

Transformación del paradigma educativo del baile flamenco

Transformation of the educational paradigm of flamenco dancing

Bárbara DE LAS HERAS MONASTERO ¹

Recibido: 15/03/2018 • Aprobado: 15/04/2018

Contenido

1. Marco teórico
 2. Metodología
 3. Interpretación de resultados
 4. Conclusiones
- Referencias bibliográficas

RESUMEN:

Estamos asistiendo a una transformación del sistema de enseñanza del baile flamenco. Para estudiarlo, se ha llevado a cabo una investigación educativa de corte cualitativo. La muestra la conforman tres generaciones de maestros de Sevilla, para la recogida de información se han utilizado entrevistas (historias de vida) mediante el método etnográfico y el análisis de los datos se ha realizado mediante la técnica Grounded Theory. Concluimos que, fundamentalmente, se ha producido un salto cualitativo y cuantitativo en la tercera generación.

Palabras clave: Sistema de enseñanza, Baile flamenco, Educación no formal, Metodología cualitativa.

ABSTRACT:

We are bearing witness to a transformation in the way that flamenco dancing is taught. In order to study this, qualitative educational research has been conducted. The sample consists of three generations of maestros from Sevilla. Information was gathered by means of interviews (life stories) using the ethnographic method and data was analysed using the grounded theory technique. We conclude that a qualitative and quantitative leap has essentially occurred in the third generation.

Keywords: Teaching system, Flamenco dancing, Non-formal education, Qualitative methodology.

1. Marco teórico

El baile flamenco que conocemos en la actualidad se forjó en los cafés cantante a partir de la década de los setenta del siglo XIX. De las fiestas con cantes y bailes se pasa a la representación escénica de los espectáculos. Surge un nuevo mercado que posibilita la profesionalización de las/os artistas.

De entre todas las disciplinas de la danza, el baile flamenco es considerado una de las más expresivas. Contiene un componente racial que la define como un lenguaje dancístico de enorme potencial emotivo y comunicativo, donde la interpretación posee un carácter fuerte y temperamental, a la vez que requiere de sobriedad, temple y aplomo en la intención de sus movimientos. Caracterizado por una serie de pasos donde los zapateados, los marcajes

y braceos se funden al compás de una compleja base rítmica. Forma parte de la cultura andaluza y española, y posee un carácter abierto, espontáneo y social, susceptible de ser compartido.

Como reconocimiento institucional, podemos destacar la inscripción de la Escuela Sevillana de Baile flamenco el 6 de noviembre de 2012 en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPHA), como Bien de Interés Cultural, para su salvaguarda y conservación. Así mismo, ya existen estudios que apuestan por la tesis de que el baile flamenco es actualmente subgénero aventajado del flamenco, considerándose pionero y líder de la transformación artística a la que estamos asistiendo (Aix, 2005).

1.1. El ámbito de la educación no formal

Los conceptos de educación formal, no formal e informal constituyen formas de definir los tipos y modalidades educativas en cualquier ámbito educativo. Este planteamiento se viene proponiendo desde los años sesenta, pero será en los setenta cuando adquiera popularidad gracias a Coombs (1971), quien hace un reconocimiento claro y explícito de la existencia de otro sistema indefinido de enseñanza. Advierte de la diversidad y confusión terminológica existente en el campo de la educación para referirse a un tipo de actividades (educación de adultos, formación en el trabajo, educación de continuidad, etc.) que, sin embargo, contribuyen muy positivamente al desarrollo de los individuos y de las comunidades, así como al autoenriquecimiento cultural y autorrealización personal (Pastor, 2001).

En definitiva, el término de educación no formal tiene relación con el clima y las inquietudes que rodearon su nacimiento, como concepto y como respuesta pedagógica, para superar los problemas no resueltos por la educación escolar (Vázquez, 1998). Además de la inclusión social, la aplicación del ámbito de la educación no formal se ha abierto a campos muy distintos como el artístico dando importancia a las "memorias culturales urbanas" (hip hop o grafiti, etc.) o a los museos de arte (Fávero, 2007), la evaluación de programas educativos en contextos municipales (Lukas, Santiago, Lizasoain y Joaristi, 2009), actividades en educación ambiental (Medir, Heras y Magin, 2016), contextos penitenciarios (Del Pozo Serrrano, 2017) o formación en participación ciudadana (Lema-Blanco, Rodríguez-Gómez y Barranquero-Carretero, 2016).

1.2. Las academias de baile flamenco como exponente de la educación no formal

La formación del baile flamenco en España ha evolucionado principalmente desde la iniciativa privada donde el esfuerzo empresarial de los docentes y adquisitivo del alumnado han sido ingredientes fundamentales. El nivel técnico de los profesionales del baile flamenco ha variado a lo largo del tiempo, pues la dedicación profesional específica de éste tal y como hoy día lo conocemos es un hecho muy reciente.

A partir de la constitución de los denominados *ballets flamencos* durante la primera mitad del siglo XX, nacieron compañías estables que requerían por primera vez de un cuerpo de baile, lo que llevó a la mejor formación de los bailarines. No sólo en la especialidad de baile flamenco, sino también comienzan a demandarse disciplinas como el ballet clásico, la danza española, la escuela bolera o la danza folclórica, ampliando de esta manera el registro dancístico y el nivel artístico de los bailarines que forman parte de estas compañías.

Además, el mantenimiento de estas compañías obligó a crear nuevos circuitos que permitieron un número suficiente de representaciones para cada obra y la conquista de territorios internacionales, especialmente en el continente americano (De las Heras, 2014). La creación de compañías estables trae consigo la creación de un tejido industrial artístico, y paralelamente, provoca el incremento de academias o estudios de alquiler donde maestras y maestros de renombre imparten sus enseñanzas en el ámbito privado, siendo realmente costoso la formación para aquella persona que desea dedicarse a la danza a un nivel profesional.

Se puede afirmar que las academias privadas han contribuido de una manera especial a la

formación de la danza española y flamenca en nuestro país. Entre los motivos, podemos observar, de un lado, la falta de regulación de la enseñanza reglada de la danza durante largas décadas, y de otro lado, el aumento de la demanda en la formación de la danza a pesar de la escasa valoración social e institucional que existe sobre la misma.

1.3. Posibilidades educativas del baile flamenco

El baile flamenco conlleva en su aprendizaje la asimilación de una serie de valores fundamentales que ayudan al desarrollo de la persona en los ámbitos físico y corporal, artístico y social. En cuanto al *desarrollo físico*, se trabaja la conciencia del cuerpo y la imagen corporal ayudando al aumento de seguridad y confianza en uno mismo; mejora la capacidad motora y la coordinación del movimiento, y se desarrolla el sentido rítmico. Sobre el *plano artístico*, fomenta el pensamiento crítico, proporciona el conocimiento y la apreciación de otras culturas; trabaja la creatividad y la resolución de conflictos. En relación a *lo social*, se aprenden aspectos inéditos sobre la naturaleza humana y la cultura propia y ajena; se trabajan cualidades como la autodisciplina, la persistencia, el trabajo en grupo y la colaboración, la autonomía, la superación de los errores y la cultura del esfuerzo; sirve como vertiente terapéutica para alumnos con necesidades especiales (Fuentes, 2008).

La enseñanza del baile flamenco trabaja competencias relacionadas, por un lado, con aspectos físicos y técnicos, y, por otro lado, con aspectos que tienen que ver con la creatividad, la comunicación social y la expresión corporal y personal. En este sentido, hay que tener en cuenta que cada vez más son las voces que señalan la importancia de las estrategias de enseñanza-aprendizaje creativas, lo cual forma parte sustancial de los nuevos retos a los que se enfrenta la educación del siglo XXI (Summo, Voisin y Téllez-Méndez, 2016). Desde el punto de vista de la *técnica*, se debe dominar el ritmo corporal, la conciencia del espacio individual y grupal. Por todo ello, autoras como Stalliviere y Franzoni (2007) destacan las posibilidades educativas de la danza para establecer múltiples relaciones con otras áreas de conocimiento en el ámbito escolar.

1.4. Proceso de enseñanza del baile flamenco

Para estudiar el proceso de enseñanza del baile flamenco, hemos acudido a la bibliografía de la Didáctica para poder aclarar aquellos términos que nos ayuden a realizar el análisis de nuestra investigación. En relación a la enseñanza, Bermejo y Ballesteros (2011) señalan que su significado va más allá que el estrictamente etimológico de comunicar, mostrar y presentar algo a través de signos, pues este significado no pretende necesariamente que se busque o se produzca un aprendizaje. Los autores apuntan a la *intención* como elemento clave del concepto de enseñanza, pues "la enseñanza pretende, mostrando, comunicando, informando..., a través de diversos signos y de diferentes experiencias, algo que se tiene la intención de que el/los otro/s aprenda/n" (p. 31).

Estebaranz (1999) señala que el acto didáctico posee una naturaleza esencialmente comunicativa. De esta manera, el objetivo de docentes y discentes siempre consiste en el logro de determinados aprendizajes y la clave del éxito está en que los estudiantes puedan y quieran realizar las operaciones cognitivas convenientes. En el caso del baile flamenco, el objetivo principal en una clase es enseñar los pasos, las coreografías, lograr que el alumnado aprenda nuevos conocimientos, adquiera habilidades técnicas como la coordinación y la flexibilidad, y las apliquen con sensibilidad artística para lograr el desarrollo y bienestar físico y psicológico (García Pascual, 2004).

En el ámbito de la educación artística, Cunha y Arlinda (2015) muestran la importancia de los conceptos y prácticas producidas por los estudiantes de arte, ya que constituyen construcciones de conocimiento basadas en su experiencia de vida. Y estudios como el de Stalliviere y Franzoni (2007), se destaca las posibilidades educativas de la danza para establecer múltiples relaciones con otras áreas de conocimiento en el ámbito escolar.

En cuanto a la denominación de *modelo o modalidad* de enseñanza (Navarro Hinojosa, 2011), se refiere al camino que han de seguir docentes y discentes para conseguir que éstos alcancen finalidades educativas. Así, el *método* -referido al modo de decir o hacer con orden

(DRAE, 2014) - de enseñanza se podría definir como el modo particular de facilitar los contenidos, en base a las características psicológicas del alumnado, la estructura de la materia y los hábitos de ordenación y organización del trabajo. En relación al baile flamenco, podemos decir que se lleva a cabo un método de tipo inductivo mediante la mimetización directa de los movimientos y la música para llegar a la ejecución de la secuencia dancística.

Sobre la *modalidad de enseñanza*, al igual que los modelos, se definen como esquemas mediadores entre la teoría y la práctica con la finalidad de unirlos y mejorarlos. Dentro del baile, encontramos clasificaciones distintas a las que se utilizan habitualmente en la literatura didáctica debido al componente corporal. Por ello, seguimos el planteamiento de Fuentes (2008) [2], quien establece tres modalidades docentes en la manera de presentar el contenido:

- Modalidad visual. La enseñanza de la danza es visual, mostrando los pasos de forma directa por parte del profesorado.
- Modalidad oral. El profesorado da instrucciones verbales a la hora de enseñar los pasos y los movimientos.
- Modalidad cinestética. En este caso, las explicaciones se facilitan de una manera táctil.

En relación al *modelo de enseñanza*, se puede definir como un plan estructurado para orientar la enseñanza en las aulas y se basa en las teorías de la enseñanza y del aprendizaje. En el baile flamenco, se emplean fundamentalmente el modelo de enseñanza de la *teoría del aprendizaje significativo* de Ausubel y la *teoría del aprendizaje por procesamiento de la información*.

En otro orden, se define por *estilo de enseñanza* las diferentes estrategias que las maestras y maestros pueden utilizar en el aula y que definirán tanto su manera de trabajar como la forma en que el alumnado aprende (Navarro Hinojosa, 2011). El estilo de enseñanza en la danza muestra en determinados casos la personalidad del docente y su experiencia, donde se desarrolla un vínculo educativo desde la comunicación no verbal: contacto físico, mirada, voz y gestos (Ferreiro-Pérez, 2015). Fuentes (2008) propone cuatro estilos de enseñanza:

- *Jerárquico o formal*. Este estilo se centra en la figura del docente sin tener en cuenta los intereses y necesidades del alumnado.
- *Consultivo*. El profesorado consulta con el estudiantado, pero el primero es quien toma la decisión final.
- *Cooperativo*. El profesorado pierde su papel de guía porque las decisiones ahora la toma el estudiantado en equipo.
- *Delegatorio*. El profesorado delega en el alumnado la toma de decisiones con todas sus consecuencias.

2. Metodología

Este artículo es resultado de la tesis doctoral realizada sobre la evolución de la enseñanza del baile flamenco en las academias de Sevilla durante el siglo XX hasta la actualidad. Esta delimitación temática se justifica por una razón fundamental: la escasez de investigación y de bibliografía específica que recoja la memoria histórico-educativa del baile flamenco en el ámbito andaluz. Por ello, nuestro objetivo fundamental se basa en recuperar el legado pedagógico a través de la historia de la vida profesional de los maestros y maestras sevillanos, cuyos testimonios orales versan sobre su experiencia educativa y laboral.

Se enmarca en el paradigma *interpretativo*, ya que además de preocuparse por la descripción y explicación de los fenómenos encontrados, profundiza y reflexiona en la comprensión de dichos fenómenos extrayendo causas, procesos y consecuencias de los mismos. Como metodología de investigación hemos elegido la *investigación cualitativa* por la razón fundamental de que nuestra investigación es nueva y original en su ámbito específico. De esta manera, la investigación cualitativa "engloba una serie de enfoques, técnicas y procesos investigativos que se adaptan de manera flexible y creativa a la evolución progresiva de la fase de recogida de datos y el análisis posterior" (Flick, 2012, p. 25).

Este hecho ha afectado completamente al diseño de investigación, momento en el que nos hemos planteado pasar, de un proceso investigativo lineal propio del método histórico tradicional utilizado habitualmente en la disciplina de la Historia de la Educación, a uno de

tipo circular siguiendo un enfoque más cualitativo como es la *Historia Oral*. La aparición de la historia oral es un fenómeno relativamente nuevo que surge en las últimas décadas asociada a la Historia Social contemporánea. Disciplinas como la museología, la sociología, la antropología, la psicología, la lingüística, entre otras, incrementan el uso de la historia oral como herramienta para dar respuesta a los problemas que se derivan de la ausencia de fuentes escritas (Mateo, 2004). Es entendida como la producción y uso de fuentes orales en la reconstrucción histórica (Graciela Sepúlveda, 2000) y juega un papel relevante en el ámbito de la educación no formal en las investigaciones histórico-educativas (Cutler, 2007; cit. en Guichot, 2010).

Así, a partir del relato de las entrevistas hemos extraído la historia de la vida profesional de algunas profesoras y profesores de baile flamenco. El proceso de recogida de información empleado ha sido el *método etnográfico* y el enfoque analítico la técnica *Grounded Theory* [3]. En la Tabla 1 se muestra la metodología utilizada por cada recurso:

Tabla 1

Metodología de investigación

Medios e instrumentos	Recogida de datos	Análisis de datos
Entrevistas	Método etnográfico	Teoría fundamentada (software NVivo)
Videos	Método etnográfico	Análisis complementario a las entrevistas
Referencias escritas y virtuales	Método heurístico	Fundamentación teórica del estudio

Fuente: elaboración propia

2.1. Muestra

El tipo de muestreo que hemos realizado es el *muestreo teórico*, que consiste en la recolección de datos guiada por los conceptos derivados de la teoría que se está construyendo y basada en el concepto de "hacer comparaciones", cuyo propósito es acudir a lugares, personas o acontecimientos que maximicen las oportunidades de descubrir variaciones entre los conceptos y que hagan más densas las categorías en términos de propiedades y dimensiones (Strauss y Corbin, 2002). Los criterios que debían cumplir todos los participantes de la muestra han sido: a) ser oriundo de Sevilla, b) haber realizado su formación inicial y experiencia profesional artística en Sevilla y c) poseer una reconocida profesionalidad docente y/o artística en el panorama del baile flamenco. Para una mejor clasificación de la muestra, hemos tenido en cuenta las fechas de nacimiento de los participantes (véase Tabla 2).

Tabla 2

Clasificación de la muestra

Generación	Fechas de nacimiento
1ª Generación	1935-50
2ª Generación	1950-65
3ª Generación	1965-1980

Fuente: elaboración propia

2.2. Recogida de datos

En cuanto a la recogida de información, se ha realizado un trabajo de campo mediante el *método etnográfico* donde el instrumento de recogida de datos ha sido fundamentalmente la *entrevista* (30) y complementado de *grabaciones de vídeo* de las clases (18). También, hemos acudido a *fuentes escritas y virtuales* para la búsqueda bibliográfica de estudios relacionados con la historiografía educativa, la historia de la educación del baile flamenco, la educación de la danza y del baile flamenco, etc. Los datos producidos de las transcripciones de las entrevistas han sido considerados como *fuentes primarias* y los datos extraídos de las fuentes escritas y virtuales, así como, del análisis de los vídeos, como *fuentes secundarias*. En la Tabla 3 mostramos el número exacto de entrevistas y vídeos recabados por cada generación:

Tabla 3

Número de entrevistas y vídeos

Generación	Entrevistas	Videos
Generación 1	4	1
Generación 2	9	3
Generación 3	16	7
Especialista	1	7
Total	30	18

Fuente: elaboración propia

2.3. Análisis de los datos

Hemos analizado los datos de las transcripciones de las entrevistas y de los archivos audiovisuales con ayuda del software NVivo en su versión 10 y 11 mediante el método de investigación de la *Grounded Theory*. Este enfoque analítico otorga preferencia a los datos empíricos frente a los supuestos teóricos, pues entiende que éstos no se deben aplicar al objeto que se investiga, sino que se descubren y formulan al relacionarse con el campo y los datos que allí se encuentran (Strauss y Corbin, 2002). Aunque esta técnica analítica es utilizada ampliamente en las ciencias sociales, sin embargo, en el campo de la Pedagogía constituye un método de investigación apenas utilizado.

Para el análisis de las entrevistas hemos usado la técnica de la *codificación*, que en la investigación cualitativa constituye la acción de identificar un pasaje de texto de las entrevistas en un documento que ejemplifica una idea o concepto y, posteriormente, se le asigna un nombre que representa esa idea o concepto denominada *código* (Gibbs, 2012). Hemos pasado por varias fases:

- la *codificación inicial*, donde a partir de una *lectura intensiva* de las transcripciones, hemos extraído aquellos significados que los mismos participantes otorgaban a diferentes temas y se han ordenado jerárquicamente en una lista de códigos;
- el *método de la comparación constante*, que ha ayudado a una profundización de dichos significados y a la creación de una diversificación de taxonomías;
- la *creación de modelos*, entendidos cada uno como un marco que intenta explicar lo que se ha identificado como aspectos clave del fenómeno, y se han usado tablas explicativas y búsquedas matriciales.

2.4. Dimensiones y categorías

A partir del *guión de la entrevista* y del análisis de las fuentes orales, escritas y audiovisuales, hemos ido diseñando un sistema de categorías y subcategorías, de las cuales, han resultado nueve principales y las hemos reunido básicamente en tres dimensiones (Ver Tabla 4). Las categorías principales han sido creadas desde una perspectiva *diacrónica*, puesto que se ha atendido a la consecución natural de los acontecimientos explicados por los entrevistados manteniendo el orden temporal de los fenómenos.

Tabla 4

Dimensiones y categorías principales

Dimensiones	Categorías
1) Pensamiento educativo	1. Concepto del baile flamenco
	2. Concepto de educación del baile flamenco
	3. Escuela sevillana de baile flamenco
2) Fases previas a la actividad docente	4. Formación inicial
	5. Experiencia profesional artística
	6. Acceso y profesión docente
3) Aspectos de la práctica docente	7. Planteamiento de la clase
	8. Desarrollo de la práctica docente
	9. Alumnado

Fuente: elaboración propia

De esta manera, el análisis constante de las categorías y las subcategorías permite un enfoque interpretativo integrado que ayuda a observar cómo unas y otras han ido evolucionando desde la experiencia de las tres generaciones. En relación a todo lo dicho, la *Dimensión 1* tiene en cuenta aquellas reflexiones y puntos de vista realizados por los entrevistados en cuanto a cuestiones surgidas sobre el concepto y situación, tanto del baile flamenco como de su enseñanza, así como de la denominada Escuela Sevillana. En el caso de la *Dimensión 2*, resalta las primeras fases hasta acceder a la profesión docente, como es la formación educativa, pasando por la experiencia profesional y, posteriormente, las circunstancias y decisiones que llevan al acceso de la actividad docente. Y, por último, en la *Dimensión 3* se considera los aspectos que intervienen en el acto educativo, es decir, cómo se plantea y se desarrolla la práctica docente en una clase de baile flamenco y las cuestiones que tienen que ver con el alumnado desde el punto de vista del profesorado.

De las categorías más mencionadas (número de referencias) por los entrevistados hemos encontrado cinco principales (véase Gráfico 1): la 4, *Formación Inicial* (608); la 8, *Desarrollo de la práctica docente* (425); la 5, *Experiencia profesional artística* (349); la 1, *Concepto del*

Gráfico 1

Número de referencias de las categorías



Elaboración Propia

En este caso, hemos tenido en cuenta las categorías 8, *Desarrollo de la práctica docente*, y 2, *Concepto de educación del baile flamenco*, desde las cuales podemos averiguar las variaciones o coincidencias de las acciones educativas llevadas a cabo por los docentes, así como, las razones y factores que explican dicha praxis.

3. Interpretación de resultados

3.1. Semejanzas del sistema de enseñanza recibido

Para conocer las semejanzas encontradas en el sistema de enseñanza recibido por los participantes, atendemos a la fecha en la que cada generación de maestros y maestras han mantenido su rol de estudiantes. Así, en la Tabla 5 vemos que el *modelo de enseñanza* empleado por sus maestros y maestras ha sido fundamentalmente el *reproductivo*, en que el docente marca una secuencia de pasos (*modalidad visual*) o unos patrones musicales (*modalidad acústica*), y los estudiantes los imitan de forma repetitiva. El fin último es la mejora y precisión de la ejecución técnica y de la producción del sonido.

Tabla 5

Semejanzas del sistema de enseñanza recibido

Aspectos analizados	Generación 1 (1945-60)	Generación 2 (1960-80)	Generación 3 (1975-95)
Modelos de enseñanza	Modelo reproductivo (repetitivo y perfectivo)	Modelo reproductivo (repetitivo y perfectivo)	Modelo reproductivo (repetitivo y perfectivo)
Modalidades de enseñanza	Visual y acústica	Visual y acústica	Visual y acústica
Método	Intuitivo	Intuitivo	Intuitivo
Presentación de contenidos	Inspiración momentánea, de oído No lineal	Inspiración momentánea, de oído No lineal	Inspiración momentánea, de oído No lineal
Orden del contenido	Criterio de dificultad	Criterio de dificultad	Criterio de dificultad
Estrategias de enseñanza	Fomento de la personalidad, creatividad	Fomento de la personalidad, creatividad	Fomento de la personalidad, creatividad
Rol del alumno	Muy activo	Muy activo	Muy activo

Fuente: elaboración propia

El *método de enseñanza* se describe como *intuitivo* en la medida en que la *presentación de los contenidos* se hace mediante un proceso creativo por inspiración momentánea, donde el profesorado monta en el instante el contenido técnico, musical o coreográfico. Para ello, recurre al conocimiento de su experiencia profesional más que a la planificación previa de un diseño coreográfico para la clase. Este proceso de enseñanza por inspiración lleva al alumnado a mantener un *papel activo*, ya que le hace estar continuamente alerta a las explicaciones del docente, tomando conciencia del elemento creativo y la improvisación, muy útil en el trabajo posterior de los escenarios.

Las *estrategias de enseñanza* usadas son fundamentalmente el fomento de la personalidad y la creatividad, respetando y motivando los movimientos particulares de cada estudiante en base a su propia complexión física o carácter personal. Por último, dentro de los *valores educativos*, el que más destaca sobre los demás es la disciplina; y el carácter del profesorado es definido como serio, pero también acompañado de cariño, comprensión y motivación hacia el estudiantado.

3.2. Diferencias del sistema de enseñanza recibido

En cuanto a las diferencias de aquellos aspectos incluidos en el sistema de enseñanza recibido, vemos que la primera y segunda generación coinciden prácticamente en su totalidad, por lo que para analizar este apartado vamos a establecer la comparación entre ambas y la tercera generación.

Generaciones 1 y 2.

Entre las décadas de los años cuarenta y ochenta, los participantes de la primera y segunda generación (véase Tabla 6) argumentan haber recibido un *sistema de enseñanza* individual, que consistía en la impartición de los contenidos de manera individual a cada discente. Se le citaba por separado a una hora concreta y el *tiempo* estimado de clase era de una media hora aproximadamente. Y, mientras el maestro terminaba con el estudiante anterior, el siguiente esperaba sentado observando las correcciones e indicaciones, así consideran que en ese margen de tiempo también adquirirían un tipo de *aprendizaje observacional*. Se

asimilaban aspectos como la estructura del baile, el acompañamiento del cante, la memorización de los pasos, la percepción de *soniquetes* [4], aprender de los errores o virtudes de los demás, etc.

Tabla 6

Diferencias del sistema de enseñanza recibido

Aspectos analizados	Generación 1 (1945-60)	Generación 2 (1960-80)	Generación 3 (1975-95)
Organización de la enseñanza	Individualizado	Individualizado	Grupal
Duración de la clase	30 minutos aprox.	30 minutos aprox.	1 hora
Horario	Citas individuales	Citas individuales	Horario preestablecido
Programación	Petición del estudiante	Petición del estudiante	Propuesta del centro
Procesos de aprendizaje	Aprendizaje observacional, repetitivo y activo	Aprendizaje observacional, repetitivo y activo	Aprendizaje repetitivo y activo
Enseñanza técnica	Por sentidos visuales y auditivos	Por sentidos visuales y auditivos	Explicación de los sentidos visuales y auditivos
Enseñanza de contenidos	Pasos concretos. Partes de una coreografía.	Pasos concretos. Partes de una coreografía.	Coreografía completa
Tiempo de la enseñanza	Progresiva. Ritmo muy lento (3-6 meses)	Progresiva. Ritmo lento (3-6 meses)	Progresiva. Ritmo más rápido (2-3 meses)
Estilos de enseñanza	Jerárquico	Jerárquico	Jerárquico y consultivo
Enfoques	Constructivista, Diferenciada, Individualizada, Esfuerzo, Emocional	Comprensivo, Constructivista, Diferenciada, Individualizada, Esfuerzo, Cenestésica, Emocional	Comprensivo, Constructivista, Diferenciada, Individualizada, Esfuerzo, Cenestésica, Emocional

Fuente: elaboración propia

También encontramos que los profesores más especializados en la disciplina flamenca, su *modalidad de enseñanza acústica* era *de oído*, sin contar numéricamente los pasos, sino que se tarareaba el *soniquete* (onomatopeya) para que el alumnado lo imitara con exactitud cuidando el énfasis del ritmo. Y, aunque apenas se usaban *estrategias de enseñanza* como explicaciones sobre técnicas concretas o contenidos coreográficos, este modelo se combinaba con dos estrategias fundamentales. De un lado, el *fomento de la personalidad*, adaptando las correcciones a las características particulares de cada uno en cuanto a personalidad, complexión física y estética (pedagogía diferenciada) y, de otro lado, se hacía hincapié en que la técnica corporal vaya acompañada necesariamente de una *interpretación emotiva* (pedagogía emocional y cenestésica).

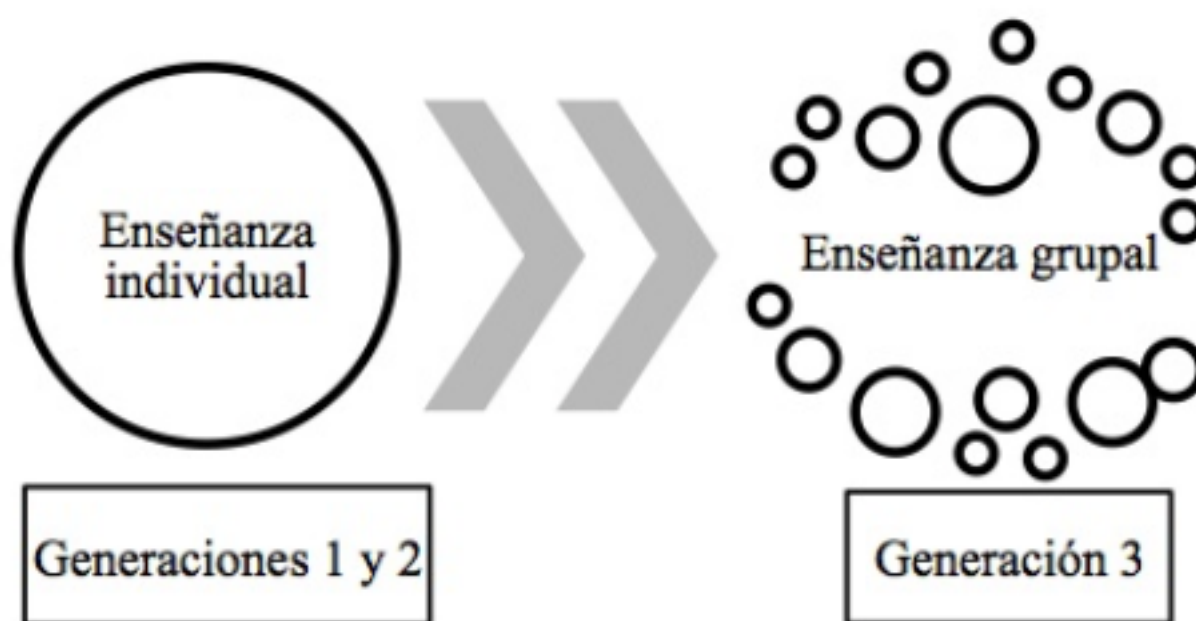
El *orden del contenido* se realizaba generalmente de una forma desordenada, atendiendo al criterio de trabajar más tiempo los ejercicios de mayor dificultad, para posteriormente unir todas las partes de la coreografía. El *tiempo de enseñanza* era muy lento, es decir, un solo paso se podía llegar a practicar casi un mes y las coreografías, que no se enseñaban de forma completa, venían a tardar varios meses. Únicamente se impartía una coreografía terminada cuando se solicitaba al profesor la preparación para presentarse a un concurso de

baile o para trabajar en un tablao, por lo que se trataba de clases particulares. El *estilo de enseñanza* era fundamentalmente jerárquico donde el alumnado acataba las instrucciones de su maestro sin cuestionarlas ni reflexionarlas en clase.

Por último, en cuanto a los *enfoques de enseñanza*, asistimos a una evolución de la enseñanza recibida por la segunda generación con respecto a la primera. Pues, además de los enfoques constructivista, diferenciado, individualizado, emocional y del esfuerzo, se comienza a reforzar la comprensión del alumnado en la ejecución de los pasos, así como mejora el carácter cenestésico de la enseñanza atendiendo más a una pedagogía por sensaciones físicas de mayor complejidad.

Generación 3

A principios de la década de los años ochenta, en el contexto educativo de la tercera generación se produce una transformación en el *sistema de enseñanza*, pasando de uno individual a uno *grupál* (véase Figura 1), hecho que puede explicarse desde dos perspectivas. Desde el punto de vista cuantitativo, en esta época se produce un incremento de la oferta y de la demanda formativa, por lo que aumentan tanto el número de docentes y academias como de estudiantes. En consecuencia, se origina un salto cualitativo que va a ser clave en la estructura y metodología de la enseñanza del baile flamenco, así como en el cambio de los roles del profesorado y del alumnado (véase Tabla 6).



La *duración* de las clases pasa de media hora aproximadamente a una hora. En cuanto al *horario*, empieza a establecerse por el propio centro en base a los diferentes niveles educativos y disciplinas de danza impartidas. Por tanto, desde el punto de vista organizativo, encontramos que las academias comienzan a estructurar un plan de estudios donde el estudiantado elige libremente o es orientado por el mismo centro para seguir el itinerario formativo que mejor se adapte a sus necesidades.

La *enseñanza técnica* continúa realizándose principalmente por los sentidos visuales y auditivos enfatizándose el aprendizaje *de oído*, pero, sin embargo, hay una preocupación por añadir explicaciones y correcciones que ayuden a la comprensión cognitiva de la ejecución del paso, aumentando el uso de estrategias de enseñanza. Sobre la *enseñanza de los contenidos*, encontramos que las coreografías comienzan a enseñarse de forma completa, aunque la presentación de las partes de los pasos mantiene el criterio de dificultad progresiva descendente, de mayor complejidad a menor, para practicar más tiempo los ejercicios más difíciles y, posteriormente, unir todas las partes.

En relación al *tiempo de enseñanza* de las coreografías, el profesorado imparte una coreografía durante dos o tres meses. El *estilo de enseñanza* continúa siendo esencialmente jerárquico, pero se comienza a introducir un *estilo consultivo* donde el discente pregunta sus dudas sobre la marcha y el docente se las responde. En cuanto a los *enfoques de enseñanza*, los docentes también otorgan una gran importancia a la comprensión en la realización de los pasos desde un punto de vista técnico-dancístico, musical o coreográfico

(pedagogía comprensiva), así como a la comunicación expresiva (pedagogía emocional), y las explicaciones y correcciones van más encaminadas a un tipo de pedagogía basada en sensaciones físicas (pedagogía cenestésica).

4. Conclusiones

De todo lo analizado concluimos que existen variaciones y similitudes entre las tres generaciones en cuanto al sistema de enseñanza recibido. En relación a las semejanzas, prácticamente la totalidad de los participantes creen que la *disciplina* es la forma instructiva más relevante para la enseñanza del baile flamenco, la cual va acompañada de principios como la autoridad, la exigencia, la espontaneidad, la empatía y el respeto, los cuales no se aplican de manera única e inamovible, sino todo lo contrario, se usan en base a la conveniencia según la persona, el grupo, el tiempo o el lugar. Acerca de los enfoques pedagógicos, destaca la aplicación de una *pedagogía comprensiva*, poniendo énfasis en que el estudiantado comprenda realmente, no sólo los distintos contenidos, sino también cómo se hacen, por qué se hacen y el sentido que tienen.

Sobre los modelos de enseñanza, los más utilizados son los de *reproducción*, que sigue el estilo clásico tradicional y se estructura como una clase magistral; y el *guiado*, donde, una vez explicado el ejercicio, se deja un tiempo para que el alumnado consiga ejecutar los pasos aplicando los conceptos que ha enseñado.

En cuanto a las diferencias, el sistema de enseñanza sufre una serie de transformaciones a partir de la década de los ochenta: se pasa de una atención individualizada a la impartición dirigida a un grupo de estudiantes perdiéndose el aprendizaje por observación; se origina una visión más global de la enseñanza ampliándose el tiempo de duración de una clase, el contenido impartido es una coreografía completa y, paradójicamente, se disminuye los meses de su instrucción; se produce una sistematización de la enseñanza por parte de los centros en cuanto al horario y niveles; se otorga una mayor importancia a la explicación de la ejecución técnica debido a una mayor concienciación del cuidado corporal. Por último, aunque se mantiene el estilo de enseñanza *jerárquico* basado en un enfoque disciplinado que precisa de una gran dosis de esfuerzo, a partir de la década de los setenta, comienza a complementarse con un estilo *consultivo*, ya que, en caso de no combinarse, se puede caer en un sistema de enseñanza rígido e inflexible, lo que puede derivar al bloqueo del estudiantado, imposibilitando el avance en el nivel de aprendizaje.

Referencias bibliográficas

- Aix Gracia, F. (2005). Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual. *Música Oral del Sur*, 6, pp. 153-186.
- Bermejo Campos, B. y Ballesteros Regaña, C. (2011). Fundamentos teóricos de la enseñanza. En B. Bermejo Campos (coord.), *Manual de didáctica general para maestros de Educación Infantil y de Primaria* (pp. 19-50). Madrid: Pirámide.
- Coombs, Ph. H. (1971). *La crisis mundial de la educación*. Barcelona, Península.
- Cunha, G. & Arlinda, A. (jul./set. 2015). O ensino de arte na educação de jovens e adultos: uma análise a partir da experiência em Cuiabá (MT). *Educação e Pesquisa*, São Paulo, 41(3), 679-694.
- Cutler, W.W. (2007). Asking for answers: Oral History. En Best, J.H., *Historical Inquiry in Education: A research Agenda*. Washington: AERA, 94-108.
- De las Heras Monastero, B. (2014). Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la Ciudad de México entre 1920-1950. *Música Oral del Sur*, 11, 141-166.
- Del Pozo Serrano, F. J. (2017). La educación en las prisiones españolas: Formación y acción socioeducativa con reclusas drogodependientes. *Educación XX1*, 20(2), 343-363, doi: 10.5944/educXX1.12180
- Estebaranz García, A. (1999). *Didáctica e Innovación Curricular*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Fávero, O. (maio/ago. 2007). Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos.

Educação & Sociedade, 28(99), 614-617.

Ferreiro-Pérez, A. (2015). Calidades de los vínculos educativos en la formación dancística profesional. *RIES. Revista Iberoamericana de Educación Superior*, VI(15), 108-128.

Flick, U. (2012). *Introducción a la Investigación Cualitativa* (3ª ed.). Madrid: Morata.

Fuentes, S. (2008). *Pedagogía de la danza* (Col. Cuadernos de danza, 3). Bizkaia: Danza Getxo.

García Pascual, E. (2004). *Didáctica y Currículum*. Zaragoza: Mira.

Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata, p. 190.

Graciela Sepúlveda, P. (2000). La historia oral en el aula, *Clio. History and history teaching*, 15. Recuperado de <http://clio.rediris.es/clionet/articulos/oral.htm>

Guichot Reina, V. (2010). La cultura escolar del franquismo a través de la historia oral. *Cuestiones Pedagógicas*, 20, 215-245.

Lema-Blanco, I.; Rodríguez-Gómez, E.F. y Barranquero-Carretero, A. (2016). Jóvenes y tercer sector de medios en España: Formación en comunicación y cambio social. *Comunicar*, 48, XXIV, 91-99. DOI <http://dx.doi.org/10.3916/C48-2016-09>

Lukas, J.F.; Santiago, K.; Lizasoain, L. y Joaristi, L. (may.-ago. 2009). Evaluación del impacto y pertinencia de programas educativos municipales. *Revista Española de Pedagogía*, año LXVII, 243, 337-354.

Mateo, E. (2004, diciembre). La recuperación de la memoria: la historia oral. *TK*, 16, 123-144.

Medir, R. M., Heras, R. y Magin, C. (2016). Una propuesta evaluativa para actividades de educación ambiental para la sostenibilidad. *Educación XX1*, 19(1), 331-355, doi:10.5944/educXX1.14226

Navarro Hinojosa, R. (Coord.). (2011). *Manual de Didáctica General y Diseño Curricular*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Pastor Homs, M. I. (2001, septiembre-diciembre). Orígenes y evolución del concepto de educación no formal. *Revista Española de Pedagogía*, año LIX, 220, 525-544.

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid: Espasa.

Stalliviere, C.M. & Franzoni, A. (maio/agosto 2007). Dança escolar: uma possibilidade na Educação Física. *Movimento, Porto Alegre*, 13(2), 155-171.

Strauss, A. & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín (Colombia): Universidad de Antioquía.

Summo, V.; Voisin, S. y Téllez-Méndez, B. (2016). Creatividad: eje de la educación del siglo XXI, *RIES. Revista Iberoamericana de Educación Superior*, VII(18), 83-98.

Vázquez, G. (1998). La educación no formal y otros conceptos próximos. En J. Sarramona, G. Vázquez y A. J. Colom. *Educación no formal* (pp. 11-25). Barcelona: Ariel.

1. Licenciada en Pedagogía (2006), Máster en Gestión Cultural (2008), Beca Predoctoral (2009-2013). Departamento de Teoría e Historia de la Educación y Pedagogía Social. Universidad de Sevilla. barbaraheras@us.es

2. En el texto original, la autora denomina como estilos a las distintas formas de presentar el contenido y, sin embargo, en el epígrafe se refiere a modalidades de enseñanza. Desde nuestro punto de vista, encontramos una contradicción en el uso de los términos, por lo que hemos cambiado el vocablo estilo, empleado por la autora) por modalidad (empleado por nosotras).

3. A esta técnica se la conoce comúnmente por su traducción literal: "Teoría fundamentada", por lo que a lo largo del texto también usaremos esta expresión.

4. En el argot del baile flamenco se refiere a la musicalidad de los pasos, que se enfatiza y matiza en base a sonidos fuertes/débiles o rápido/lento.

[Índice]

[En caso de encontrar algún error en este website favor enviar email a [webmaster](#)]

©2018. revistaESPACIOS.com • Derechos Reservados