social en el que gradualmente cada vez más se intenta promover el fortalecimiento de la mujer en la sociedad, el flamenco se ha convertido en una oportunidad para proyectar este discurso en aquellas que lo bailan. Ernesto Hermosa destaca: “Este empoderamiento de la mujer... en la escena con esa mirada, con la cara hacia arriba, sacando el pecho, colocándose bien, esa forma de pararse, esa sensación que transmite, ese poder ... ¡eso es!” (Hermezo, comunicación personal, 3 de enero de 2021).

El empoderamiento no está determinado por los movimientos del baile, sino por la actitud que adopta la bailaora. El poder que se expresa con una postura erguida, la colocación en un espacio determinado con solidez, todos estos componentes están presentes en la ejecución de bailaoras. Esta característica es atractiva para los presentes en cualquier contexto de práctica.



Imagen 5. Bailaoras Luciana y Lourdes Carlín, en ensayo - Escuela de Flamenco Alma Gitana.

La elegancia, se manifiesta en el movimiento sutil de brazos, manos y dedos de manera lenta. Estos movimientos son fluidos y se logran con una postura erguida y a la vez relajada. Felipe Torres, aficionado al toque del cajón flamenco, expresa lo que experimenta al presenciar el baile: “Lo que transmite la danza es indescriptible. Yo me enamoré de una [bailaora] flamenca, antes que del género en particular. Y me vuelvo a enamorar cada [vez] que la veo

bailar” (Torres, comunicación personal, 17 de mayo de 2021). La delicadeza de los movimientos expone la vulnerabilidad de la bailaora durante la performance musical, lo cual resulta conmovedor para los presentes.

Cabe mencionar que los involucrados en la performance musical se identifican con las características del baile, pero a la vez lo hacen con el grupo que las manifiesta y valora. En este sentido, la etnicidad permite que la seguridad, valentía, fuerza, gracia, empoderamiento y elegancia del baile flamenco sean reconocidas por personas de otros mundos musicales debido a las particularidades en la forma del baile. La consecuencia es la conmoción y hasta el encantamiento del público durante la performance de las bailaoras. El baile es rico en el uso de los códigos del mundo andaluz, los que cobran sentido por ejemplo en un espectáculo, donde el público celebra dichas actitudes o en una reunión amical en que los invitados bailan de manera similar a la de las bailaoras. De acuerdo a lo propuesto por Finnegan estar en el sendero, en este caso del flamenco, cobra un sentido importante en la vida de quienes se sienten flamencos: quienes bailan y expresan estas cualidades valoradas como arte.

3.1.3. El cante

Una de las características performativas del cante es la gestualidad. Esta se muestra físicamente intensa, ya sea que el cantaor se encuentre de pie o, más habitualmente, sentado en una silla, los brazos se extienden a ambos lados o se encogen como complemento de la sonoridad de la voz en el momento expresivo de la ejecución de la letra. Incluso, cuando el cantaor está sentado, muchas veces las piernas se encogen y se juntan y los dedos de las manos se estiran o se reducen en un puño. Además, se frunce el ceño, se gesticula de acuerdo a lo que se está comunicando.

Otra característica con la que el público se identifica es la versatilidad interpretativa del cante. Las letras interpretadas suelen ser recopilaciones de estrofas de canciones que, por lo general, no tienen relación temática entre sí, sin embargo, el cantaor o cantaora expresan emociones en concordancia con cada una de ellas. De esta manera, cada letra cantada es una especie de prenda que el cantaor puede cambiar cuantas veces sea necesario durante la ejecución de un palo determinado. Estos cambios momentáneos de expresividad van en

coherencia con la expresión facial del cantaor que muchas veces puede ser intenso, triste, alegre, depresivo, festivo, nostálgico en un solo palo flamenco cantado.



Imagen 6. Larissa Sánchez en el cante, Ernesto Hermoza en la guitarra. Festival Flamenco y Punto, ICPNA 2017.

Adolfo Cancho hace referencia a la versatilidad con que se presenta el cante: “... a veces las letras no tienen que ver unas con otras, pero en ese momento ... tienes que meterte un poco en lo que dice y hacerte una novela en esos pocos segundos que pasan y creértela...” (Cancho, comunicación personal, 4 de enero de 2021). Esta versatilidad es una más de las convenciones del mundo andaluz que determinan la práctica musical del flamenco. Los cambios de emoción que el cantaor adopta como realidad, son impactantes tanto para los intérpretes como para los demás participantes, y aunque esto no suena coherente o lógico fuera del contexto de práctica, en el mundo andaluz lo es.

La expresividad es otra cualidad que promueve la identificación del público quienes al escuchar el cante flamenco intentan definir lo que sienten con expresiones coloquiales como “se me pararon los pelos” o “sentí algo que...no se” señalando la zona del pecho o el corazón. Lourdes Carhuaz, cantante profesional, compositora de música criolla y cantaora, recuerda una anécdota en un local barranquino: “...de pronto se escucha algo diferente...una voz muy suave, pero con un sentimiento que a veces no se puede definir ... y ese "bullicio" fue bajando rápidamente...y era...el cante que había comenzado ... hasta que quedó sólo el silencio y la voz flamenca” (Carhuaz, comunicación personal, 8 de mayo de 2021).

Ante el cante, los presentes hacen silencio, prestan atención y al terminar el número musical la gente aplaude efusivamente, como muestra de identificación. Cuando las personas

escuchan cante flamenco en vivo, entre canción y canción, algunos lloran discretamente, filman con sus celulares y comparten con familiares y conocidos, piden tomarse fotos con el cantaor o cantaora como también piden tarjetas de contacto para contratar a los músicos en el futuro.

Los adultos no son los únicos que se sienten atraídos por el cante, los niños también lo hacen, pues se ha observado que estos se paran frente al cantaor o cantaora y miran con atención y curiosidad. En algunas oportunidades, los niños piden a sus padres acercarse a ellos para conversar y abrazarlos. Otros niños bailan y hacen palmas frente a los músicos.

Cuando el cante es proyectado, las personas alrededor se identifican con las emociones compartidas del intérprete, el mundo andaluz se instaura a partir de la expresividad del cante. Las personas, sin que sepan cómo hacerlo, bailan, hacen palmas, cantan, en cualquier lugar, ya sea en un local de rock, en un supermercado, aun estando frente a un anaquel de libros, dentro de un comedor, frente a una caja registradora, entre poca o mucha gente.

La peculiar expresividad, gestualidad y versatilidad están presentes siempre en la práctica musical del cante en el sendero del flamenco a diferencia de otros senderos musicales de Lima, esto hace al cante fácilmente identificable como propio de lo andaluz.

La solidaridad que caracteriza la interacción de los artistas durante la performance musical hace que los demás compartan las emociones que el cante manifiesta en el contexto en que ocurra: músicos, aprendices y participantes en general. Esto es de suma importancia para los que se consideran flamencos. De este modo, todos los que se sienten atraídos afectivamente a la performance del cante se sienten identificados con este sendero.

Gracias a la etnicidad y a su carácter afectivo, el público, músicos y bailaoras reaccionan con jaleos y palmas a compás. El mundo andaluz se reafirma mediante esta dinámica cultural.

3.1.4. La interacción entre artistas

Durante la performance del flamenco se observan interacciones entre las bailaoras, el guitarrista, el cantaor o cantaora y el percusionista que toca el cajón. Es habitual el siguiente

comportamiento en una letra de *bulería de Cádiz*, sección musical de carácter festivo, el bailar dirige su cuerpo y mirada fija hacia el cantaor, este es un momento en el que el bailar dialoga a través de sus movimientos corporales demandando expectante que el cantaor empiece la letra. Como respuesta el cantaor responde con la primera letra dedicada a la bailaora.

Durante la performance, músicos y bailaoras comparten de manera solidaria emociones que fluyen velozmente desde la alegría a la dulzura, desde la melancolía y tristeza a la rabia o la congoja. Este conjunto de emociones constituye parte imprescindible del mundo andaluz, es decir, de la idea de cómo debe ser la práctica musical del flamenco. Este mundo se desarrolla y alimenta mientras continúa la interacción e integración entre los actores.

Felipe Torres, asiduo espectador de espectáculos flamencos, describe un ambiente de interacción e integración característico: “Cuando las personas que están en la tarima disfrutan del flamenco, transmiten algo más que fuerza, compás o musicalidad en general. Ese disfrute se traslada a quienes lo ven, y entonces, y sólo entonces, se produce la magia” (Torres, comunicación personal, 17 de mayo de 2021). Él, como espectador, espera que ocurra una transmisión de emociones entre los músicos y también espera recibirlas. En el espectáculo flamenco la expectativa de dar sentido al mundo andaluz es inmanente. Los espectadores tienen la necesidad de recibir emociones como *el disfrute*, esta se manifiesta en acciones como palmear, jalear, bailar en el asiento. Sentir y expresar mediante la práctica musical, lo que los músicos están proyectando da sentido al mundo andaluz y consecuente identificación con este constructo.

El grado de amistad que se forja entre los músicos funciona como un catalizador que favorece la performance musical del elenco. Aunque esto no es una regla general, cuando los artistas no se conocen entre sí, suelen comportarse en el escenario como si ya hubieran forjado un vínculo amical. Para Juan de la Vega, la amistad que existe entre los músicos se refleja en la performance musical: “Lo que se aprecia mucho en Lima es esa complicidad de los músicos que están atrás [de la bailaora] ... tenemos vivencias fuera del escenario ya como amigos ... lo he visto en el escenario y desde el público, esa complicidad y esa picardía si se quiere...” (De la Vega, comunicación personal, 9 de enero de 2021).

A partir de la práctica musical del baile, toque y cante se construye el vínculo con el mundo andaluz: es necesaria la afinidad entre músicos, vivir en el escenario por todos y para todos.

El flamenco es una práctica social integradora pues, uno hace palmas por el otro, uno dice *ole* al otro, uno expresa su admiración por el otro con adulaciones verbales, ya sea hacia su físico, su vestimenta, alguna característica de su performance musical o al instrumento musical que toca. Juan de la Vega, con respecto al sentir colectivo durante la performance musical, que permite que el público se identifique más con el flamenco:

Esa amalgama que se produce en el escenario, esa sinergia se traduce en un sonido global de todo el grupo, se traduce en eso que se llama seguridad, el público nota, aunque no lo analicen pero siente, esa es la palabra: siente, cuando la estamos pasando bien en el escenario, cuando estamos seguros de lo que estamos haciendo, siente también cuando hay un reto pero se supera, siente también cuando hay momento ... Eso ha hecho que surjan los aficionados y se acerquen mucho a bambalinas o al camerino y siempre comentan, aunque no sepan describirlo como lo estamos haciendo aquí, pero te dicen: pero ¿cómo han hecho eso?, tienen eso de que... no saben cómo, qué nombre ponerle (De la Vega, comunicación personal, 9 de enero de 2021).

En concordancia con De la Vega, estos componentes cargados de afecto, solidaridad y asistencia mutua son proyectados entre los músicos y hacia el público que participa activamente. Esto, favorece el acercamiento con todo aquello que representa el mundo andaluz.

Mara Mejía, bailaora profesional y profesora de baile flamenco: “Hay que sentirse, hay que compenetrarse, hay pocas personas con las que tú te puedes compenetrar y decir: la hicimos. ...es la única forma en que algo va a salir bien. Si tú eres feliz y me das tu felicidad y compartimos la felicidad pues, el número va a salir bordado” (Mejía, comunicación personal, 18 de enero de 2021).

Pero la interacción entre público y músicos no sólo ocurre desde las butacas o el lugar asignado para la audiencia. Generalmente, los espectáculos o shows flamencos terminan en un fin de fiesta por bulerías, por tangos o por sevillanas que es propuesto por los músicos de manera prevista o improvisada. Se suelen desconectar del equipo de sonido, se levantan de sus sillas y se dirigen hacia el borde del escenario donde reciben el aplauso del público. En este lugar, cualquiera de los músicos puede proponer el palo flamenco mencionándolo y todos hacen palmas al compás como símbolo de aceptación y de dar inicio al *fin de fiesta*. Aquí se da la participación espontánea de algunas personas del público, pudiendo ser convocados o no por los músicos, que ingresan al escenario a bailar y a hacer palmas a compás del palo que se está tocando.

Algunas bailaoras experimentadas o aprendices entran al escenario al final del espectáculo y bailan al compás de las palmas de los músicos, inclusive del guitarrista en caso no esté tocando la guitarra en ese momento, él o la cantaora le dedica letras mientras la persona invitada baila. El contacto visual es imprescindible ya que es una improvisación entre los involucrados. En el fin de fiesta por bulerías y por tangos el contacto visual entre cantaor y quien baila es vital, por ejemplo, quien baila le da la espalda al público para poder comunicar al cantaor con sus movimientos el anuncio de algún remate o cierre. Por supuesto, que quien es invitado debe tener nociones sobre los códigos de ser flamenco y los términos teorizados para realizar la performance de manera fluida y adecuada.

En este contexto la participación de los invitados es breve, y se puede intercalar con la de los integrantes del elenco, los músicos participan bailando o cantando cuando lo desean en su momento, lo cual es muy celebrado por todos los presentes por la espontaneidad con que lo hacen. Finalmente, una de las bailaoras parte del elenco, “manda” la culminación del fin de fiesta a todos los participantes de manera que se van retirando entre bailes, cante toque y jaleos. Durante esta sección del espectáculo, el público se involucra haciendo palmas a compás y jaleos hacia los participantes en el escenario. Se comportan de manera muy similar a la de los artistas. En la retirada de todos los participantes que se encuentran en el escenario, la audiencia toca palmas a compás hasta que no queda nadie en el escenario. Luego, aplauden, como cotidianamente se hace al final de un espectáculo.

Al finalizar la presentación, el público entra al escenario, lugar donde los músicos y bailaoras los reciben, ya sea para expresar agradecimiento, felicitar, compartir sus experiencias como audiencia o pedir el contacto para contratarlos para un evento o para tomar lecciones de baile, cante, cajón o guitarra. Se busca la oportunidad de estar cerca y conocer más del colectivo flamenco y del mundo andaluz. El fin de fiesta es una convención en este constructo, ya que siempre se espera y contiene códigos de comunicación donde surge la forma de ser espontánea de los flamencos. Como se ha descrito, se proyecta la interacción, las miradas, las intenciones, los sentimientos, la solidaridad, la espontaneidad, la valentía, la gracia, el empoderamiento y otras características performativas.

La interacción de los artistas se extiende hacia el público, esto produce una fuerte identificación conjunta con la manera en que performa el colectivo flamenco, la música flamenca y el mundo que los representa: el mundo andaluz. Los participantes experimentan un sentimiento de pertenencia con aquello que reconocen como flamenco, la interacción con

los artistas y entre ellos, el ambiente familiar que se genera y las características de la performance musical en sí; este es el contexto en el que se construye el vínculo etnicitario con el mundo andaluz.

3.2. Elementos musicales del ser flamenco

El flamenco posee características musicales que destacan y son valoradas por quienes realizan la práctica musical y por los que presencian estos espectáculos en cualquier contexto en que se practique. Estos elementos sonoros musicales impactan y motivan el interés en el aprendizaje del baile, toque y cante flamenco.

3.2.1. La guitarra: virtuosismo y embrujo

Los interesados en el toque de la guitarra flamenca, frecuentemente son atraídos debido a la velocidad con la que se ejecuta el instrumento, en consecuencia, buscan a guitarristas flamencos profesionales para recibir clases particulares o asisten a alguna clase maestra organizada, por ejemplo, por centros culturales.

Juan de la Vega, como profesor de guitarra flamenca resalta el virtuosismo como una característica llamativa para los alumnos: "... lo que primero motiva es el virtuosismo ... Queremos ser los más veloces, en la guitarra, en el picado, en las escalas, de hecho. El rasgueo fuertísimo y las escalas rapidísimas, al menos en mi caso, los alumnos que he tenido, siempre venían por eso" (De la Vega, comunicación personal, 9 de enero de 2021).

El virtuosismo destaca por la complejidad del toque de la guitarra y la velocidad durante la ejecución. Esta cualidad impresiona en su mayoría a aprendices y guitarristas profesionales de otros mundos musicales, esto los motiva a buscar clases con guitarristas flamencos profesionales que han visto tocar en algún espectáculo, buscando adquirir los recursos guitarrísticos que han presenciado durante la performance musical.

Cuando el guitarrista ejecuta escalas complejas y veloces, el espectador se ve atraído por dicha característica del toque de guitarra al punto que quiere relacionarse continuamente con

la práctica musical, ya sea porque quiere tocar igual o porque quiere volver a presenciar música flamenca.

Los músicos describen una sensación extraña, una atracción envolvente que difícilmente explican con certeza cuando escuchan la guitarra flamenca, una especie de misticismo, incertidumbre y curiosidad que se atribuye a la cadencia andaluza. Ernesto Hermoza, asegura que dicha cadencia es clave y explica: “La tónica occidental no es la tónica flamenca, sino la dominante, la dominante occidental es la tónica flamenca, es por eso que la sensación. En esa cadencia andaluza tenemos primer grado, tenemos 1, 7, 6, 5 o sea, de regreso, literalmente si estamos en Am la menor 1, 7 sería G, 6 sería F, y 5 sería A, G, F, E” (Hermoza, comunicación personal, 3 de enero de 2021).

La cadencia andaluza, el embrujo, es una característica que envuelve al público y hace que se sienta identificado con el toque de acordes de la guitarra en diferentes palos flamencos. El público experimenta el sentimiento de pertenencia hacia eso que escucha, aunque no sepa bien por qué. Este sentimiento etnicitario, causado por la cadencia andaluza, lo vincula con la práctica musical de la guitarra. No obstante, esta atracción no solo es experimentada por guitarristas profesionales o aprendices, sino también es expresada por bailaoras, cantaores y público asiduo a espectáculos flamencos, sin que eso implique necesariamente que quieran tocar la guitarra, pero sí un constante disfrute en su escucha.

El sonido singular de la cadencia andaluza en el toque de la guitarra flamenca, evoca una sensación de músicas lejanas, de un origen incierto, exótico que evoca variadas emociones en quien escucha. Dicha sensación de lejanía conduce a los interesados a acercarse a la práctica musical del flamenco. Quieren aprender a reproducir aquello que los conmueve y mantenerse dentro del mundo andaluz.

La velocidad y cadencia andaluza del toque de la guitarra flamenca son dos elementos musicales que caracterizan a la práctica musical del flamenco y que es valorada por el colectivo en el sendero del flamenco. Estos elementos musicales impactan y generan interés en el aprendizaje. Ambos son reconocidos como marcas de lo andaluz. En el caso de la primera, el público y músicos sienten emociones como admiración debido al virtuosismo en la ejecución. En el caso de la cadencia, ésta causa una especie de incertidumbre y emociones difíciles de denominar. En ambos casos la etnicidad permite que el público reconozca, a partir de estas cualidades, al colectivo y a la música flamenca como correspondiente a

Andalucía. También facilitan, por su carácter emocional, el sentido de pertenencia, la identificación con estas cualidades que son convencionales en el mundo andaluz.

Aunque no todos llegan a dominar la técnica de la guitarra flamenca, muchos incorporan en su ejecución estos elementos musicales distintivos. Adoptar y manifestar dichos elementos debido a emociones, como la admiración al escuchar a un guitarrista flamenco, constituyen el proceso en que se da la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz. En el mundo andaluz, existe la expectativa de que la velocidad y la cadencia andaluza produzcan efectos emocionantes.

3.2.2. El baile sonoro: destreza, palmas y zapateo

En su práctica musical, las bailaoras producen sonidos percutivos principalmente mediante el zapateo. Complementariamente, el zapateo se acompaña con palmadas en el pecho, muslos, caderas, además de chasquidos con los dedos de las manos. La integración de cada uno de estos recursos de percusión, da como resultado un baile sonoro que llama la atención e impacta a las personas. El zapateo impacta y motiva el interés de público y músicos, en el aprendizaje del baile flamenco.

La velocidad del zapateo es un recurso percutivo del baile flamenco y está presente a lo largo de toda la estructura de un baile, en *remates*, *llamadas*, *subidas* y *escobillas* en un palo determinado. Por lo general, se inicia a velocidad lenta y se incrementa paulatina o drásticamente dependiendo del diseño de la coreografía que puede estar “cuadrada”, es decir previamente definida y ensayada con los músicos, o de manera espontánea. Sin embargo, un baile no siempre es exactamente igual, podrá tener modificaciones imprevistas, así si la bailaora indica un cambio, pueden improvisar.

La velocidad del zapateo tiene una función muy importante ya que determina la rapidez del palo en la práctica musical, lo que llevará a la guitarra, canto y percusión a acelerar de manera conjunta. Los cambios de velocidad en el zapateo pueden ocurrir por diferentes razones, ya sea expresivas o por agotamiento físico de la bailaora. La bailaora manda, siempre define la velocidad con la que se va desarrollando el zapateo, y los músicos, la acompañan y apoyan

en su decisión mediante cambios en la ejecución de cada uno, con su respectivo instrumento musical.

Una sección del palo bailado en donde destaca la bailaora, es la *escobilla*. La bailaora inicia su zapateo junto con el compás de los músicos, para este propósito lleva la parte baja de su falda a la altura de las caderas, dejando las pantorrillas al descubierto para que se aprecie el movimiento de sus pies, así permite que el público se enfoque en ellos y que los músicos puedan ver la rapidez con la que percute en el piso y cualquier aceleración que lleve a cabo. De esta forma, la percusión del zapateo es el foco de atención para todos los presentes. Cabe mencionar que, en la *escobilla* no interviene el canto, es el momento especial del baile, a pesar de que la guitarra, el cajón, los jaleos y las palmas lo acompañan.

Todos los participantes dan sentido al mundo andaluz: Los músicos tienen la mirada fija en la bailaora y en sus pies, pendientes de algún cambio en la velocidad de sus pasos, esta actitud también la adopta el público como la reacción a la interacción de los artistas.

La intensidad del zapateo, así como con la velocidad, existe también una dinámica en relación al volumen del zapateo en el momento en que la bailaora ejerce mayor fuerza al percutir sus zapatos sobre el piso. Esto se da tanto en zapateos lentos como rápidos, logrando matices sonoros que mantienen en expectativa tanto a audiencia como músicos.

Durante la *escobilla*, la bailaora al dejar expuestas sus pantorrillas y zapatos varía la intensidad y pasa de un zapateo muy intenso a uno con volumen mínimo. La misma bailaora suele inclinarse para mirar con atención hacia sus zapatos, lo que significa que los músicos deben enfocarse en la intensidad de su zapateo y acompañarla en su ejecución. Este tipo de comunicación no verbal entre músicos y bailaora, es utilizado frecuentemente en todos los palos bailados. El público conocedor de flamenco, comprende este lenguaje, se producen tensiones que mantienen al espectador y a los músicos conectados a lo que ocurre y en expectativa de lo que va a suceder en el baile.

Las personas que se sienten atraídas por las emociones que reciben del zapateo, en su mayoría mujeres, buscan a las bailaoras profesionales con el propósito de recibir lecciones de baile y aprender a zapatear en los diferentes palos flamencos. El interés de tomar clases de baile y aprender el zapateo es una forma de prolongar el sentimiento de pertenencia que se experimenta durante un espectáculo.

Cristian Castañeda, músico percusionista considera como característica fundamental que define a una bailaora: “El dominio de la fuerza y velocidad. La energía que transmite cada bailaora con su técnica” (Castañeda, comunicación personal, 29 de mayo de 2021).

El zapateo ocurre sobre una base rítmica en función al palo ejecutado. Los cambios de velocidad ya sean drásticos o paulatinos requieren de habilidad y años de entrenamiento, que facilita a la bailaora la posibilidad de improvisar diferentes patrones rítmicos sobre el palo bailado, demostrando destreza y dominio.

En Lima, los músicos consideran que el zapateo es una forma de percusión, como el cajón, un djembé o una tumbadora, ya que, además de sus variaciones en velocidad e intensidad, posee diferentes timbres dependiendo de la zona del zapato con la que se percute el piso.

Ricardo López, en su artículo *El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical* estudia las características del zapateo criollo y del hatajo de negritos, donde precisa que: “mediante la práctica logra variedad tímbrica dependiendo de la zona del zapato con la que se percute el piso” (2019, p.58). En el zapateo flamenco, también se logra una pluralidad tímbrica:

- 
- Planta del zapato: sonido opaco y grueso.
 - Punta del zapato: sonido opaco con más agudos que el anterior.
 - Tacón: sonido agudo y brillante.
 - Planta completa: sonido con amplitud.

Esperanza Amaya, bailaora profesional y profesora de baile flamenco, opina que la destreza es destacable para público y músicos: “Pienso que es la destreza que tenga la persona que lo ejecuta. La manera de manejar la exactitud, la limpieza, el matiz y la colocación de los sonidos” (Amaya, Comunicación personal, 30 de mayo de 2021).

La destreza del zapateo se hace evidente en la precisión con que se aplica cada golpe sobre el piso, ya sea con la planta, punta, tacón o planta completa. De esta forma, se obtiene un sonido “limpio” sin titubeos, el dominio de la técnica evita un zapateo “sucio” y poco entendible.

Leo Amaya, cantaora limeña y gitana calé considera que lo que impacta en el público es la organización compleja de los sonidos producidos en el zapateo. Esta destreza va

acompañada del “arte” con que se desempeña y eso agrada a las personas: “Lo bonito es jugar con los sonidos y hacerlos casi imposibles y meter contrapuntos de manera virtuosa que parece imposible y jugar ...te da un gusto especial además de ver la virtuosidad y entender cómo va metiendo los sonidos ...de un paso, me refiero a las plantas, los tacones la punta, en fin, como puede jugar” (Amaya, Comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

La bailaora, aparte de poseer destreza técnica en el zapateo, también expresa espontaneidad y astucia a través de la dinámica en que desarrolla el zapateo. Estas actitudes contribuyen a los elementos musicales dándoles sentido a la performance musical del flamenco. De esta manera, los participantes experimentan el sentimiento etnicitario, ya que se sienten conmovidos a partir de la escucha y observación de este elemento icónico del mundo andaluz, por consiguiente, congenian con la práctica musical, sonrían, gritan oles, aplauden después de un cierre, aunque a veces haya un silencio sepulcral después de él.

Luciana Ghersi, médico y aprendiz de baile flamenco sostiene que el público se siente atraído por el zapateo debido a la conjunción musical y expresiva que sucede entre músicos y bailaora. Comenta: “...el zapateo llama la atención del público porque acompaña de manera rítmica a los instrumentos y la voz durante la ejecución del palo flamenco que se interpreta. Da intencionalidad y emoción en las partes en las que se necesite” (Ghersi, Comunicación personal, 28 de mayo de 2021).

De manera integrada, los músicos y la bailaora acentúan la intención del patrón rítmico y expresivo del zapateo. Por ejemplo, si el zapateo es intenso puede implicar sentimientos como desesperación, frustración, enojo, orgullo, satisfacción, alegría extrema, entre otros. La intencionalidad con que se ejecuta el baile y su zapateo reafirma la emoción que se necesita proyectar hacia el público. Todas las emociones están en constante fluctuación en el mundo andaluz. El público se identifica con estas emociones que experimentan en la vida cotidiana a partir del golpe expresivo del zapateo.

Como se ha analizado, la velocidad, la intensidad y el timbre, como también las diferentes emociones que se proyectan intencionalmente, se destacan en el zapateo flamenco que resulta impresionante para el público y los músicos. La bailaora profesional y directora de la escuela *Arte y Jaleo*, Roxana del Castillo comenta sobre las características del zapateo que llaman la atención: “La belleza del sonido, la espectacularidad que le da la fuerza con que

se suele ejecutar y la seguridad que transmite quién lo ejecuta porque denota empoderamiento” (Del Castillo, Comunicación personal, 28 de mayo de 2021).

La percusión del zapateo, es literalmente un llamado de atención. Con frecuencia, un solo golpe contra el piso es suficiente para impactar, por su fuerza y determinación. El empoderamiento que las bailaoras transmiten a través la percusión del zapateo, produce conmoción en el público, generando acciones, por ejemplo, los músicos cambian las posturas, cambian la intensidad y velocidad en el acompañamiento musical. El público tiene deseo de sentirse empoderado, en el caso de las mujeres, buscan lecciones para aprender a bailar, ejecutar el zapateo de la misma forma en que ellas lo han presenciado.

Esto lleva a que público se introduzca en el sendero del flamenco, asistiendo a clases, comprendiendo los códigos del zapateo, adquiriendo zapatos de tacón, experimentando empoderamiento como también el control y dominio de los pasos aprendidos. La etnicidad hace posible todas estas reacciones a partir de la experiencia del zapateo flamenco, así las personas se sienten parte del colectivo flamenco ya que comparten el mismo lenguaje e interactúan con profesoras de baile, alumnas, bailaoras profesionales y músicos. En este contexto, son reconocidas como miembros del grupo, pero también, un reconocimiento por parte de los que no pertenecen al colectivo flamenco, debido a que el zapateo está simbólicamente asociado al constructo del mundo andaluz.

Las palmas, otro elemento icónico del mundo andaluz, impactan a las personas, ya sea ante la presencia de un espectáculo o la escucha de música flamenca. Los elementos sonoros musicales que impactan y motivan el aprendizaje de la práctica musical del flamenco son, al igual que en el zapateo: velocidad, intensidad y timbre.

La velocidad con que se ejecutan es resultado de la alternancia de palmas a tiempo y contratiempo que los músicos tocan durante un palo flamenco, sea duro o festivo. Adolfo Cancho, guitarrista flamenco profesional, comenta que una de las características de la práctica musical del flamenco, que lo impactó, fue la velocidad del toque de las palmas: “lo primero que a mí me paso fue con las palmas. Cuando tú escuchas por ejemplo... las palmas por rumbas, tu piensas que es una persona que aplaude rapidito... eso es lo que a uno le llama la atención” (Cancho, Comunicación personal, 4 de enero de 2021).

Las palmas ejecutadas acentuando tiempos y contratiempos a gran velocidad, como las que se escuchan en canciones de agrupaciones musicales como los *Gypsy Kings* resaltan durante la práctica musical. Frecuentemente, para simular el sonido veloz de las palmas el cantaor Augusto Gil produce un sonido de chasquido que resulta del contacto de la lengua con el paladar y lo alterna con palmas a tierra. Obteniendo un sonido muy similar a las palmas veloces que llama la atención.

El timbre de las palmas, despierta interés porque existen combinaciones sonoras que son posibles por el cambio de la posición de las manos durante la percusión entre ellas, dando como resultado palmas sordas, sonido opaco y palmas abiertas, sonido agudo, de esta manera se logran matices sonoros durante la práctica musical.

Las palmas son importantes en la práctica musical, debido a diferentes funciones. Como por ejemplo la de función de soporte rítmico que junto al cajón acompañan el compás del palo y define los tiempos de este dando pauta rítmica a las bailaoras y a los músicos durante la performance musical, lo que minimiza la probabilidad de error. Las palmas son consideradas complemento del baile, la guitarra y el canto. Leo Amaya, gitana calé, limeña y cantaora, comenta: "...cuando tú vas a hacer figuras complicadas de contratiempo con los pies, sino tienes una base de las palmas pues no se siente dónde está el *uno* ...tú necesitas la base para que se sienta dónde está el gusto" (Amaya, Comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

Adicionalmente, las palmas con su velocidad e intensidad tienen una función expresiva ya que aportan a la performance musical del baile, toque y canto. Junto al zapateo, las palmas fluctúan en velocidad e intensidad para proyectar emociones que el público experimenta: "Unas palmas limpias y precisas que ayuden a dibujar tu baile y llevarte desde el pico más explosivo del baile, hasta lo sentido más sentido" (Amaya, Comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

El carácter expresivo de las palmas es primordial, pues contribuye a producir una dinámica expresiva donde las emociones de la bailaora conmueven a todos los participantes. Esto facilita la identificación con ese mundo de significados que representa el mundo andaluz.

Los músicos y bailaoras aprenden a tocar palmas como un recurso para comprender el desarrollo de los compases de los palos. Esto es parte de ser flamenco en la ciudad de Lima; y con estas acciones los participantes dan lugar al mundo andaluz, aunque no se conviertan

en palmeros de oficio, lo que sí es una opción para algunos en España. Por otro lado, el colectivo flamenco valida la práctica musical de las palmas invitando a participar en espectáculos y ensayos a las bailaoras y aprendices que tengan una palma firme y que otorgue seguridad al baile durante el zapateo.

Los elementos musicales del zapateo y las palmas reafirman el sentimiento de pertenencia al colectivo flamenco, pero al mismo tiempo producen el contraste. Es decir, la misma práctica musical implica el reconocimiento de dichos elementos como propios del mundo andaluz permitiendo la diferenciación con otras prácticas musicales. También el reconocimiento de quienes practican uno de los elementos que simbolizan categóricamente al mundo andaluz.

La etnicidad genera la identificación de rasgos que hacen peculiar al colectivo flamenco. A partir de las emociones que surgen de la destreza del baile, palmas y zapateo, el público, músicos y bailaoras manifiestan reacciones y comportamientos de acuerdo a lo que se establece en el mundo andaluz como convención: expresar a través de palmas y jaleos al compás de la música. Estas convenciones se adquieren en clases de zapateo en las escuelas de baile flamenco; se aprenden las palmas como base del zapateo. Con estas manifestaciones se justifica el constructo cognitivo de mundo andaluz y se construye el vínculo etnicitario hacia él.

3.2.3. El cante: Un abanico sonoro musical

En esta sección se explican los elementos sonoros musicales y los recursos técnicos del cante flamenco. En la ciudad de Lima, las personas no solo se acercan a él y lo escuchan, sino que deciden aprenderlo.

“La melodía está relacionada a la cadencia andaluza. Dicha melodía se puede aplicar tanto en palos flamencos como en otras músicas” (Hermeza, Comunicación personal, 3 de enero de 2021). Lo atractivo del cante se debe al nexo con la cadencia andaluza que, como se ha explicado, también caracteriza al toque de la guitarra.

Un recurso habitual del cante, es el temple. Su carácter es intenso, similar a un lamento en donde se usa la expresión “Ay”, llama la atención y conmueve debido a que muchos

encuentran profundo significado en la expresión de lamentos, la variación de la melodía y presencia de drama, una de las características del flamenco duro.

Otro recurso vocal es el quiebre, que potencia el dramatismo en la letra interpretada en el palo. Expone la habilidad del cantaor: “...y a nadie le importa si esa voz se raja en un grito...porque lo que canta es la pasión de ese momento” (Carhuaz, Comunicación personal, 8 de mayo de 2021). El quiebre tiene significado y coherencia según el palo bailado: puede corresponder a la expresión de un sufrimiento o corresponder a la gracia y habilidad al cantar un palo festivo.

La fuerza de proyección de la voz o intensidad es una característica que llama la atención y que es solicitada en el baile ya que genera matices sonoros y expresivos en la estructura formal del palo además de intensificar el drama en los pasos de baile. Una voz gritada, no implica defecto, sino contribuye a mantener el clímax en un palo cantado y va de la mano con la expresión de quien interpreta el cante durante la performance.

...el cante tiene muchos decibeles, tiene mucho volumen, pero a veces eso como que al público en primera escucha a veces... le llama la atención, pero como que lo tira para atrás [lo impacta]... así de: ¿oye estás gritando o estás cantando? Pero luego, cuando ya te metes un poco más en el mundo del flamenco ... ya lo miras de otra forma, y luego encuentras que es bellissimo (Cancho, Comunicación personal, 4 de enero de 2021).

La altura en que se desarrolla el cante es en general aguda tanto en hombres como en mujeres. Esta característica también aporta emoción intensa al palo flamenco. Las secciones del baile en las que resaltan los recursos vocales del cantaor o cantaora son la *valiente* y el *macho*, que se caracterizan por la especialmente elevada altura. Por ejemplo: en el *macho*, se canta melodías muy agudas con una potente proyección de voz a manera de lamentos. El cajón percute de manera muy rápida y la guitarra rasguea a la misma velocidad ambos “doblando tiempos”, mientras que el cante prolonga la letra y liga las frases cantadas. Esta interacción en la que los instrumentos tocan a gran velocidad contrastado con el cante favorece el clímax que es buscado por los músicos para finalizar el baile repentina y dramáticamente.

El fraseo, es decir, la distribución de las sílabas o vocales en los tiempos del palo flamenco cantado es otro de los elementos más destacados que lleva a cantantes de otros géneros musicales a vincularse con el mundo andaluz, ya que implica un reto musical no menor. Se prolongan palabras, sílabas o vocales, de diferentes formas a voluntad del cantaor

experimentado, produciendo una variabilidad asociada a la improvisación en las letras y en las melodías particularmente cuando las letras se repiten.

La ejecución de *melismas*, como recurso expresivo del cante, es otro factor motivador por el cual los jóvenes aprendices solicitan clases de cante flamenco. La variación de alturas en la melodía puede ser sobre la cadencia flamenca o moverse en otras escalas. En esto consiste parte del *arte* del cantaor, las escalas que ejecute serán más arriesgadas cuanto mayor sea la experiencia de este y su dominio del cante. Muchos se interesan en aprender a cantar *aflamencado*, término muy utilizado en la ciudad de Lima: “Yo lo que me he dado cuenta es que lo que quieren es aflamencar las canciones, no el aprender flamenco” (Gil, Comunicación personal, 9 de enero de 2021). Esto implica aprender los recursos expresivos del cante para incluirlos en la manera de cantar otros géneros y así ampliar su capacidad interpretativa.

La etnicidad se hace presente en el cante flamenco, en sus llamativas características que de manera cognitiva asocian la práctica musical con el constructo del mundo andaluz. Durante las sesiones de aprendizaje la profesora enseña, por ejemplo, el toque de palmas por bulerías, el cante por bulerías y entre los participantes se lleva a cabo la práctica musical del flamenco. Mientras uno canta, otros tocan las palmas y así sucesivamente todos cantan en su turno. Los alumnos descubren que pueden cantar la misma letra con fraseos diferentes lo que genera entusiasmo en los alumnos. Durante la práctica del cante, los alumnos intentan imitar sus características, dando espíritu étnico a su forma de cantar.

Los cantantes no son los únicos interesados en aprender cante flamenco. Algunas bailaoras toman clases de cante: las profesoras de baile cantan durante las clases mientras tocan las palmas al compás del palo en cuestión, de esta manera las alumnas se acostumbran a bailar con una voz “en vivo” con la posibilidad de modificar la duración de las letras, aunque en la ciudad de Lima es poco frecuente y se establece previamente la manera en que el cante desarrollará las letras de los palos del repertorio. Esto se debe a que en las clases de baile se enseñan coreografías grupales, donde la variación del cante podría suscitar confusión de las integrantes del elenco o de la eventual solista que esté bailando en el momento.

El prescindir de una pista musical y optar por el cante en vivo en un centro de aprendizaje es una práctica que conduce a situarse en el mundo andaluz. La etnicidad hace que las profesoras aparte de bailar, canten, ya que bien podrían grabar a un cantaor y usarlo durante

las horas de clase, pero rara vez sucede. El cante como uno de los recursos expresivos de la práctica musical del flamenco da sentido al mundo andaluz. Aunque canten desafinando, lo hacen a compás y emulando el cante de un cantaor flamenco. Esta práctica las lleva a vincularse con el mundo andaluz, ya que al cantar directamente y en gran cercanía con el baile se experimenta un impacto emocional, no solo a quien canta sino también a las alumnas.

Los cantaores también son parte de esta experiencia durante ensayos con o sin la presencia de músicos. Cuando el cantaor es invitado a la escuela de baile, las alumnas se emocionan y muestran nerviosismo antes de bailar. El cante produce en las alumnas emociones y sentimientos que se proyectan en sus miradas, rostros y movimientos. Al culminar ensayos o clases, las alumnas comentan que la experiencia de bailar a la voz de un cantaor es una experiencia muy diferente, ya que no solamente se emocionan, sino que quien interpreta el palo puede variar su forma de cantar y eso cambia la percepción de lo que tienen pensado bailar en la coreografía pactada.

Por otra parte, la letra de los palos cantados, no es un aspecto atractivo a primera escucha ya que en general no es inteligible. Esta es una característica del cante flamenco, el cantar de otra manera articulando claramente las palabras, no encaja en el mundo andaluz. Incluso, los mismos flamencos limeños, tienen dificultad para poder comprender lo que los cantaores españoles-andaluces cantan. No obstante, con los años de practicar la escucha, se comprenden y cantan letras tradicionales flamencas, que abordan temas de amor a la pareja, a la familia, al terruño, como también temas relacionados a la guerra, arduas y tristes jornadas de trabajo, entre otros temas a veces más livianos o triviales.

Durante un espectáculo o en la escucha del cante, expresiones “se me pusieron los pelos de punta” o “sentí algo en el pecho” son frecuentes y reflejan el carácter afectivo de la etnicidad. Un melisma, el quiebre de la voz, sufrido o dulce, producen sentimientos intensos en las personas que experimentan el cante. La etnicidad también permite diferenciar el cante flamenco de otras formas de cantar en otros mundos musicales.

La etnicidad lleva a los interesados a concebirse parte del mundo andaluz: en este constructo social, el cante y sus características particulares generan fuertes emociones e interés por aprenderlo. El aprendizaje del cante, abre la posibilidad de que alguien baile el cante. De aquí surge la integración y comunicación que hace a la práctica musical significativa y

satisfactoria para el colectivo flamenco. Al practicar el cante y expresarlo se justifica el constructo del mundo andaluz, asimismo se refuerza el sentimiento de pertenencia al colectivo flamenco y a todo lo relacionado a él como también, un sentimiento de reconocimiento puesto que, el colectivo flamenco valida los elementos sonoros musicales aprendidos a través de la práctica conjunta.

3.3 El cajón: Identidad criolla y flamenca

3.3.1. La sonoridad peruana en el flamenco

El uso del cajón posee un papel trascendente en la práctica musical del flamenco, aunque no es reconocido como parte importante de la música flamenca en la ciudad de Lima y no está incluido en la trilogía flamenca tradicional: guitarra-cante-baile. La razón es que se mantiene una fidelidad al modelo español de la primera mitad del siglo XX, donde el cajón está ausente, en concordancia con el imaginario flamenco al que Susan Asencio hace referencia y que fue difundido a todo el mundo gracias a la industria cinematográfica norteamericana. La inclusión del cajón es relativamente nueva y se ha convertido en la tradición flamenca “contemporánea” que fue propuesta por Paco de Lucía, quien llevó el cajón a España en la década de los 70.

En Lima es casi indispensable la presencia del cajón en los espectáculos flamencos, sobre todo en los que se incluye baile. La inclusión del cajón en la práctica del flamenco se fundamenta en cinco factores:

- Primero, que este instrumento tiene significaciones que están relacionadas a la identidad nacional. El público, al ver el cajón incluido en la práctica musical flamenca siente que el flamenco no es lejano, percibe que lo propio, lo afrocriollo, lo hace más cercano. Este factor nacional establece un nexo entre lo andaluz y lo criollo que favorece la aproximación emotiva de las personas al mundo andaluz. Para el colectivo flamenco, el cajón representa una contribución del Perú a España. A pesar de que el cajón flamenco posee nuevas sonoridades y patrones rítmicos con los que acompaña a los palos. Moisés Oblitas, guitarrista flamenco profesional: “Un gran aporte que Paco de Lucía llevó de Perú a España y ahora tiene su propia personalidad,

enriqueciendo notablemente al flamenco y otros estilos musicales donde también se usa” (Oblitas, Comunicación personal, 29 de mayo de 2021).

- El segundo factor, es que el cajón es un soporte rítmico en el desarrollo de las bailaoras. En las muestras de las escuelas de baile, las bailaoras en formación requieren una base firme y constante que permita una ejecución del zapateo con movimientos coordinados y precisos en función al compás de los palos bailados.
- Tercero, el cajón cumple la función estructural en los palos flamencos, pues ayuda a determinar las secciones de la performance. También posee una función comunicativa entre los músicos al momento de realizar *llamadas y cortes*.
- Cuarto, la cercanía tímbrica entre el sonido del cajón y el zapateo de las bailaoras. Estas, generalmente, solicitan que el cajón refuerce el zapateo tanto en velocidad como en intensidad, cumpliendo una función de apoyo rítmico tanto durante los zapateos de las bailaoras como en secuencias musicales, donde músicos pueden desenvolverse con comodidad sobre una sólida base rítmica. Esperanza Amaya: “Es la base para llevar un baile. Un acompañamiento necesario para tener más soltura en algún momento del baile y la guitarra.” (Amaya, Comunicación personal, 30 de mayo de 2021)
- El quinto factor es que, al no haber palmeros de oficio en Lima, como si los hay en España, el cajón suple esta falta del elemento percusivo de soporte al baile que proveen las palmas. Si bien las bailaoras y cantaores aprenden a hacer palmas, como parte de su formación y compenetración en la performance, no se llega a la destreza y dominio de los *palmeros* flamencos profesionales españoles.

Se conforma así entonces la necesidad de músicos y bailaores de incluir este elemento de identidad nacional en la práctica del flamenco local. Es importante señalar, que en la mayoría de espectáculos flamencos con o sin baile, es habitual que se realice repertorio de música criolla y afroperuana donde, evidentemente, tiene participación el cajón. Bases rítmicas de vals, festejo, landó y otros propios de música peruana, son muy valoradas y aplaudidas por el público en estos eventos flamencos locales.

En la actual escena musical flamenca local, se usan tanto el cajón flamenco, con cuerdas en su interior, como el cajón afroperuano sin cuerdas. No obstante, durante la práctica musical lo que trasciende es el sentimiento del orgulloso de ser peruano, el rendir homenaje a lo propio.

La etnicidad permite la diferenciación consciente entre dos mundos musicales, el andaluz y el criollo. El toque del cajón es un recurso expresivo del constructo en ambos casos. Ante la presencia del cajón se producen sentimientos nacionalistas que vincula a las personas con el mundo criollo, reforzando el sentimiento de ser peruanos. Más aún cuando se tocan ritmos peruanos durante un espectáculo flamenco o repertorio criollo y afroperuano. Además, la presencia del cajón dentro de la práctica del flamenco, promueve el vínculo etnicitario con el mundo andaluz a partir del sentimiento de pertenencia de lo propio que establece una afinidad con dicho mundo.

En la ciudad de Lima, la etnicidad produce el encuentro y el contraste del mundo andaluz con el criollo en contextos de práctica del flamenco. No ocurre a la inversa, pues en una peña criolla, no se suelen tocar bulerías o repertorio flamenco. En el contexto de práctica del flamenco se da la construcción del mundo andaluz sin la exclusión de lo propio. El cajón dentro de la práctica musical es un elemento local que participa en el fenómeno de la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz.

3.3.2. Flamenco y fusión

Un fenómeno que es exclusivo de la escena flamenca de Lima es la performance de lo que se conoce con el nombre de *flamenco y fusión*. Este es un género, que corresponde al contacto entre las músicas flamenco y afrocriollo peruano; que combina elementos de la música flamenca con otros del vals criollo, el landó, el panalivio y festejo, entre otros, dando lugar a una expresión dinámica y con nuevos significados, gracias a la etnicidad.

En un concierto de música flamenca participan guitarristas, cajoneros, el cantaor y bailaora. De pronto, de forma espontánea o premeditada tocan flamenco fusión que es parte de un relato que los músicos manejan solo en el contexto flamenco de Lima. Durante la ejecución de palos flamencos el guitarrista puede optar por tocar motivos afroperuanos o criollos, por ende, el percusionista corresponde musicalmente con el guitarrista a partir de patrones percutivos. Pero, el flamenco y fusión no se restringe a los músicos, sino que se extiende también en el baile.

Un representante de la música flamenca y del flamenco y fusión en Lima es el guitarrista Víctor Meléndez. Su disco llamado *Evocando mis raíces*, incluye un listado de canciones de

este género, una de ellas combina el tondero y la bulería. Durante la performance musical de esta pieza se cuenta con la participación de una pareja de bailarines, una que representa a una mujer flamenca y el otro a un bailarín de tondero. La primera Diana Rizo-Patrón, bailaora flamenca profesional y el segundo el maestro de zapateo afroperuano Antonio Vílchez.

El nombre de este disco revela una faceta primordial del proceso de construcción del vínculo etnicitario en Lima: cuando las personas están en contacto con la música flamenca se identifican con el mundo andaluz, pero al percibir al cajón como un elemento propio, surge una reorganización social, basada en la diferencia, los flamencos experimentan un sentimiento de pertenencia con lo peruano, pero también la necesidad de ser reconocidos como peruanos. El cajón “evoca la raíz” lo que los impulsa a producir expresiones musicales como el llamado: *flamenco y fusión*.



Imagen 7. Antonio Vílchez y Diana Rizo-Patrón, Víctor Meléndez en la guitarra en el 10mo. Festival Internacional del Cajón 2017.

3.4. Espacios de práctica del flamenco en Lima

Los espacios donde se practica el flamenco en Lima son variados: restaurantes, plazas, bares, casinos, centros culturales, teatros, anfiteatros, auditorios, tablaos, centros de aprendizaje, centros comerciales, hoteles y parques. Sin embargo, es necesario señalar ciertos espacios

de práctica artística del flamenco debido a su gran aporte en la construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz. Este aporte se refleja en el crecimiento de la escena flamenca en términos de número de alumnado y nivel de complejidad en la producción de espectáculos flamencos.

3.4.1. Centros de aprendizaje

Actualmente en la capital se han establecido varias escuelas, o también denominadas compañías de baile flamenco: Hermanas Amaya, Flamenco y Fusión, Alma Gitana, Fuego Andaluz, Margarita Villalobos, Pasión Flamenca, Arte y Jaleo y Cathy del Sol Escuela Flamenca.

Las escuelas son recintos en los que se dictan clases de baile flamenco. En ellas se dan lecciones de baile principalmente de palos flamencos como: sevillanas, solea, bulerías, solea por bulerías, alegrías, tangos flamencos, tanguillos, tientos y guajiras. En una escuela de baile los aprendices adquieren los códigos del ser flamenco, se enseñan los términos teorizados y se establecen los elementos icónicos de lo andaluz que permiten realizar la práctica musical del flamenco. Es un lugar donde el cante, el baile y el toque justifican el mundo andaluz. El sentimiento de pertenencia y reconocimiento ocurre en cada clase y ensayo realizado.

Por otro lado, los palos flamencos, no son los únicos aprendidos en las escuelas de baile. En algunas escuelas, las alumnas pueden aprender coreografías relacionadas, por ejemplo, con la música pop. Una de estas escuelas es *Flamenco y Fusión* de Mariana Olaechea, en la que no solo se aprende a bailar palos flamencos, sino que se crean y desarrollan coreografías flamencas con música pop como las de Rosalía, Bruno Mars o Michael Jackson. Esta escuela posee un elenco llamado *Bravata* que realiza esta práctica de manera habitual. En algunas ocasiones, han incorporado ritmos afroperuanos en sus coreografías.

En este sentido, el sentimiento etnicitario posiciona a las alumnas y profesoras vinculadas al mundo andaluz al incorporar zapateos y recursos de baile flamenco en coreografías de músicas de otros mundos musicales. Así reafirman el sentimiento de pertenencia, pero también de contraste con la música pop, por ejemplo. Aunque en las escuelas se enseña únicamente a bailar, en realidad, estos recintos son una fuente de aprendizaje del ser

flamenco, donde cantaores y guitarristas y otros músicos, de otras músicas aprenden a desarrollarse en la práctica musical durante ensayos, clases y masterclass.

En Lima no hay escuelas de guitarra ni de cante flamenco, los músicos que lo practican han aprendido a través de profesores particulares o mediante la escucha de canciones a partir de registros de audio y/o video, y medios de comunicación como plataformas digitales. Es en estas modalidades en que el vínculo etnicitario se forja. En especiales ocasiones, las escuelas gestionan clases maestras con músicos flamencos provenientes de España, en su mayoría lecciones de baile. En todos los casos, la enseñanza de esta práctica es y ha sido únicamente a partir de la comunicación oral, no existen manuales de por medio ni programas curriculares que sistematicen la enseñanza, pues en este contexto de práctica musical no son necesarios.

Leo Amaya, cantaora de flamenco, resalta la importancia de los espacios de práctica donde se trasladen conocimientos acerca de la práctica del ser flamenco: “aquí hay que diferenciar dos cosas: lo que es el flamenco profesional con lo que es el flamenco de aprendizaje o de academia, siendo los dos importantísimo, si no existe el segundo, probablemente no existiría el primero y viceversa” (Amaya, Comunicación personal, 31 de mayo de 2021).

A través de la práctica musical del flamenco las escuelas reproducen constantemente el mundo andaluz y cada centro de enseñanza lo hace con sus particularidades artísticas. En todos los casos se enseña el ser flamenco, se enseña la interacción solidaria durante la performance musical, a escuchar los palos flamencos y a comprender códigos y términos teorizados. Asimismo, se enseña que los mundos musicales conviven de manera amistosa e ingeniosa.

El carácter afectivo de la etnicidad hace que con el pasar de los años cada vez más alumnas se inscriban en clases y se mantengan en las escuelas buscando el dominio de la práctica musical del flamenco. Es en esta búsqueda que concretan su vínculo con el mundo andaluz en un proceso constante de identificación con el colectivo y de reconocimiento como flamencas.

3.4.2. Muestras artísticas

Las muestras son eventos artísticos en los que el objetivo principal es demostrar al público lo que las alumnas han aprendido en un periodo de tiempo en un centro de enseñanza específico. Se desarrollan generalmente en teatros, anfiteatros, auditorios y centros culturales como: Teatro de la biblioteca del Olivar, Teatro Pirandello, Teatro del colegio San Agustín, Centro Cultural Ricardo Palma, Centro Cultural ICPNA de Miraflores, Teatro Julieta, Auditorio del Colegio Santa Úrsula, Teatrín del Centro Español, para elencos numerosos y en bares y café teatros como Anfiteatro de Antika, Jazzzone y Cocodrilo Verde para muestras de solistas.

Las muestras se realizan con frecuencia en los meses de diciembre, aunque depende de la duración del ciclo de preparación de las alumnas establecido por la directora de la escuela. El repertorio musical en las muestras, está conformado por los palos flamencos más enseñados en las escuelas de baile: sevillanas, tangos flamencos, alegrías, bulerías, farruca, tientos, tarantos, solea, solea por bulerías, martinets, seguiriyas y tanguillos.

Aprendices, profesoras y directoras de escuela, participan en este evento. También participan los músicos, principalmente guitarrista, cantaor y percusionista, aunque también es frecuente la participación de violinistas, chelistas y flautistas. El público que asiste a estos eventos está conformado generalmente por familiares y amigos de las alumnas, las profesoras o los músicos. Además de otros profesores y alumnos de las diferentes escuelas de la escena flamenca de la capital, así como otros músicos flamencos.

En las últimas muestras las escuelas se han visto en la necesidad de alquilar teatros cada vez más grandes debido al numeroso público convocado.

La búsqueda de espacios como teatros, no solo se limita al incremento de alumnas, ya que algunas directoras de escuelas de baile, que organizan las muestras buscan un corte cada vez más teatral, necesitando recursos como iluminación para generar un impacto más dramático en el espectador. Es difícil imaginar en la actualidad un espectáculo de flamenco tradicional sin iluminación y sin equipos profesionales de sonido.

Las muestras son la ocasión perfecta para exponer al público el grado de vinculación con el mundo andaluz. El sentimiento etnicitario da la facultad de demostrar todo lo aprendido

acerca de los términos teorizados, códigos del ser flamenco y a hacer uso correcto de los elementos icónicos del mundo andaluz. Todo esto mediante la práctica musical.

3.4.3. Festivales y Tablaos

En Lima se han realizado eventos como Festival Flamenco y Punto, Festival de Guitarra Flamenca y Fusión “Homenaje a Paco de Lucía”. El flamenco también ha estado presente en otros eventos como Festival Internacional de Guitarra “Cuerdas al aire” en el Centro Cultural Peruano Japonés, Festival Internacional de cajón y percusión “Rafael Santa Cruz”, Festival Flamenco con sabor peruano de la PUCP. El primero, Flamenco y Punto se inició en el año 2001 y su última edición fue en pleno auge en el 2018, este ha sido de suma importancia, ya que daba exposición a las producciones que ofrecían la mayoría de las escuelas de baile. Se llevaba a cabo en el auditorio del ICPNA de Miraflores donde se desarrollaban espectáculos y conversatorios flamencos con artistas nacionales e internacionales donde participaron bailaoras y músicos de flamenco. Este festival cumplió un papel trascendente en la escena que fue el de promover el consumo de espectáculos flamencos con baile y música en vivo o con únicamente música, conversatorios, masterclass acerca de las características del toque de la guitarra, el canto y los códigos del ser flamenco. Implícitamente, estaba dando a conocer el mundo andaluz, sus convenciones y sus lenguajes.

En los festivales en general, se incorpora el baile flamenco en la programación y en escasas oportunidades se presenta únicamente música y canto. Los palos que se realizan son los mismos que en las muestras, el público siempre está dispuesto en butacas durante estos espectáculos.

A pesar de que la audiencia es variada, es decir, conocedores y no conocedores del flamenco, tienen en común un interés por la práctica musical del flamenco debido a una relación relativamente cercana con los artistas o con el flamenco, tal como sucede en las muestras.

Los festivales son detalladamente planificados dada su organización compleja, en donde la iluminación del teatro, la utilería y un guión teatral son parte del desarrollo escénico, lo cual resultar atractivo para el público. Cada escuela de baile y su elenco produce un espectáculo y este se incluye en la agenda del festival. Algunas veces, bailaoras flamencas llegan a Lima para este festival e imparten clases maestras de nivel avanzado e intermedio en escuelas de

baile flamenco. Asimismo, ocurre que músicos flamencos limeños acompañan en sus espectáculos a los extranjeros.

En estos eventos, siempre surgen aprendices de cante, toque de guitarra, cajón, y por supuesto de baile flamenco. Así crece la escena musical flamenca puesto que todas las actividades en la programación de los festivales contribuyen al acercamiento de los participantes con el mundo andaluz y a su permanente construcción del vínculo etnicitario debido a que se basan en la misma práctica musical del flamenco.

Los *tablaos flamencos* se realizan en espacios de práctica musical flamenca y son organizados por las directoras de escuelas de baile flamenco, que son bailaoras profesionales y dedican su tiempo completo al flamenco. A diferencia de los tablaos en España, que permanentemente están abiertos al público, los tablaos limeños se ofrecen al público en general como un evento muy especial que ocurre una o dos veces al año. Los palos que se tocan en estos eventos son los que se ejecutan también en las muestras. El carácter de estos eventos es mucho más informal que en las muestras o festivales; el público asistente bebe y conversa. El tablao flamenco, puede tomar forma en un restaurante o café bar o una misma escuela. En este, se encuentra un escenario y frente a él, el público que se ubica en mesas para presenciar el espectáculo. El escenario, con sonido y sin mayor iluminación especial, tiene una tarima que consta de una tabla de una madera especial que amplifica el zapateo y a la vez evita que la bailaora se lastime las articulaciones durante su ejecución. La duración de un tablao es breve, aproximadamente 45 minutos o 1 hora.

Por lo general, los músicos, se colocan sentados en media luna para permitir la interacción y comunicación entre ellos, y a la vez rodean a la bailaora con el objetivo de poder observar de cerca cada movimiento y expresión de ella. Todos están de frente al público, este también interactúa haciendo palmas al compás de los palos, gritando “oles”, incluso subiendo al escenario, cuando son invitados a bailar o cantar. Es un ambiente familiar. “El flamenco que se contempla en un teatro es de mayor magnitud ya que conlleva una escenografía, un vestuario, un guión y un rigor que no se le exige al flamenco que ofrece un tablao donde se espera la frescura y la emoción del baile sin trasfondo” (Del Barrio, 2016, p. 300).

En el tablao se intenta recrear el mundo andaluz, el constructo sociocultural relacionado a la práctica musical del flamenco, representando las costumbres culturales que en España suelen suceder: en tablaos como Casapatas, el escenario está muy cercano al público e interactúa

con los artistas todo el tiempo. La espontaneidad de los artistas es también lo que se intenta recrear, aunque no lo hagan a cabalidad como en los tablaos de España donde los artistas pueden improvisar todo el acto y salir airosos.

Las directoras de las escuelas de baile y profesoras, inculcan a sus alumnas la necesidad de aprender los códigos para que puedan desarrollar la habilidad de la improvisación durante la performance musical y puedan bailar en los palos más habituales en un tablao, que son las bulerías y los tangos flamencos. De esta manera, justifican el mundo andaluz donde lo tradicional es el ideal a seguir.

El Tablao, aunque se realice con mínima frecuencia, genera expectativa y emoción en los asistentes que son aprendices de baile, cante, familiares, guitarristas, profesoras de baile y directoras de escuela. Un tablao siempre termina con el fin de fiesta por bulerías o por tangos donde los que deseen ingresan al escenario uno por uno a demostrar espontáneamente la gracia de su baile, como ya se explicó anteriormente.

Estos espacios significan la posibilidad de recrear el mundo andaluz del que quienes participan están orgullosos de crear y pertenecer. El diferenciarse de otros grupos también es motivo de orgullo para el colectivo flamenco. Es en estos contextos donde el colectivo reconoce y da validez a sus participantes por medio de una adecuada práctica musical.

De todos los espacios descritos, las escuelas de bailes tienen una participación importante en el crecimiento de la escena flamenca en la ciudad de Lima. Es evidente el creciente número de alumnos y número de escuelas. Esto trae consigo más espectáculos y por consecuencia más aficionados y seguidores a la práctica musical del flamenco en la ciudad de Lima.

Conclusiones

- La práctica musical del flamenco en Lima se sustenta en la necesidad que experimentan los músicos de pertenencia a un ámbito particular de práctica y de diferenciación frente a otros grupos. Esta práctica genera elementos distintivos, como parte de su realidad simbólica, que determinan su condición étnica. Para quien practica flamenco, el conocimiento y dominio de estos elementos es un atributo validador de su

pertenencia a lo flamenco en tanto es su diferenciación social y musical respecto de otros ámbitos.

- Durante la performance musical del flamenco, algunas virtudes y cualidades como solidaridad, empatía, aceptación y apoyo moral entre los músicos son percibidas por el público generando su emoción, éstas constituyen prácticas asociadas a la significación del ser flamenco y sentirse parte del mundo andaluz.

- Los elementos sonoros musicales de la práctica musical del flamenco que impactan y motivan el interés en el aprendizaje despierta, en espectadores y músicos, emociones muchas veces inexplicables para ellos, lo cual constituye la carga etnicitaria que dirige su aprendizaje y práctica, sintiéndose parte de un colectivo y reconociendo al mundo andaluz como propio. La etnicidad guía las acciones y es en los espacios de práctica donde se adquieren las cualidades del ser flamenco y se fortalece el vínculo con lo andaluz al compartir el sentimiento etnicitario con otras personas.

- La construcción del vínculo etnicitario con el mundo andaluz en la ciudad de Lima en el siglo XXI, tiene particularidades que lo diferencian de otras ciudades o países donde también se practica el flamenco: en este caso, el uso del cajón como representación de lo peruano, es también considerado en otros ámbitos como una contribución de Perú a la música flamenca. Ello aviva en el colectivo una forma de orgullo de peruanidad, lo cual favorece las condiciones para la construcción del vínculo etnicitario en la perspectiva de que cada vez más personas se sienten atraídas por la escena flamenca en Lima.

Referencias

- Asensio, S. (2004). El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 59(2), 145-160.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional De Quilmes Editorial.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics: Journal of empirical research on literature, the media and the arts*, 223-234.
- Bentín, J. (2013). *Crónicas en la ruta del arte efímero*. José Ricardo Bentín Diez Canseco.
- Bernal, A. (2012). *Origen y evolución del flamenco*. Editorial LULU.
- Borras, G. (2012). *Lima, el vals y la canción criolla*. Institut français d'études andines, Instituto de etnomusicología - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cámara de Landa, E. (2004). *Etnomusicología*. Ediciones del ICCMU.
- Del Barrio, S. (2016). Los nuevos lenguajes del baile flamenco contemporáneo. *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*. Tagus-Atlanticus Associacao Cultural.
- Finnegan, R. (2007). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Gertrudix, F., Gertrudix, M., & Lara, F. (2009). *Palos y estilos del flamenco*. Bubuk Publishing, S.L.
- López, R. (2019). El zapateo en las tradiciones afrocriollas de la costa peruana: una mirada a lo musical. *ANTEC Revista Peruana de Investigación Musical*, 3(2), 52-73.
- Martí, J. (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva Editorial.
- Nunes, F. (2014). *Apropiaciones culturales en un mundo globalizado: el flamenco intercultural*. [Tesis de maestría, Universidad de Sevilla]. Depósito de investigación Universidad de Sevilla <https://hdl.handle.net/11441/98798>.
- Pardo-Figueroa, C. (2013). *Gitanos en Lima. Historia, cultura e imágenes de los rom, los ludar y los calé peruanos*. Instituto Riva - Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Paz, P. (2016). *Performances salseros: producción cultural, comunicación e identidades. Estudio de caso de una salsoteca en Quito*. [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador]. Trabajo almacenado en el repositorio institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 3.0 Ecuador.

Ramnarine, T. (2009). Musical Performance. En Harper-Scott, J.P.E., & Samson, J. (Ed.), An introduction to music studies. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Ruiz, F. (2011). La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 6(3), 289-314.

Referencias de fuente oral

Entrevista a la bailaora Esperanza Amaya, nacida en Lima, realizada el 30 de mayo de 2021 vía Zoom.

Entrevista a la cantaora Leonor Amaya, nacida en Lima, realizada el 31 de mayo de 2021 vía Zoom.

Entrevista al guitarrista Adolfo Cancho, nacido en Lima, realizada el 4 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista a la cantaora Lourdes Carhuaz, nacida en Lima, realizada el 8 de mayo de 2021 por correo electrónico.

Entrevista a la bailaora Lourdes Carlin, nacida en Lima, realizada el 13 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista al percusionista Cristian Castañeda, nacido en Trujillo, realizada el 29 de mayo de 2021 por correo electrónico.

Entrevista al guitarrista Juan de la Vega, nacido en Lima, realizada el 9 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista a la bailaora Roxana del Castillo, nacida en Lima, realizada el 28 de mayo de 2021 por correo electrónico.

Entrevista a la médico Luciana Ghersi, nacida en Lima, realizada el 28 de mayo de 2021 vía WhatsApp.

Entrevista al cantaor Augusto Gil, nacido en Lima, realizada el 9 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista al bajista Enderson Herencia, nacido en Lima, realizada el 16 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista al guitarrista Ernesto Hermoza, nacido en Lima, realizada el 3 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista a la bailaora Mara Mejía, nacida en Lima, realizada el 18 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista al guitarrista Víctor Meléndez, nacido en Piura, realizada el 3 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista al guitarrista Moisés Oblitas, nacido en Trujillo, realizada el 29 de mayo de 2021 vía WhatsApp.

Entrevista a la bailaora Mariana Olaechea, nacida en Lima, realizada el 05 de enero de 2021 vía Zoom.

Entrevista al comerciante Felipe Torres, nacido en Lima, realizada el 17 de mayo de 2021 por correo electrónico.

Entrevista a la bailaora Margarita Villalobos, nacida en Lima, realizada el 6 de enero de 2021 vía Zoom.

