

FLAMENCO PARA LA EDUCACIÓN EN VALORES: EXPERIENCIAS DE TALLERES

Flamenco for education in values: workshop experiences

Lucía Serrano Montero

C.E.M. Pablo Ruiz Picasso (Málaga, España)
lucia.s.montero.edu@juntadeandalucia.es

RESUMEN

La educación es un compromiso social que implica no sólo mostrar nuevos conocimientos, sino crear con los demás un espacio común de reflexión, de enriquecimiento mutuo, de mejora de la sociedad. La música se presenta como una potente herramienta de pleno desarrollo biopsicosocial de las personas, siendo el flamenco un arte altamente inclusivo e interdisciplinar. Según las metodologías activas, y las propias de la pedagogía musical, mediante la estrategia de talleres educativos, se presentan en este artículo dos experiencias basadas en flamenco que se desarrollaron con escolares en dos centros de la Junta de Andalucía y que tuvieron excelentes resultados.

PALABRAS CLAVE: ARTE; MÚSICA; CONTEXTOS EDUCATIVOS; INCLUSIÓN; INTERCULTURALIDAD;

ABSTRACT

Education is a social commitment that involves not only showing new knowledge, but also creating with others a common space for reflection, mutual enrichment, and improvement of society. Music is presented as a powerful tool for the full biopsychosocial development of people, flamenco being a highly inclusive and interdisciplinary art. According to active methodologies, and those of musical pedagogy, through the strategy of educational workshops, this article presents two experiences based on flamenco that were developed with schoolchildren in two centers of the Junta de Andalucía and that had excellent results.

KEYWORDS: ART; MUSIC; EDUCATIONAL CONTEXTS; INCLUSION; INTERCULTURALITY;

Fecha de recepción del artículo: 01/09/2022

Fecha de aceptación: 11/01/2023

Citar artículo: SERRANO MONTERO, L. (2023): Flamenco para la educación en valores: experiencias de talleres. *eCO. Revista Digital de Educación y Formación del profesorado*. nº 20, CEP de Córdoba.

1. Presentación

En este artículo, partiendo de la importancia de la música en la cultura y la educación, teniendo en cuenta el valor del flamenco y la cultura gitana en la sociedad, sabiendo que fue incluido en la lista de la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, considerando la pertinencia de las metodologías activas y la propuesta de taller como estrategia educativa, se presentan dos experiencias educativas de éxito y de autoría propia desarrolladas en dos centros educativos de la provincia de Málaga de titularidad pública andaluza (Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional, Junta de Andalucía).

Se tratan del taller de flamenco: “¡Nos vamos a Málaga por tangos!” realizado durante la semana cultural del curso escolar 2020-2021 y por la celebración del Día Internacional del Flamenco el 16 de noviembre de 2021. El otro taller de flamenco: “Centenario del I Concurso de Cante Jondo 1922” fue llevado a cabo por la conmemoración de esta efeméride durante los días 13 y 14 de junio de 2022, coincidiendo con la fecha original del certamen.

En este artículo se abordan distintos aspectos de ambos talleres: objetivos, contenidos, metodología, actividades, valoración, y fundamentación bibliográfica, que servirán para visibilizar esta experiencia relevante, generar opinión y debate, y contribuir al conocimiento y difusión de materiales y recursos didácticos entre los expertos educativos.

2. Objetivos

Según Morales (2009), por objetivo (de forma genérica) se entiende aquella meta, finalidad o propósito, y por objetivo didáctico el resultado que se

espera que alcance el alumnado como consecuencia de los procesos de enseñanza-aprendizaje.

Los objetivos didácticos que se plantearon en los talleres de flamenco “¡Nos vamos a Málaga por tangos!” y “Centenario del I Concurso de Cante Jondo 1922”, fueron los siguientes:

1. Conocer, valorar y vivenciar el flamenco como expresión social, cultural y artístico-musical propia de la cultura andaluza y gitana e influenciada por otras músicas.
2. Respetar la interculturalidad del propio género flamenco como valor intrínseco al mismo.
3. Disfrutar con la escucha y la producción musical en grupo como medio para desarrollar una actitud de búsqueda personal y colectiva en torno al hecho musical.
4. Fomentar las habilidades sociales y afectivas, y el ejercicio de los valores éticos, como la cooperación, solidaridad, respeto, igualdad, no discriminación, paz y no-violencia, tanto en las audiciones como en las producciones.

3. Contenidos

Los contenidos que se desarrollaron en ambos talleres fueron: por una parte, desde la perspectiva musical, el flamenco, los aportes de la cultura gitana a este arte, y los tangos de Málaga; por otra parte, desde el plano socioeducativo, la educación en valores, siendo por tanto una experiencia educativa interdisciplinar e inclusiva.

3.1. El flamenco y la cultura gitana

“El flamenco, fruto del mestizaje entre la cultura entre gitanos y otros pueblos de España, fue reconocido por UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” (Moreno et al. 2017, p. 75) el 16 de noviembre de 2010, siendo “la manifestación musical con mayor personalidad de la cultura española” (Grimaldos, 2010, p. 267). Sus peculiares claves internas y la fuerza comunicativa que lo caracteriza han conseguido atrapar a numerosos artistas nacidos lejos de la Península Ibérica, como pintores, fotógrafos, músicos y novelistas, además de todo tipo de viajeros y turistas, seducidos por el cante, toque y baile, tras conocer alguna de sus manifestaciones más genuinas.

El flamenco es internacional porque traspasa cualquier tipo de frontera: temporal, geográfica, cultural, generacional, ideológica o social. Es un arte, palabra y sociedad, un modo de comunicarse y de entender la vida, una forma de libertad y honestidad (Montero, 2021). Como expresa Rodríguez (2018): “El flamenco es universal porque está hecho de raíces y alas. De raíces que vuelan y de alas que arraigan. La música del Flamenco son las alas que arraigan. Y su palabra, las raíces que vuelan” (pp. 13-14).

El flamenco es un arte único y genuino manifestado a través de la música, la literatura y la danza, expresiones que aun dotadas de autonomía creativa y estética, ni el baile, ni la literatura, ni la plástica del flamenco, tendrían sentido total sin la música, ya que el flamenco es, ante todo, música (Fernández, 2004).

El flamenco es un arte rico en manifestaciones y estilos, siendo una forma de expresión popular y un rito social, cuyo campo de estudio e

investigación incluye las más diversas disciplinas: antropología, sociología, historia, musicología, folclore, sociolingüística y filología (Pablo, 2013).

Por su carácter y naturaleza inclusiva e interdisciplinar, es una valiosa herramienta de fomento de la inclusión social y una materia transversal necesaria, como para evitar conductas discriminatorias e intolerantes (Díaz, 2017). Por ello, su interrelación es posible desde cualquier ámbito capaz de trabajar algunas de sus áreas, como la educación.

El flamenco como arte principal del folclore andaluz, se fraguó en lo gitano (Machado, 1881; Schuchardt, 1881), transmitiendo valores como la igualdad, la cooperación, la resolución de conflictos, la responsabilidad, la expresión de emociones, el disfrute, el aumento de la autoestima, o el respeto (Cano y Ortega, 2012), siendo la etnia gitana quien aportó alma y razón de ser al flamenco.

Sin embargo, también es la propia cultura gitana en sí, un vehículo de promoción de la educación en valores, como el respeto, la libertad (Romero, 2006, como se citó en Ávila y Noreña, 2016; Besalú, 2002), la igualdad (San Román, 2011), la responsabilidad, la autonomía, la experimentación, la investigación (Besalú, 2002), el optimismo, la solidaridad (Iniesta, 1981), la hospitalidad, el honor (Fernández, 2000), la diversidad, el sentido de pertenencia, la alegría, la resiliencia, la honradez (Petisco et al. 2018), y la socialización mediante el arte, principalmente flamenco (Romero, 2006, como se citó en Ávila y Noreña, 2016; García, 2007).

3.2. Los tangos de Málaga

Uno de los talleres versó específicamente sobre los tangos de Málaga. Es importante saber que el mundo del Cante Flamenco parte de dos grandes ramas provenientes del Cante Jondo, que son los Fandangos y la Soleá (Anguita, 1999). Los tangos son uno de los estilos básicos del flamenco y una de las parcelas más peculiares, pues junto a los tientos, conforman por sí solos uno de los palos más flamencos a la vez que independientes de los demás estilos. El compás de estos cantes es binario o cuaternario, pues es de cuatro tiempos (4/4), de forma que el primero es un silencio mientras que se marcan los tres restantes, aunque al llevar las palmas en este compás, el primer tiempo no resultará un silencio absoluto, sino que se marcará con el pie, quedando de la siguiente manera:

Ilustración 1

Esquema rítmico de los tangos flamencos.

Nota. Fuente: De elaboración propia con el software de notación musical *Sibelius*.

El ritmo del tango se empleaba en España desde los celtas y fue pasando por las músicas de los distintos pueblos que colonizaron el país. Estos ritmos se llevaron a las Américas, donde en contacto con las músicas negras y criollas (procedentes de las músicas peruanas) originaron las denominadas

músicas de “ida y vuelta” (Molina y Espín, 1992, citado en Sánchez, Rodríguez, Cremades y Herrera, 2016).

En las primeras décadas del XIX llegan a las costas sureñas españolas y procedentes de Cuba, varias especies de cantos propios de esa isla, como el punto guajiro, el tango y la canción habanera. Glinka (1804-1857), que estuvo en España, recopila una música en Madrid el 8 de junio de 1846 bajo el título de “Punto de La Habana”. A su vez, Iradier (1809-1865), que estuvo en Cuba varios años, compuso tangos y habaneras: tango americano, canción americana, habanera (indicando “aire de tango”), todos ellos similares a “La Paloma” (García, 1984, citado en Sánchez et al. 2016).

Enrique “El Mellizo” en Cádiz sería el primero en adaptar el tango procedente de América y en acomodarlo a la tierra gaditana a su repertorio flamenco, creando un nuevo estilo continuado por Manuel Torre y llevado a su máxima categoría y expresión con Pastora Pavón, “La Niña de los Peines” (Sánchez et al. 2016).

Entre Triana (Sevilla) y Cádiz se desarrollaron los tangos flamencos, entrando en las academias de baile y apareciendo después en las zarzuelas y juguetillos. Posteriormente, se introducirían en los cafés cantantes, pasando a ser unos cantes y bailes cada vez más perfeccionados por los artistas profesionales hasta adquirir personalidad propia. Al expandirse el tango por gran parte de Andalucía, adquirió diversas formas en cada uno de sus territorios, de ahí la clasificación al denominarlos Tangos de Cádiz, de Jerez, de Triana, de Málaga, de Graná (Granada), Extremeños, Canasteros o de “La Carlótica” que se hacen en Linares (Jaén) (Sánchez et al. 2016).

Los Tangos de Málaga se llaman cantes de “El Piyayo”, un gitano bohemio que vivió en Cuba, que estuvo en la guerra y que incluso llegó a estar preso allí y que, vuelto a Málaga, se buscaba la vida vendiendo por las calles y tabernas y cantando. Ángel de Álora (1987, citado en Sánchez et al. 2016), que lo conoció personalmente, explica que ese cante es un deje de guajiras, y quienes mejor lo interpretaban eran Rafalito El Trinitario, Manolillo El Herraor, El Chirri, y el propio Ángel de Álora. Antonio Mairena adaptó los cantes de “El Piyayo” aunque en palabras de Ángel de Álora, serían tangos inspirados en el gitano malagueño, no siendo sus cantes propiamente dichos. De esta escuela de Mairena serían los que presenta José Menese (Sánchez et al. 2016).

Además de estos tangos aguajiraos, llamados de “El Piyayo”, en Málaga existe otra escuela gitana, sobre todo residente en el barrio del Perchel, que crea o transforma los tangos en un cante más airoso yailable con ciertas semejanzas a los Tangos de Graná. En este barrio de la capital malagueña se encuentra la base de los tangos de Málaga con Dolores “La Pirula”, seguida por su hija La Cañeta, y por La Repompa, esta última, discípula muy especial que falleció muy joven, paralizando una trayectoria que seguramente la había elevado a los más altos estadios del mundo flamenco (Sánchez et al. 2016).

Entre los cantaores y cantoras de mayor interés en el estudio de los tangos malagueños, ya referidos, se indican a continuación unas breves referencias recogidas por Sánchez et al. (2016):

“Ángel de Álora”, Ángel de Luiggi Miranda, Málaga (1917-1992). Comenzó a cantar en el “Petit Palais” de su ciudad, integrándose en las “troupes”, comenzando por el Corruco de Algeciras. En Madrid estuvo contratado en Zambra junto a Pericón, Juan Varea y Pepe el Culata. Fue

compañero de Diego el Perote, El Niño las Moras, Antonio Villodres, Manolillo el Herraor, y conoció a Rafael el Trinitario y al Piyayo. En su Antología de Vergara se puede encontrar el único legado de los cantes del Piyayo.

“La Pirula”, Dolores Campos Nieto, gitana del malagueño barrio de El Perchel, Málaga (1915-1948) tuvo perfectas condiciones para el cante y también una excepcional bailaora, dominadora de los cantes a compás y creadora de los “tangos gitanos de Málaga”.

“La Cañeta”, Teresa Sánchez Campos, Málaga (1932), hija de La Pirula, es cantaora y también bailaora. Con veinte años se va a Madrid a trabajar en El Corral de la Morería de donde pasaría a los tablaos madrileños más importantes. Recorre el mundo en diversas compañías, como la de Antonio Gades y la de Manuela Vargas, con quien participa en la Feria Mundial de Nueva York.

“La Repompa”, Enriqueta Reyes, también perchelera, Málaga (1937-1959), discípula directa de La Pirula, conoce sus cantes siendo niña y los perfecciona, de forma que los tangos de Málaga creados por La Pirula, llegaron mediante las grabaciones de La Repompa. Actuó en los mejores tablaos de Sevilla y Madrid.

3.3. El I Concurso de Cante Jondo

Este año 2022 fue el centenario del I Concurso de Cante Jondo celebrado los 13 y 14 de junio de 1922 en la plaza de los Aljibes de la Alhambra (Granada, España) coincidiendo con la festividad del Corpus Christi. Por ello, para conmemorar esta fecha tan importante en la historia del flamenco, se llevó a cabo otro de los talleres aquí presentados.

Manuel de Falla y Federico García Lorca fueron los impulsores del certamen junto a otros artistas e intelectuales que participaron en las reuniones (ej. en la taberna de El Polinario) donde se fraguó el concurso, como Miguel Cerón, Antonio y Ángel Barrios, La Argentinita, Fernando de los Ríos, Turina, Juan Ramón Jiménez, Zuloaga, o Manuel Ángeles Ortiz.

Todo surgió por la creencia de que se estaban perdiendo “ciertos estilos del cante, de las viejas formas en pro de nuevas prácticas determinadas por el gusto del público que acudía a los cafés cantantes”. Así, se organizó un concurso con participantes que no fuesen profesionales y no estuviesen influenciados por las nuevas modas (González, 2020, p. 95) donde entre los ganadores, figuraron Diego Bermúdez Calas (El Tenazas) y Manuel Ortega (Manolo Caracol).

3.4. La educación en valores

La legislación autonómica, en virtud de las leyes estatales de educación y de la Constitución Española, establece en la Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía, en su Título II, Capítulo I, Artículo 39 “Educación en valores” que toda actividad docente deberá incluir en el currículo como elementos transversales los valores.

Por tanto, esta experiencia educativa parte de la idea de que los valores y las actitudes son de vital importancia en el desarrollo personal e integral del individuo, así como para el progreso de una sociedad más democrática y respetuosa hacia las personas y la propia naturaleza (Valseca, 2009).

Es el flamenco un instrumento de gran utilidad en el currículo para el desarrollo de las competencias en valores. Según Parra y Sedeño (2000, citado

en Perales y Pedrosa, 2013, p. 9): “el flamenco favorece la valoración y respeto por los demás, la solidaridad, la multiculturalidad y la integración social”. Y López (2000, citado en Perales y Pedrosa, 2013) considera importante incluir el flamenco en el aula porque cuenta con numerosos valores positivos: facilidad de comunicación, humanismo, o capacidad de expresar pensamientos y sentimientos por medio de la capacidad poética y metafórica de las letras del cante flamenco.

El flamenco promueve en el alumnado el desarrollo de actitudes de apreciación, respeto, valoración, observación y vivenciación del hecho flamenco, siendo un marcador de identidad. Aunque es una herramienta didáctica muy potente en el aula de música, sirve para trabajar cualquier contenido escolar, aun perteneciendo a otras áreas de conocimiento y de educación en valores (López, 1996; 2012, citado en Perales y Pedrosa, 2013).

Cano y Ortega (2012, citado en Perales y Pedrosa, 2013), explican que aunque la asignatura central del arte flamenco es la música, y a pesar de que se interrelacione con otras áreas curriculares, contribuyendo a la adquisición de los conocimientos propios de la etapa educativa concreta, el flamenco trabaja especialmente la educación en valores, como por ejemplo: la igualdad entre hombres y mujeres, el trabajo cooperativo o el respeto por las distintas culturas, promoviendo a su vez, el desarrollo de todas las competencias básicas.

4. Metodología

La metodología se centra en conseguir los objetivos marcados y la consecución de las competencias básicas. Alude a los procedimientos y técnicas que una determinada disciplina emplea para obtener y manipular

datos, y adquirir conocimiento (Duncan, 1986). En este caso, desde la educación, los distintos mecanismos que se han utilizado desde el diseño de la actividad hasta su futura puesta en marcha.

4.1. Metodologías activas

Con las ideas didácticas de las nuevas corrientes pedagógicas de la Escuela Nueva, surgieron los métodos activos, donde lo esencial es el aprendizaje musical del alumnado mediante el desarrollo de su musicalidad (Martí, 2016).

La utilización de metodologías activas presenta una serie de ventajas, como una mayor movilización del alumnado desconectado que pasa a estar activo y un mayor tiempo para observarlos. Sin embargo, implica mucho trabajo, siendo un proceso duro, exigente para el alumnado desconectado y habituado a un modelo pasivo de enseñanza (Negre y Carrión, 2020).

Por tanto, es esencial un enfoque práctico de la música donde se vivencie el propio hecho musical (véase el concepto *musicar* de Small, 1998) y la audición musical activa sea relevante, pues se trata de una respuesta más psicológica que fisiológica, condicionada por la inteligencia, la imaginación, la motivación, y la emoción (González, 2019).

En estos talleres sobre flamenco basados en la educación en valores a través de las emociones, se ha partido del modelo constructivista al relacionar cada una de las actividades planteadas con los conocimientos previos del alumnado, siendo Vygotsky (2008) uno de los mayores exponentes de la pedagogía y específicamente de las teorías del aprendizaje significativo, cuyas premisas básicas son el juego y el desarrollo.

Por su parte, Holzman (2009) propone la creación de actividades y representaciones como aplicación didáctica actual inspirada en el modelo de Vygotsky. Así, al amparo de dichas fundamentaciones, en el taller se realizarán actividades en las que participen todos los sentidos, fomentando la capacidad de análisis y el sentido crítico del alumnado, y promoviendo la investigación y la curiosidad.

4.2. Metodologías de talleres

En este contexto, la metodología de taller ha irrumpido con fuerza entre los distintos equipos educativos, basada en el movimiento de la Escuela Activa, con autores como Freinet, y que trata de conseguir que el protagonista de su propio desarrollo sea el que aprende (Rué, 1987).

El juego forma parte fundamental de los procesos de aprendizaje, por lo que es susceptible de ser incluido junto a la gamificación, en los talleres educativos. La actividad lúdica aparece como un proceso espontáneo basado en la experimentación con el entorno, contribuyendo al desarrollo del lenguaje, la mejora de las habilidades comunicativas, y potenciando el desarrollo de las capacidades cognitivas (Negre y Carrión, 2020).

Rué (1987) indica los requisitos que debe contener una propuesta de talleres:

- En relación con los objetivos: atender a la diversidad del alumnado, favorecer los intercambios en la realización de los aprendizajes, estimular la socialización, proporcionar ámbitos de trabajo y reflexión interdisciplinares, favorecer la realización por parte del alumnado, y en su caso, estimular la participación de las familias.

- En el ámbito social: valoración del trabajo en equipo, promoviendo la cooperación, socialización e integración.
- En el plano metodológico: la observación se sitúa como fuente de conocimiento, el desarrollo de la creatividad, la manipulación por parte del alumnado de materiales y herramientas, y la vinculación entre la práctica de una actividad y su reflexión.
- En la organización del espacio y tiempo: reorganización del espacio-taller según las actividades a realizar, temporalización de estas según la ejecución y dominio del alumnado.

En cuanto a la aportación de los talleres, destaca un aumento de la diversidad de posibilidades educativas, de instrumentos, de procedimientos y situaciones de interacción, tanto de aprendizaje como sociales, mejorando la eficacia educativa. El alumnado muestra un alto interés por las actividades de taller, esforzándose más que en las clases ordinarias. La realización conjunta de tareas supone trabajar la coeducación, y cuando la composición del grupo-taller incluye alumnado de distintos niveles y grupos, se produce un alto intercambio social. Se consigue una alta participación, la introducción de la interdisciplinariedad a partir de la resolución de problemas, o la profundización entre la acción-reflexión en el proceso didáctico (Rué, 1987).

Precisamente, es la educación musical una temática atrayente y motivadora que desarrolla las competencias cognitivas y afectivas de los menores (Perales y Pedrosa, 2013). Por ello, se considera pertinente para la realización de las actividades propuestas, el enfoque metodológico de talleres, siendo adecuado y de gran utilidad en niños, niñas y jóvenes. Asimismo, el empleo del flamenco como instrumento de consecución de los objetivos, ratifica

la importancia del desarrollo de las artes en el currículo y en especial de la música, permitiendo el desarrollo pleno del individuo.

Esta metodología de talleres se basará en los cuatro pilares de la educación defendidos por Delors (1996) en la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI:

- Aprender a conocer: adquirir los instrumentos de la comprensión, aprender a aprender, practicar la atención, trabajar la memoria, y ejercitar el pensamiento.
- Aprender a hacer: interiorizar saberes para influir en el propio entorno, capacitar a la persona a hacer frente a un gran número de interacciones y a trabajar en equipo, y a desarrollar la cualificación profesional para el mundo del trabajo.
- Aprender a vivir juntos: participar y cooperar con los demás, comprender al otro, y desarrollar distintas formas de interdependencia.
- Aprender a ser: proceso fundamental que recoge los tres pilares anteriores, implicando desarrollar la propia personalidad, la autonomía, y los valores.

4.3. Metodologías musicales

Se ha seleccionado una metodología pedagógica específica propia de la educación artística y basada en los métodos activos de la pedagogía musical, priorizando el desarrollo de la percepción, la audición, y la expresión. Se trata de una metodología plenamente activa, creativa, guiada, participativa, motivadora, interactiva, y con aprendizajes significativos e interdisciplinares.

Todo ello apostando por un enfoque integrador, ya que el taller se fundamenta en distintos autores y métodos de la pedagogía musical del siglo XX, no siendo excluyentes entre sí. Estos métodos son: Willems (1976), Orff (1980), Dálcroze (1920; y en Bachmann, 1998), Kodály (1971), y determinadas pedagogías musicales contemporáneas: Murray-Schafer (1969; 2006), Paynter (2010), Wuytack & Boal (2009), y BAPNE (2011, citado en Trives et al. 2014).

La elección de estos métodos es debida a que, tratándose de metodologías activas, promueven la participación y el aprendizaje significativo (Vygotsky, 2008) del alumnado, mejorando así los procesos de enseñanza-aprendizaje. Además, se añadirá la narración mediante el cuento como herramienta pedagógica, potenciando la participación y el debate de los participantes (Pérez, Pérez y Sánchez, 2013).

Por tanto, el diseño de las actividades se concreta de la siguiente forma:

De Willems (1976) se tomará su filosofía pedagógica, donde otorga a la pedagogía musical una dimensión humanística debido a que el hecho musical es inherente al ser humano y le prepara para la vida. En su trabajo se establece una relación muy estrecha entre la psicología y la música, realizando un paralelismo entre el lenguaje verbal y la música, en el cual, el aprendizaje musical debe partir de la práctica hasta llegar a la teoría.

Para el autor, la psicología es la esencia del método pedagógico, caracterizado por la toma de conciencia del factor psicológico de la enseñanza. No se trata sólo de enseñar una materia, sino de transmitirla para que pueda asegurarse su absorción por parte del alumnado. Confiere especial importancia al ritmo partiendo del tempo natural del alumnado. Entiende la educación desde su base sensorial, emocional y viva, donde la canción toma un papel esencial,

pues a través de ella se trabajan todos los conceptos del lenguaje musical en un ambiente lúdico, desarrollando las capacidades musicales y cinestésicas. Por ello, en estos talleres se han realizado actividades basadas en el ritmo y el movimiento, como por ejemplo a través de la percusión corporal.

El método de Orff (1963, citado en Trives et al. 2014), basado fundamentalmente en la percusión y la instrumentación, donde incluye procedimientos didácticos como el eco o el ostinato, se aprecia en el taller cuando se realiza el trabajo rítmico en percusión corporal y sobre los instrumentos musicales fabricados a partir de materiales reciclados. Por ejemplo: el chasquido de los dedos (pitos), las palmas sordas y sonoras (propias del flamenco), las palmas sobre las piernas y las pisadas en el suelo se incluyen en los talleres y también son propias de la metodología de Orff. Se añade la ejecución individual, de todo el grupo, subgrupos y las combinaciones formales, favoreciendo el trabajo rítmico, la confianza en uno mismo, y el refuerzo de la coordinación motriz.

La rítmica de Dálcroze (1920; Bachman, 1998) es un método de la pedagogía musical en el que se sistematizan las actividades relacionadas con el movimiento, con o sin percusión corporal. El autor veía en la interacción entre audición y movimiento el método ideal para lograr la consciencia de las estructuras musicales y sus potencialidades expresivas. La gran importancia que otorga al movimiento supone que los timbres (pasos, pisadas, palmadas) y gestos de la percusión corporal, sean un buen recurso atencional, pues se han de coordinar aspectos musicales y cinestésicos. Es un buen ejemplo de trabajo de la psicomotricidad, ya que en los talleres se han incluido actividades de

movimiento con percusión corporal (pies y palmas) de interiorización de los compases flamencos.

La experiencia educativa también se basa en Kodály (1971), cuyo método parte del canto y el folklore. Desarrolla el solfeo relativo y la fononimia, inspirado en el trabajo de los pedagogos Glover y Curwen. Desde la formación rítmica, se basa en el método de Dálcroze. El alumnado se encuentra en disposición al movimiento ya que el sentir el ritmo lo asocia a la facultad de moverse y explorar el espacio en base a duraciones identificadas con sílabas rítmicas: ta (figura de negra), Z (silencio de negra), ti-ti (dos corcheas), ta-A (blanca), ente otras. Todo ello apoyado en movimientos y algunos sonidos de percusión corporal (pisadas y palmadas principalmente), aunque el enfoque principal del método es llegar al canto.

En los talleres, se han empleado los recursos del movimiento y la percusión corporal, y las sílabas rítmicas para facilitar la comprensión de los esquemas rítmicos de los palos flamencos. Al basarse el método Kodály en el folklore y la música tradicional húngara, las experiencias educativas aquí desarrolladas, en este caso, se han basado en el flamenco y el folklore andaluz.

En cuanto a las pedagogías musicales contemporáneas, de Murray Schafer (1969; 2006) se extraerá su filosofía pedagógica, puesto que más que un método, cabría considerarlo una corriente, la cual está situada en la línea iniciada por Orff (percusión e instrumentación) y por Kodály (folklore y lenguaje).

La idea principal es que el mundo es una gran composición musical, y sus objetivos: despertar el oído hacia el nuevo paisaje sonoro, conectar al

alumnado con el mundo de los sonidos, aprender a escuchar, aceptar el universo sonoro como una orquesta y rechazar la polución sonora (prevención del ruido). Este enfoque pedagógico se encuentra en los talleres en la toma de conciencia sonora para entender la música a través del sonido, el ruido y el silencio por medio de las audiciones programadas, la experimentación musical con los instrumentos reciclados, o la percusión corporal.

La búsqueda de una integración de todas las artes e incluso de todas las áreas, se materializa en el enfoque interdisciplinar de los talleres. La importancia de las culturas en la formación y sensibilización de los músicos es otra idea del autor que encuentra su lugar en las actividades desarrolladas al abordar la temática de las músicas de ida y vuelta (ej. tangos flamencos) en las que se experimentará con las músicas de otras culturas.

Otra corriente pedagógico-musical contemporánea de inspiración es la creada por John Paynter (2010), quien defiende que para que el arte pueda comunicar, hay que sentir la pasión del descubrimiento y una frescura en la expresión y en las ideas. El autor añade que la música debe ser original, fresca, actual, acorde a las necesidades de la sociedad y de sus inquietudes. La música contemporánea presenta tal variedad de posibilidades que puede ser accesible a cualquiera sin importar sus experiencias musicales, permitiendo una respuesta imaginativa y creativa.

Los principios básicos de su metodología son: fomentar la escucha activa y consciente, y una vez que el alumnado ha descubierto los sonidos, utilizarlos. Por ello, en esta experiencia educativa se han incluido audiciones de música flamenca actual (ej. Soleá Morente, Rosalía) para compararlas con las tradicionales (ej. La Repompa, Caracol). El flamenco aparece como ente

fresco, original y creativo, a partir del cual se pueden expresar y conocer las necesidades y preferencias de la sociedad.

Siguiendo con los métodos de la pedagogía musical contemporáneos, se tendrán en cuenta las estrategias de audición activa propuestas por Wuytack & Boal (2009), que basándose en la metodología de Orff, creó el musicograma: un registro gráfico de los acontecimientos musicales con el objetivo de facilitar la comprensión musical a los niños y niñas no músicos. El autor, según su experiencia, desarrolló este método para que el alumnado que no fuese capaz de leer una partitura, sobre todo si es orquestal, pudiese comprender perfectamente su estructura e instrumentación. La audición musical activa es una respuesta más psicológica que fisiológica que está condicionada por la inteligencia, la imaginación, la motivación, y la emoción (González, 2019).

El recurso didáctico del musicograma se justifica en que la actividad esencial de la música es escuchar, siendo básico educar el oído de forma activa para la adquisición de una buena educación musical (González, 2019). Por ello, en uno de los talleres se ha incluido una actividad a desarrollar basada en la realización de un musicograma (ver en Anexos) sobre los tangos de Málaga para facilitar la comprensión de este estilo del flamenco al alumnado, quizá poco familiarizado con este género musical.

Por su parte, el método BAPNE (2011, citado en Trives et al. 2014), desde el enfoque de las metodologías musicales contemporáneas y activas, se fundamenta en el desarrollo de las inteligencias múltiples (Gardner, 2011) mediante el ritmo vivido a través del movimiento y la percusión corporal. Es un

método que integra diversas disciplinas: biomecánica, anatomía, psicología, etnomusicología, o neurociencia.

Trabaja la psicomotricidad con actividades de imitación o coordinación, ejercita la atención, propone tareas de trabajo comunitario, de desarrollo de la inteligencia, de mejora de la motivación, de transmisión de valores, y de conocimiento de otras culturas a través de la percusión corporal. Por todo ello, este método parte del entendimiento del ritmo en un sentido amplio, incluyendo aspectos de la pedagogía musical activa defendidos por Willems, Dálcroze y Orff en cuanto a la importancia del movimiento y la percusión.

Estas ideas del método BAPNE también se encuentran en el diseño y desarrollo de las actividades de este taller, como por ejemplo en el conocimiento de otras culturas, en la importancia de la percusión corporal, en la identificación de emociones plasmadas en los murales colectivos, y, sobre todo, en el uso de la música para la transmisión de valores, eje principal de la presente experiencia educativa.

Asimismo, se ha empleado el cuento como herramienta pedagógica. En uno de los talleres mediante una historia-narración ambientada en un viaje en barco desde el puerto de Málaga hasta las Américas, con su respectiva vuelta al lugar de origen, se explicaron las “músicas de ida y vuelta” y diversos conceptos relacionados con el flamenco (ej. puertos, fiestas, jaleos, multiculturalidad). En otro de los talleres, por medio de la narración de los cuentos de Crisol (2019) y Ganges y Subirana (2019) se recreó el ambiente vivido en el concurso de cante jondo de 1922 en Granada. También se utilizaron microrrelatos de autoría propia para contribuir a las explicaciones (ver en Anexos). Mediante estas historias se fomentó la participación y el debate del

alumnado por medio de sus distintas impresiones e inquietudes sobre lo experimentado.

El cuento como recurso educativo es un instrumento muy valioso en el trabajo de distintas áreas y contenidos curriculares, siendo frecuente que los docentes propicien la participación del alumnado para contar historias a partir de sus vivencias o preferencias (Pérez, Pérez y Sánchez, 2013).

Por último, como aspectos metodológicos claves en los talleres, destaca su inspiración y fundamentación teórica en la idea de arte comunitario (Aragay, 2014; Baker, 2016; Higgins, 2013), ya que las experiencias educativas aquí presentadas son un claro ejemplo de música comunitaria, pues utiliza este arte y concretamente el flamenco, para fomentar buenos hábitos, crear un espacio de ocio y relación, y mejorar las habilidades comunicativas. Todo ello basándose en los principios de la música comunitaria, al incluir los siguientes elementos: participación, variedad, creación de oportunidades, cohesión social, democracia cultural, transformación individual y colectiva, y excelencia (Aragay, 2014).

En el arte comunitario, una de las bases de su teoría es que la práctica educativa es altamente activa, promoviendo el desarrollo del potencial musical de los participantes mientras lo relacionan con el mundo en el que viven, y donde la confianza y el respeto son valores interrelacionados que cobran especial importancia (Higgins, 2013). Así pues, esta es una de las ideas que se han tenido como premisas en el enfoque de los talleres presentados.

5. Actividades

Según Jurado y Rifón (2004, p. 90): “las actividades son el conjunto de acciones llevadas a cabo tanto por el profesorado como por el alumnado en el contexto del proceso enseñanza-aprendizaje y cuya realización está encaminada a la consecución de objetivos didácticos”.

Las actividades que se diseñaron incluyeron distintas tipologías: estilos del flamenco, audición y metodologías activas, ritmo, percusión/baile flamenco, creación de murales, interrelacionándose entre sí, no planteándose de forma aislada para facilitar la comprensión de los contenidos.

De manera resumida, ya que se han ido explicando durante todo el trabajo, fueron: diseño de una presentación en diapositivas sobre los aspectos más importantes de los talleres, historias narrativas y microrrelatos ambientados en los contextos, creación colectiva de collages/murales sobre los mismos, reconocimiento de emociones (ej. con pegatinas de emoticonos), práctica musical de compases flamencos, escucha y comentario sobre audiciones, creación de musicogramas, recitados y acompañamientos rítmicos. En Anexos se encuentran algunos recursos y materiales diseñados, como por ejemplo los productos finales (murales), ya que, por su cantidad y diversidad, así como por las características de extensión de este artículo, no pueden incluirse en su totalidad.

6. Valoración

Los talleres de flamenco desarrollados (duración total de 17 horas) tuvieron un gran impacto positivo en el alumnado, pero también en otros colectivos como el profesorado (incluido la autora), familias, incluso personal de

administración y servicios. La educación es un proceso permanente, pues como explica Escotet (1991), el perfeccionamiento educativo es un proceso continuo a lo largo de la vida y todo grupo social es educativo, pues se reconoce a toda institución social o grupo de convivencia humana en el mismo nivel de importancia.

La asistencia de público a los talleres durante todas las jornadas que se realizaron fue masiva. Se completaron los objetivos. El alumnado manifestó su satisfacción y disfrute con la actividad, solicitando la repetición de nuevos talleres sobre la misma temática. Incluso en escolares que no conocían este arte y que informaron sobre su predisposición negativa hacia la asistencia al taller, quedaron altamente satisfechos, encontrando en el flamenco un nuevo género musical de sus preferencias. Igualmente, las familias y P.A.S. quedaron encantados con los talleres.

El profesorado de los centros educativos valoró la actividad como muy provechosa y enriquecedora para el alumnado, contribuyendo no sólo al desarrollo de los objetivos y contenidos del currículo educativo, sino a su formación integral como personas. Por todo ello, se solicitó la participación de la autora en futuras ediciones, ya sea por la celebración de semanas culturales o efemérides relacionadas con el flamenco.

7. Referencias bibliográficas

- Anguita, J.A. (1999). El flamenco. Una alternativa musical. Mágina Ediciones.
- Aragay, J.M. (2014). La música comunitaria desde la educación social. La experiencia de la fundación Ribermúsica: Bàsquet Beat y Riborquestra. *RES: Revista de Educación Social*, 18, s/p.
http://www.eduso.net/res/pdf/18/e3e4_res_18.pdf

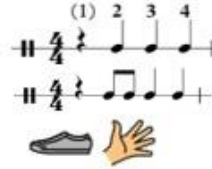
- Ávila, M. y Noreña, N. (2016). Cultura gitana. La exclusión dentro de la "Inclusión". *Cultura Educación y Sociedad*, 7 (1), 9-22. DOI: <http://dx.doi.org/10.17981/culteducoc.07.1.2016.1>
- Bachmann, M.L. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Pirámide.
- Baker, G. (2016). Antes de pasar página: conectando los mundos paralelos de El Sistema y la investigación crítica. *Revista Internacional de Educación Musical*, 1, pp. 53-59.
- Besalú, X. (2002). *Diversidad cultural y educación*. Síntesis.
- Boletín Oficial del Estado. (2007, 10 de diciembre). Ley 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación de Andalucía. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-1184-consolidado.pdf>
- Crisol, E. (2019). *1922. Una mirada al pasado*. Publicaciones Diputación de Granada.
- Dalcroze, É. (1920). *Le rythme, la musique et l'éducation*. Librairie Fischbacher.
- Delors, J. (1996). La Educación encierra un tesoro, en *Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI (compendio)*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000109590_spa
- Díaz, A.M. (2017). Reflexión en torno a la optimización de la convivencia a través del flamenco en los colegios marginales andaluces. *Prácticas innovadoras inclusivas: retos y oportunidades*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Duncan, G. (1986). *Diccionario de Sociología*. Grijalbo.
- Escotet, M. (1991). *Aprender para el futuro*. Publicaciones de la Fundación Ciencia, Democracia y Sociedad.
- Fernández, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, Armonía, Melodía y Forma*. Acordes Concert.
- Fernández, S. (2000). *Las familias gitanas ante la educación*. Diputación de Palencia.
- Ganges, M. y Subirana, S. (2019). *De los pies a la cabeza. Mi primer vocabulario flamenco*. Harper Collins Ibérica.
- Gardner, H. (2011). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Paidós Ibérica.
- González, A. (2020). *Paseando por la Granada flamenca. Paisajes sonoros de la guitarra*. Publicaciones Diputación de Granada.

- González, P. (2019). El musicograma como eje globalizador de la educación musical. *Revista Ventana Abierta*, 1-11.
- Grimaldos, A. (2010). *Historia social del flamenco*. Ediciones Península.
- Higgins, L. (2013). Música Comunitaria: Facilitadores, Participantes y Amistad. *Revista Internacional de Educación Musical*, 1, pp. 53-59.
- Holzman, L. (2009). *Vygotsky at Work and Play*. Routledge.
- Iniesta, A. (1981). *Los gitanos. Problemas socioeducativos*. Narcea.
- Jurado, J. y Rifón, A. (2004). La Programación y la Unidad Didáctica en el nuevo sistema de oposiciones. *Música y Educación*, 58.
- Kodály, Z. (1971). *Folk Music of Hungary*. Praeger.
- Machado, A. (1881). *Colección de cantes flamencos*. La Enciclopedia.
- Martí, J.M. (2016). *Aprendizaje musical para niños. Metodologías y sistemas pedagógicos de la didáctica musical*. Redbook Ediciones.
- Montero, L.S. (2021). El piano flamenco: contextualización, estética y evolución. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 14 (16), 28-34. DOI: <https://doi.org/10.23754/telethusa.141605.2021>
- Morales, P. (2005). Los objetivos didácticos. Universidad de Deusto.
- Moreno, I., García, R., Salguero, J.M., Casas, A., García, M., Soler, R. y García, J.A. (2017). *La cultura del pueblo gitano en el currículo de la educación obligatoria, a través de su presencia, ausencia y percepción en los libros de texto*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones.
- Murray-Schafer, R. (1969). *Un nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi Americana S.A.E.C.
- Murray-Schafer, R. (2006). *Hacia una educación sonora. 100 ejercicios de audición y producción sonora*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones Radio Educación.
- Negre, C. y Carrión, S. (2020). *Desafío en el aula. Manual práctico para llevar los juegos de escape educativos a clase*. Editorial Planeta, S.A.
- Orff, H. (1980). *The Orff Music Therapy*. Schott Music Corporation.
- Pablo, E. (2013). *Las didácticas del flamenco*. Libros con Duende.
- Paynter, J. (2010). *Sonido y estructura*. Akal, Ediciones.

- Perales, R.M. y Pedrosa, B. (2013). Cambiemos la escuela: el arte flamenco en educación infantil y primaria. *Revista Creatividad y Sociedad*, 21, 1-23.
- Pérez, D., Pérez, A.I. y Sánchez, R. (2013). El cuento como recurso educativo. *Revista de investigación editada por Área de Innovación y Desarrollo, S.L.*, 1-29.
- Petisco, L., Cabaleiro, B., Montañó, G. y Segovia, A. (2018). *Lección Gitana*. Fundación Secretariado Gitano (FSG).
- Rodríguez, A.M. (2018). *Flamenco. Arqueología de lo jondo*. Almuzara.
- Rué, J. (1987). Talleres, ¿actividad o proyecto? *Cuadernos de pedagogía*, 145, 8-12. <http://www.ugr.es/~fjirios/pce/media/7-TalleresActividadProyecto.pdf>
- Sánchez, C., Rodríguez, J.A., Cremades, A. y Herrera, M. (2016). *Música 5. Del flamenco a todas las músicas. Guía didáctica*. Mágina Ediciones.
- San Román, T. (2011). Valores gitanos/ valores democráticos. El valor de la identidad, la ciudadanía y la exigencia democrática. *Fundación Secretariado Gitano*, 1-17. <https://www.aecgit.org/downloads/documentos/470/valores-gitanos-valores-democraticos.pdf>
- Schuchardt, H. (1881). *Die Cantes flamencos*. Kreolische Studien.
- Small, C. (1999). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*, #4, 1-16. https://ia800308.us.archive.org/10/items/orejaincultura-antropologia-sonora/20.Small_El%20Musicar.pdf
- Trives-Martínez, E.A., Romero-Naranjo, F.J., Pons-Terrés, J.M., Romero-Naranjo, A.A., Crespo-Colomino, N., Liendo-Cárdenas, A., Jauset-Berrocal, J.A., Quarello, A., Pezzutto, E. & Tripovic, Y. (2014). Los métodos didáctico musicales y la atención en relación al movimiento, en *XII Jornadas Redes de la Universidad de Alicante*, con DOI: [10.13140/2.1.3873.4723](https://doi.org/10.13140/2.1.3873.4723)
- Valseca, M.P. (2009). Los valores en la educación. *Innovación y experiencias educativas*, 19, 1-8.
- Vygotsky, L.S. (2008). *Pensamiento y Lenguaje*. Quinto Sol.
- Willems, E. (1976). *La preparación musical de los más pequeños*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Wuytack, J. & Boal, G.M. (2009). Audición musical activa con el musicograma. *Eufonía, Didáctica de la Música*, 43 (47), 43-55.

8. ANEXOS

MUSICOGRAMA TANGOS DE LA REPOMPA



| | | | | | | |
|--------------|------|---------|------------------|---------|------------------|---------|
| 0:00 | 0:22 | 0:34 | 0:52 | 1:00 | 1:26 | 1:36 |
| Introducción | Ayeo | Copla 1 | Falseta y jaleos | Copla 2 | Falseta y jaleos | Copla 3 |
| TOQUE | | CANTE | TOQUE | CANTE | TOQUE | CANTE |





<https://www.youtube.com/watch?v=rCRnerPTsCc>



Te roneas porque vales (x2)
 Tú eres la piedra más chica de la acera de mi calle (x2)






La que quiera madroños vaya a la sierra
 Ay ole morena, vaya a la sierra (jaleos)
 Porque se está secando su madroñera
 Ay ole morena, su madroñera






En el cristal de mi copa tu cara se reflejó (x2)
 Ay aquel poco de licor que yo me llevé a la boca, de veneno me sirvió
 Mientes como hay Dios (x4)
 Ponte guapa Mariquilla (x2)
 Te voy a llevar esta tarde ya la feria de Sevilla (x2)
 Ay ali ali, ali ali, yali ali, yali yali va (x2)



Microrrelato sobre la figura y obra de La Repompa

Escribeme Málaga · II Edición ·

"AY, GITANITA"

"Ay, gitanita, si estuvieras aquí", le cantó Camarón. De la Santísima Trinidad, por nombre y lugar. Se ronea porque vale, en el flamenco y en la calle. Entre tabernas y bodegones, diosa de los tangos, nacida en calle de La Puente. Puerta Oscura y Tetuán, Llanos de La Trinidad, bonita calle de Larios, Capuchinos y El Perchel. Cruz Verde y La Alameda, infinita calle La Victoria, vuelas en San Miguel, donde hasta allí niña morena, los madroños y tu sierra. Ponte guapa Mariquilla, que aunque reinen malagueñas, reluces tangos y bulerías. Los Percheros les decían. Desde El Refugio y El Pimpi, hasta El Corral en Madrid, Benalmádena te aguarda a ti. Gitana y malagueña, La Repompa cantaora y bailaora, por siempre eterna.

Lucía Serrano Montero
Benalmádena



diputación de Málaga
educación y juventud



Mural conjunto Taller de Flamenco: “¡Nos vamos a Málaga por tangos!”



Murales conjuntos Taller de Flamenco: "Centenario del I Concurso de Cante Jondo 1922"





