

Flamenco y poder

*Un estudio desde la sociología
del arte*

Francisco Aix Gracia



Flamenco y poder

*Un estudio desde la sociología
del arte*

Francisco Aix Gracia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito, de la editorial. Asimismo, no se deberá reproducir ninguna de sus ilustraciones sin contar con los permisos oportunos.

Fundación SGAE no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas ni con los resultados de las investigaciones publicadas en este volumen.

EDICIÓN

Fundación SGAE
C/ Bárbara de Braganza, 7
Madrid 28004

CORRECCIÓN DE ESTILO

Fernando Peña Charlón

DISEÑO DE COLECCIÓN Y MAQUETA

José Luis de Hijes

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Eventos y Sinergias, S.L.

© Fundación SGAE
www.fundacionsgae.org

I.S.B.N.: 978-84-8048-858-7
Depósito Legal: M-15795-2014

Nota del autor

Querid@s amig@s, les pido disculpen el inconveniente de leer este libro bajo esta particular forma de referirme al género. Además de la justa representación igualitaria de mujeres y hombres, a la que desde luego nuestro lenguaje castellano no contribuye, esta opción supone un intento de concienciar sobre la cuestión de género, así como de modificar la realidad al respecto aprovechando la oportunidad que el lenguaje me brinda.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1	INTRODUCCIÓN	11
1.1.	Anotaciones preliminares	11
1.2.	Por qué estudiar el flamenco como campo de producción artística	36
1.3.	Fuentes y técnicas de investigación	43
CAPÍTULO 2	RAZONES PARA UN ACCESO SOCIOLÓGICO DE ORIENTACIÓN PLURIDISCIPLINAR	67
2.1.	La sociología del arte de Arnold Hauser	68
2.2.	Hacia una economía de los bienes simbólicos: la distinción. Bourdieu I	72
2.3.	La teoría de los campos de producción cultural. Bourdieu II	82
2.4.	El flamenco visto como recurso cultural	113
2.5.	Flamenco y patrimonio	116
CAPÍTULO 3	REVALORIZACIÓN Y MAIRENISMO: GÉNESIS Y AUTONOMÍA RELATIVA DEL FLAMENCO COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN CULTURAL	131
3.1.	Introducción	131
3.2.	La revalorización como paradigma	136
3.3.	La revalorización como hecho artístico: producción, recepción y herejías varias	149
3.4.	Mairena y el mairenismo	215
3.5.	El hermetismo	238
3.6.	Los públicos en la revalorización	272
3.7.	Autonomía en el campo flamenco	278

3.8.	Principales valores de la época de la revalorización	297
3.9.	Herencias actuales de la revalorización y el mairénismo en el campo	299
3.10.	Algunas conclusiones	311
CAPÍTULO 4	EL CAMPO FLAMENCO ACTUAL EN ANDALUCÍA EN SU ÉPOCA DE LA SOBREVALORACIÓN INSTITUCIONAL: CLAVES PARA UNA CIENCIA DE LAS OBRAS	315
A)	EL CAMPO FLAMENCO EN ANDALUCÍA EN SUS RELACIONES CON LOS CAMPOS DEL PODER	318
4.1.	Estructura interna versus estructura externa: autonomía versus heteronomía	318
4.2.	Territorio de producción	333
4.3.	Mudanza de espacios del espectáculo flamenco: de los festivales de verano a los festivales globales, de los pueblos a las grandes ciudades	388
4.4.	Claves históricas de la apertura estética actual: las alas del baile por su ausencia de la estandarización mairénista	401
4.5.	La Bienal de Flamenco de Sevilla y sus dinámicas originalistas	409
B)	EL CAMPO FLAMENCO EN ANDALUCÍA EN SUS RELACIONES INTERNAS: RELACIONES INTRACAMPO	426
4.6.	Estructura de posiciones sociales al interior del campo	426
C)	DESARROLLO DE LOS <i>HABITUS</i> EN EL CAMPO FLAMENCO ANDALUZ ACTUAL	487
4.7.	<i>Habitus</i> artístico en el campo flamenco	487
	CONCLUSIONES GENERALES	517
	GLOSARIO DE CATEGORÍAS TEÓRICAS	539
	BIBLIOGRAFÍA	543

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1. Anotaciones preliminares

En el núcleo de mi análisis está la transformación del flamenco, una de las manifestaciones emblemáticas de la cultura popular tradicional andaluza, en un elemento artístico de la cultura actual y del ocio de alcance nacional e internacional. Desde esta perspectiva, el flamenco sitúa históricamente su desarrollo no sólo como parte de la cultura andaluza, sino también de la cultura española y de la cultura universal, y ha pasado de ser un arte marginal a la *joya de la corona* de la Junta de Andalucía, del Gobierno de España y una música reconocida por la Unesco. A su vez, mi análisis tiene como objetivo despejar la ecuación del arte en relación con la sociedad, donde, o bien éste representa a la sociedad cumpliendo un *isomorfismo* con ésta (el arte es reflejo de la sociedad), o bien dialoga con la sociedad en un proceso de influencia mutuo donde el arte se reservaría cierto grado de *autonomía* (el arte es independiente e incluso influye sobre la sociedad).

Mi propósito es abordar esta ecuación sociológica mediante la “lógica del campo artístico” (Bourdieu, 1995) y sus factores, que dará cuenta de la dinámica *dimensión artística* en el flamenco; y contextualizar, asimismo, aquellos otros factores correspondientes a la *dimensión de la tradición* en este arte, como los de

carácter etnicitario, que, interpretando el arte flamenco como un compartimento estanco, vienen a complejizar su análisis. Por su parte, habida cuenta de cómo la dinámica de la transformación cultural influye sobre la producción, distribución y recepción de las producciones artísticas, considero oportuna una reconsideración del papel de la llamada cultura popular en las sociedades avanzadas.

Más allá de la interpretación antropológica que ve primordialmente en la cultura un elemento constituyente de la sociedad, hace falta una definición más precisa que, dentro de este todo integrado, identifique cierto tipo de prácticas culturales directamente envueltas en la creación. Se trata de la cultura como ámbito de actividades responsable de la creación de buena parte de la esfera simbólica que representa la sociedad. El flamenco, como fenómeno artístico que abarca determinados estilos y formas musicales y dancísticas, forma parte de esta esfera simbólica y será objeto de este estudio.

Aunque la cultura, bajo esta última acepción, como ámbito especializado contribuya con aportaciones considerables a la esfera simbólica de la sociedad, no es su reflejo¹. Es decir, está extendida la percepción social de que la cultura representa fielmente las inquietudes y valores de la sociedad a la que pertenece bajo una suerte de *isomorfismo*. De hecho, constato que este caso ideal de isomorfismo cultura-sociedad genera una fuerte expectativa hacia la cultura. Pero a causa del dinamismo de las sociedades avanzadas, su transformación continua y los conflictos en su seno, resulta poco menos que imposible cumplir la expectativa de aquel isomorfismo. La dinámica artística no sólo representa determinados rasgos de la sociedad, sino que llega a modularla y, por consiguiente, hay que analizarla como variable independiente.

Así pues, cuando con frecuencia se dice que el arte es “reflejo de la sociedad”, vemos que a efectos prácticos esta afirmación constituye más un deseo que una realidad cumplida. Como apunta el sociólogo catalán Vicenç Furió,

¹ El sociólogo británico Raymond Williams, en su *Sociología de la cultura*, propone el concepto de *mediación* frente al de *reflejo* (1994: 23). Sin embargo, sólo deja esbozadas tres particulares formas de relación entre las obras y las experiencias: mediación por proyección, mediación a través del descubrimiento de una “correlación objetiva” y mediación en tanto que función de los procesos sociales fundamentales de la conciencia.

si así fuera, “quizás no sería necesario estudiarlo [al arte], bastaría con estudiar las fuerzas sociales” (2000: 114), además de que “reduciendo el arte a un simple reflejo se limita o anula su autonomía” (*ibid.*). La heterogeneidad, complejidad y dinamismo de las sociedades avanzadas convertirían cualquier tentativa de cultura con ínfulas especulares de la realidad social en prácticas inconclusas, escasamente representativas o, cuando menos, necesariamente obsoletas y, por tanto, anacrónicas. Sin embargo, no son pocas las atribuciones que el arte flamenco recibe en este último sentido, de modo que mi cometido en este trabajo es servirme de las herramientas teórico-metodológicas de la sociología de la cultura para analizar el fenómeno flamenco en su proceso de evolución reciente hasta la sociedad avanzada actual.

1.1.1. Cultura, arte y sociedad, relaciones asimétricas

Conviene, en este punto, observar que la relación entre arte, cultura y sociedad tiene un carácter conflictivo —manifiesto y latente— derivado de la naturaleza fundamentalmente asimétrica de estas diferentes esferas de la realidad social. Con el fin de delimitar mi objeto de análisis sociológico, es preciso diferenciar, en un primer plano, las principales acepciones de cultura: cultura en sentido antropológico y cultura como sector creativo específico. La interpretación antropológica de la cultura² la define como dimensión ontológica (elemento constituyente) de la sociedad. Es decir, la inclinación a la cultura es inherente a la naturaleza humana. A su vez, según esta interpretación, la cultura contiene una dimensión fenomenológica que “comporta la socialización en las creencias, valores y pautas de un grupo humano determinado” (Ariño, 1997: 53). A dicha dimensión fenomenológica correspondería la cohesión social de la que hablara Durkheim (1893). La interpretación humanista añ-

2 En 1871, el etnólogo inglés Edward B. Tylor publicó en *Primitive Culture* una de las definiciones de cultura más ampliamente aceptada para la antropología: “...aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre” (Tylor, 1995: 29).

diría a la definición de cultura su dimensión carismática y normativa, que supone “la expresión individual de cualidades superiores, la innovación y la orientación a metas y fines tenidos por sagrados y trascendentes” (Ariño, 1997: 53). A ello la sociología añadiría la dimensión socio-histórica, o sea, la creación de un campo de acción o subsistema especializado, lo que “obliga a considerar la existencia de la asimetría cultural y la diferenciación funcional (...) e implica una concepción de la relación entre cultura y sociedad que reconoce la diversidad de recursos y bienes, la complejidad de la estructura social y la autonomía relativa a las prácticas” (*ibid.*, 53).

Ahora bien, a partir de esta perspectiva socio-histórica aportada por la sociología, se puede observar que en las sociedades avanzadas es habitual diferenciar la dimensión ontológica de la cultura de aquellas actividades propiamente culturales y artísticas especializadas en la creación a partir del tratamiento de símbolos. Con ello se asume la existencia de un ámbito cultural especializado —como nuevo ámbito de la experiencia humana— que es responsable de la creación de una no desdeñable proporción de la esfera simbólica de la sociedad. De acuerdo con Williams (1982), se trataría de diferenciar entre un sistema significativo latente o implícito (el todo integrado de la cultura, cercano a la lectura antropológica al uso) y un sistema significativo manifiesto (prácticas directamente envueltas en la creación, prestas al abordaje desde la sociología de la cultura).

Una vez revisadas las concepciones de cultura, y centrándome en su definición como conjunto de actividades especializadas que envuelven a la creación (sistema significativo manifiesto, según Williams), paso a analizar su relación con la sociedad: ¿en qué medida cabe esperar del ámbito especializado de la cultura una relación especular con la sociedad?

“Existe una incongruencia inherente y una tensión entre ambas [la integración del sistema cultural y la del sistema social], así como con un tercer elemento, el esquema de integración motivacional de los individuos, que hacen virtualmente imposible la visión armónica” (Ariño, 1997: 71-72).

Es más, tal isomorfismo entre sociedad y cultura se hace tanto más irrealizable cuanto resulta difícil atribuir a la sociedad la condición de sistema autónomo, organizado e independiente. Por ello, en el análisis de la cultura y su relación con la sociedad, se hace oportuno el uso de herramientas teórico-metodológicas que nos permiten el acercamiento a fenómenos sociales con una especificidad espacial, histórica y simbólica, como es el caso de los “campos autónomos de producción cultural” del sociólogo y etnólogo francés Pierre Bourdieu (1995).

Los campos autónomos de acción en la cultura vienen a estar definidos por su posición respecto a la polaridad autonomía versus determinación respecto a las influencias exógenas. Tal es el caso de la teoría de los campos de Bourdieu, que introduce el concepto de “autonomía relativa”. Este concepto alude al grado de independencia –nunca perfectamente logrado– de cada uno de los campos culturales respecto a las determinaciones exógenas que les afectan. El concepto de autonomía en la sociología remite al intenso debate marxista que se mantuvo entre los años sesenta y setenta referente al estatus de la superestructura ideológica y su relación con la infraestructura³. La disyuntiva no es otra que “determinación estructural versus autonomía”.

“La relación problemática entre la estructura que forma objetivamente los intereses y la perspectiva de que los intereses son creados por las personas mismas es un dilema convencional en la sociología estructuralista (neo marxista u otras)” (Frieze y Wagner, 1999: 105).

Con el paso de las décadas y el advenimiento de la posmodernidad, la balanza viene equilibrándose y aun inclinándose a favor de la sociología que otorga al individuo un papel activo en la construcción de la sociedad.

“En ciencias sociales se ha pasado en los últimos años de una perspectiva determinista donde se le daba importancia al sistema, a la perspec-

³ Un debate presente en los trabajos del marxismo estructural de Althusser y Poulantzas, así como en Gramsci, Lukacs o Goldmann, entre otros.

tiva actual donde la importancia se le otorga a la construcción de la identidad que hacen los propios individuos. Quizás la razón de esta nueva perspectiva es el cambio social por el que nuestras sociedades han pasado de estar determinadas por los roles e intereses a estarlo por las relaciones culturales y la agrupación de individuos por identidades. De la lucha de clases a las luchas étnicas. De la equidad al reconocimiento de la diversidad” (*ibid.* 101).

Bourdieu, que no incide tanto en el peso de las identidades como en la consistencia de los marcos espacio-temporales, que él llama “campos de producción cultural”, viene a posicionarse sobre esta disyuntiva relativa a la libertad de los sujetos en los siguientes términos:

“Al plantear la noción de *habitus*, yo pretendía reaccionar contra el estructuralismo y su insólita filosofía de la acción que [...] hacía aparecer al agente reduciéndolo al papel de soporte o portador de la estructura” (Bourdieu, 1995: 267).

Bourdieu plantea que en tales campos opera una determinada serie de lógicas específicas de funcionamiento, valores y capitales predilectos (económico, simbólico, social, etc.) que sometería a las determinaciones externas a un efecto de refracción bajo las lógicas y valores específicos del campo en cuestión.

La teoría de los campos de Bourdieu se presenta particularmente fructífera para relativizar las expectativas de isomorfismo entre cultura y sociedad. En primer lugar, porque estos campos autónomos de acción surgen como herramienta conceptual para abarcar la realidad social a una escala que ya de por sí cuestiona la operatividad de un concepto tan genérico e inabarcable como el de *sociedad*. En segundo lugar, porque la “autonomía relativa” que se estudia en cada uno de estos campos pondera el grado de independencia con respecto a los dictados hegemónicos o determinaciones estructurales exógenas al campo (provenientes de la *sociedad*). O lo que es lo mismo,

analiza y cuestiona la medida en que cada uno de estos campos de la cultura constituye un reflejo subsidiario de lo social, de sus determinaciones hegemónicas, o, por el contrario, alberga una concepción discordante y, por lo tanto, disidente respecto a los dictados hegemónicos del orden social. Consiguientemente, una vez incorporado el concepto de campo de producción cultural, la pregunta ya no es: ¿es la cultura un reflejo de la sociedad?, sino ¿en qué medida este ámbito concreto de la cultura se mantiene autónomo con respecto a las determinaciones exógenas?, ¿cuál es el grado de independencia que disfrutan este o aquel ámbito artístico con respecto a las injerencias del poder económico o político?, ¿qué penetración tienen los dictados hegemónicos de tal o cual campo dominante sobre determinado campo cultural? Y, en este último caso, ¿qué resistencias se le contraponen?, y ¿cuál es el balance penetración/colonización versus *autopoiesis*/resistencia?

Las condiciones sociales de producción cultural coadyuvan a la complejidad que de por sí acompaña a la relación entre arte, cultura y sociedad, de tal forma que la relación isomórfica entre ellas, sobre la que se sostienen los discursos identitaristas, es prácticamente insostenible⁴, tal como veremos más adelante.

También en el caso del arte flamenco se hace patente la asimetría entre cultura y sociedad, especialmente bajo la disonancia entre creación y convención. Mientras que desde instituciones y movimientos culturales en Andalucía se exige al flamenco que cumpla una función social de consenso, de *relleno* simbólico de la realidad social (emblematicidad, etnicidad, identidad colectiva), al analizar la historia de este arte vemos que su dinamismo responde en buena medida al prurito creador de sus artistas y al propio cambio social; y, de hecho, contribuye a él. Y es que el flamenco viene a ser una actividad social particularmente sensible a los cambios del entorno

⁴ He podido constatar que en el caso de los discursos nacionalistas andaluces, este isomorfismo no funciona sólo como expectativa, sino como profecía autocumplida, ya que las investigaciones puestas en marcha para su verificación son en sí mismas verdaderas campañas divulgativas, por ejemplo, para lograr la identificación del flamenco con el llamado pueblo andaluz. Ver, entre la numerosa bibliografía, VV. AA. (2001) "La identidad del pueblo andaluz". Sevilla: Defensor del Pueblo Andaluz.

(Steingress, 1993), pero también aporta al propio entorno, resultando estructurante de la realidad social.

La innovación no se debe únicamente a la sensibilidad de l-s artistas ante los cambios sociales, pues los festivales de flamenco globales vienen instaurando en los últimos tiempos una urgencia al estreno y una estrategia rupturista como forma de competir entre ellos que forma parte del modelo de la actual “cultura innovadora” (Yproductions, 2009). La novedad, la originalidad, viejos conceptos que, como preceptos, acompañan las producciones de la industria de la cultura desde principios del siglo XX y que hoy irradian sobre toda la realidad cultural, se imponen con renovada fuerza en los festivales flamencos globales de hoy bajo la premisa de la innovación, y, especialmente en la modalidad de la danza flamenca, acompañan, cuando no superan, la cuota del tradicionalismo. El tradicionalismo, que ha venido siendo tendencia predilecta del mecenazgo institucional en el flamenco, no es la única vindicación populista desde las políticas culturales, sino que también el vanguardismo se está haciendo popular. Tan popular como sus promulgador-s durante los años 2000, las figuras del baile Israel Galván, Andrés Marín y Belén Maya⁵, entre otr-s, de quienes se puede decir que están llegando a “imponer maneras” en otros ámbitos escénicos como la danza contemporánea. En este sentido, el flamenco es estructurante de la realidad social, pues entra en escena en un determinado momento socio-histórico y se ve expuesto, en cuanto arte, a las tendencias y exigencias de la dinámica entre sociedad y cultura, así como entre cultura y arte. Ahora bien, a esto responde de acuerdo con las tendencias generales y aporta lo suyo a las respuestas que se formulan en el campo artístico internacional. Todo lo cual debería contribuir a considerar su papel activo con relación a la cultura y a la sociedad.

Las determinaciones exógenas y el prurito soberanista, como fuerzas contrapuestas del campo flamenco, se expresan, entre otros aspectos, en la contienda entre dos fuerzas ya vigentes en este arte desde sus mismos comienzos como

5 Seguidos por figuras como Isabel Bayón, Rafaela Carrasco, Juan Carlos Lériá, Rosario Toledo y Marcos Vargas, a quienes en los años diez se sumarán figuras como Chloé Brulé, Rocío Molina, Olga Pericet y otr-s.

género a mediados del siglo XIX: arte versus cultura. Esta contienda se intensifica a principios del siglo XX con la incorporación del flamenco a la cultura de masas, también entre las décadas de los sesenta y ochenta, durante su *época de la revalorización*, y tiene vigencia hasta la actualidad.

1.1.2. Dimensión artística versus dimensión cultural

Desde el advenimiento, a principios del siglo XX, de la industria cultural y la llamada cultura de masas o cultura popular urbana, el flamenco viene experimentando una creciente tensión fruto de la dicotomía interna entre su *dimensión artística* y su *dimensión cultural*. Una dicotomía que, sin embargo, para Bauman, permanece inscrita discursivamente en la cultura desde la modernidad:

“...dos diferentes y difícilmente reconciliables discursos ramificados del mismo tallo, cada vez más distantes. (...) Un discurso generó la idea de cultura como una actividad del espíritu errante libre, el lugar de la creatividad, invención, autocrítica y autotranscendencia; otro discurso colocó la cultura como una herramienta de la rutinización y continuidad —el “hecho a mano” del orden social” (Bauman, 1999; xvi).

Al hablar de *dimensión artística*, me refiero a la interpretación del arte que otorga relevancia tanto al prurito creador de sus artistas como a la necesidad de renovación del repertorio, propia del comercio artístico, ambos proclives a la *originalidad* y a la *innovación*. Es decir, el arte, con la innovación y la incorporación de los avances tecnológicos, responde de forma irreverente a las transformaciones sociales propias del desarrollo social, a las exigencias de la sociedad, como las de carácter político y económico.

“El producto del primer discurso fue la noción de cultura como la capacidad de resistir la norma y crecer entre lo ordinario —*poiesis*, artes, creación divina *ab nihilo*. Esto se mantuvo como lo más osado, se asumió que los espíritus menos sumisos y conformistas se distinguían por: irreveren-

cia hacia la tradición, la valentía de romper los horizontes definidos, caminar más allá los límites establecidos y trazar nuevas vías” (*ibid.*).

Con los recursos de que dispone, el arte entabla una relación dialéctica con la sociedad en la que se inserta. Del lado de la creación artística, de l-s artistas, la repercusión del capitalismo en las artes se constata, quizás como en ninguna otra esfera, en el afán de originalidad y en el cambio de relaciones con respecto a la convención.

En la cultura popular tradicional, en la *cultura del pueblo*, tal como la entiende Hauser (2004), que la distingue del arte de las élites ilustradas y del arte popular, ya urbano y masivo, *la autoría del artista* se mimetiza con la comunidad, quedando la originalidad como una característica del ámbito artístico popular en su integridad, más allá de las individualidades. Pero esto cambió radicalmente una vez llegado el movimiento artístico del romanticismo, perdido ya el mecenazgo e inserto el/la artista en la lógica de mercado, cuando aparece lo que Hauser llama *cultura popular*, que corresponde con lo que otr-s autor-s llaman cultura de masas.

“Desde que existe la crítica de arte como ejercicio en mayor o menor grado canonizado, sobre todo en los últimos doscientos años, el criterio de la originalidad no sólo ha servido a la hora de valorar obras, artistas, incluso escuelas, tendencias y movimientos, sino que en numerosas ocasiones ha servido para adjetivar una «última palabra»: el criterio «final» con que se rotula, ora autosuficientemente desde la crítica o la historia del arte, cualquier evento, cualquier fenómeno, cualquier imagen para perpetua memoria” (Moya Méndez, 2001).

En este momento, la *originalidad* deviene rasgo indispensable –criterio último por excelencia– para la valoración de la obra y del/a artista:

“Para poseer un valor autónomo, más aún, para tener en absoluto calidad artística, una obra de arte tiene que abrir las puertas a una

visión del mundo nueva y peculiar. La novedad constituye no sólo la justificación, sino la condición de existencia de todo arte” (Hauser, 1973: 425).

A su vez, la originalidad constituye el elemento clave de distinción en la competencia socio-profesional.

“El ansia de originalidad, el exagerado concepto de sí, el subjetivismo desmesurado no son, desde el punto de vista sociológico, más que armas para la competencia dentro del gremio artístico, de un gremio que ha perdido sus antiguos patrocinadores y que, por ello, se siente ahora sometido a los riesgos del mercado abierto” (*ibid.*, 83).

La relación dialéctica entre originalidad y convención, entre innovación y herencia cultural, queda inscrita tanto en la definición de la obra de arte como en la práctica artística:

“...cada obra y cada parte de ella es ya el resultado de un enfrentamiento entre originalidad y convención, entre el principio de lo nuevo y el de la tradición” (*ibid.*, 428).

Por *dimensión cultural*—que podríamos llamar indistintamente *dimensión representacional*, *tradicionalista* o *identitaria*— entiendo, pues, y precisando, la interpretación de las manifestaciones y ámbitos de la cultura que se adjudican a las diferentes versiones del *pueblo* bajo distintas acepciones. En el caso del flamenco, se adjudican especialmente al *pueblo* andaluz y *pueblo* gitano, aunque también hay adjudicaciones al colectivo de desposeíd-s, proletario, español, sevillano, jerezano, e incluso tiene también su versión barrial: Triana y la Alameda en Sevilla, Santiago y San Miguel en Jerez de la Frontera, el Sacromonte y el Albaicín en Granada, etc. Se trata de una concepción de la cultura más próxima a la perspectiva antropológica, aunque la inclinación de esta *dimensión cultural*, lejos de asumir el carácter cambiante

de la cultura tal como lo haría la antropología⁶, interpreta las manifestaciones culturales en términos preconcebidos de canonización, evocación y esencialización. La cultura, por lo general, alberga una serie de contenidos simbólicos relacionados con la identidad que se aprestan a generar cohesión social y, eventualmente, adhesión política. La cultura popular –que en breve abordaremos detenidamente– atesora una cualidad singular para producir y articular sentimientos, y así cimentar identidades que, a su vez, generan pensamiento y acción política. La cultura popular da votos electorales, sin ir más lejos. Al decir de Street:

“Por qué hay unas aspiraciones y unos intereses que consideramos nuestros. Depende de lo que creemos ser, de una identidad que, a su vez, decide las preferencias en materia de orden político. Identificación de una nación con los rituales y unas representaciones de sí misma, en las competencias deportivas o en la prensa cotidiana” (Street, 2000: 24).

Ahora bien, la *dimensión cultural* hace una particular interpretación identitaria de la cultura, tal como vemos a continuación. En primer lugar, la *dimensión cultural* necesita atribuir ciertos rasgos culturales a determinadas colectividades sociales; precisando aún más, requiere completar los rasgos culturales de las colectividades sociales (hasta incluso agotar su universo representacional). De este modo, por ejemplo en Andalucía, la ausencia de una lengua propia como elemento distintivo –tan presente en otras naciones del Estado español– insta a encontrar otros elementos culturales distintivos con que caracterizar al colectivo social circunscrito a la geopolítica andaluza. Este papel le viene correspondiendo, en buena medida, al arte flamenco, que

6 No obstante, como expondré en el siguiente apartado, “La cultura como identidad y el arte como proveedor etnicitario”, de este mismo capítulo, determinadas interpretaciones antropológicas del flamenco de corte andalucista le atribuyen una serie inherente de cualidades que hacen de él una manifestación cultural esencial y remisa al cambio. Ejemplo práctico de ello lo representan las publicaciones citadas en la nota al pie 4.

se beneficia y perjudica tanto de los privilegios como de las presiones de tener que representar al pueblo andaluz y a Andalucía. Otro tanto ocurre con otras expresiones culturales y otras colectividades⁷. Se podría decir que, por sus prestaciones en el terreno de la política, esta *dimensión cultural* dimana, en buena medida –aunque no solamente– de las políticas culturales. Según Street:

“Cuando los políticos tratan desesperadamente de conquistar un electorado para sus partidos y sus programas, no tienen más remedio que acercarse a la cultura popular: las representaciones culturales de lo «popular»” (*ibid.*, 29).

En segundo lugar, estas atribuciones (flamenco-Andalucía, vino, caballo-Jerez de la Frontera, etc.) requieren cierta estandarización y reificación del fenómeno cultural en cuestión (“el flamenco”, “el caballo”, “el vino”) que permitan fijarlo para adjudicarlo al colectivo social a su vez estandarizado (el pueblo andaluz, gitano, proletario-desposeído, jerezano, etc.) y así convertir esta atribución en un rasgo de personalidad de dicho colectivo social, un elemento idiosincrático de tal o cual *pueblo*, una señal identitaria, blasón o estandarte de determinada tendencia nacionalista, regionalista, localista o patrioter. Esta reificación, obviamente, es un requerimiento hacia los hechos culturales que ignora su carácter dinámico y complejo.

1.1.3. La cultura como identidad y el arte como proveedor etnicitario

El aspecto más decisivo de esta *dimensión cultural* es su carácter esencialista, al otorgar cierta consistencia histórica a la expresión cultural para explicar y dar sentido a la unidad de la colectividad social. Es decir, adjudica continuidad histórica a una versión estática del hecho cultural.

⁷ Ver la significación del vino y el caballo para la construcción identitaria de la localidad de Jerez de la Frontera (Cádiz) en Ruiz Ballesteros (2000).

En este sentido se expresa el antropólogo sevillano Isidoro Moreno sobre el flamenco como “marcador de identidad” –como tan reiteradamente se escucha con relación al flamenco y Andalucía⁸:

“Desde nuestro hoy, es ya una evidencia que el flamenco constituye una de las expresiones más específicas de la cultura andaluza. Es, por tanto, uno de los marcadores de nuestra identidad cultural actual, de nuestra etnicidad como pueblo” (Moreno Navarro, 2002: 144).

Para Moreno, la interpretación y el adecuado conocimiento del flamenco han “estado obstaculizados” por los mismos factores de bloqueo y mixtificación que velan la comprensión de la etnicidad andaluza, entre los que se encuentran la negación de la existencia de Andalucía como un todo diferenciado con cultura propia, y la equivalencia entre lo específicamente andaluz y lo genéricamente español (*ibid.*, 145).

Por lo tanto, y abreviando, para Moreno el flamenco ha sido objeto de una *desandalización*, una *despopularización* y una *españolización*, si se me permiten los neologismos. A su vez, se ha planteado una serie de falsos problemas en aras de su mistificación, entre los que cita la cuestión del “gitanismo” o “no gitanismo”, la discusión sobre sus caracteres “popular” o “no popular”, ligado esto último al tema de la conservación o no de su pureza (*ibid.*, 145-146).

8 Atendiendo a la trayectoria de esta expresión, “marcador de identidad”, vemos que su divulgación en el ámbito andaluz (de vórtice sevillano) proviene del antropólogo e ideólogo nacionalista Isidoro Moreno, pero sin embargo viene a ser popularizada y rentabilizada mayoritariamente por el PSOE andaluz, de corte político regionalista, mediante la aplicación que hace de este concepto para el flamenco la antropóloga Cruces Roldán. Prueba de esta rentabilidad fue el artículo 68 de la reforma del Estatuto de Autonomía de Andalucía aprobada en mayo de 2006, según la cual: “Corresponde a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz.”. Una medida harto populista que, utilizando el flamenco como señuelo, focalizó buena parte de la discusión sobre dicho Estatuto en detrimento de otros aspectos más relevantes para Andalucía y sin embargo postergados: el reparto de la tierra, el desempleo, la vertebración de una red de comunicaciones y un mercado interior, y la reforma de los sectores agrícola e industrial, entre otros muchos.

Para Moreno, el flamenco ha sido víctima, durante siglos, de un proceso de “vampirización”, al presentarlo como español, copiando su carácter específicamente andaluz hasta vestir este arte de cultura española genérica:

“...negar el carácter pluricultural, pluriétnico y plurinacional de España como Estado, y descargar al flamenco mismo de su carácter étnico andaluz y de su carácter de clase, fundamentalmente popular, para convertirlo en un producto *light* y degradado, de consumo fácil” (*ibid.* 156).

Para ello, según Moreno, al flamenco se le ha folclorizado (mediante la trivialización, el vaciado de contenidos, el sobredimensionamiento del pintoresquismo y la desidentificación étnica y de clase) y caricaturizado a través de la canción española. Al servicio de esta causa han estado desde el cine, el teatro y la TV hasta los tablaos y espectáculos a flamencados (*ibid.* 156).

Como apuntaba más arriba, a falta de otras expresiones más específicas, se hace necesario para el proyecto nacionalista andaluz ostentar la distinción del flamenco. Sin embargo, sin dejar de serlo de la andaluza, también es expresión distintiva de otras colectividades más específicas y más genéricas –como veremos a continuación al hablar de las patrimonialidades:

“La *etnicidad* concebida esencialmente finge ser inerte con respecto a otras etnicidades y con respecto al nivel global de la cultura. La conciben de alguna manera como inmortal, autosuficiente, como si, una vez formado un sistema cultural pudiera mantenerse aislado y sin necesidad de intercambios con el exterior (cuando, de hecho, sólo el flujo de intercambios explica su génesis y es capaz de mantenerlo vivo)” (Gómez García, 1998).

No se debería ignorar el proceso híbrido de conformación histórica del flamenco (Steingress, 2007; Aix, 2010), ni tampoco desentenderse de él atribuyendo a Andalucía el papel de crisol de sus ascendencias, declinando así las deudas de sus influencias externas con una simple

“puesta a cero” de la historia de este arte: en Andalucía tuvo lugar la síntesis del flamenco, en Andalucía permanece y se mantiene autosuficiente de espaldas al mundo.

Los factores de bloqueo de la etnicidad andaluza a favor de la española a los que alude Moreno también están presentes en otras etnicidades más específicas, en este caso subsumidas por la etnicidad andaluza, que, secundada por un aparato político administrativo, ejerce a su vez el bloqueo sobre ellas. Si estas otras etnicidades más específicas no enarbolan tamaña historia de opresión como la del nacionalismo andaluz, es, en parte, porque quedan cegadas por él. Lo cual nos lleva a ponderar el riesgo que toda etnicidad entraña en cuanto al sacrificio de las potenciales otras etnicidades eventualmente subsumidas en el colectivo social correspondiente a aquella: la etnicidad grande se come a la pequeña.

Como ejemplo palmario de etnicidad más específica que la andaluza y que resulta eclipsada por ésta, reproduciendo no pocos de los aspectos misfiticadores que Moreno atribuye al nacionalismo español sobre la etnicidad andaluza, y que sin embargo a este autor le pasan desapercibidos, cabe nombrar la etnicidad bajoandaluza. Si lo español se impone sobre lo andaluz fagocitando sus atributos, otro tanto ocurre con lo andaluz con respecto a lo bajoandaluz. Tal subsunción adolece de lo que llamo el *efecto sinécdoque de la etnicidad*, ya que muchas de las atribuciones que se enarbolan cuando se habla de “lo andaluz” (especialmente cuando se habla desde Sevilla), se extraen de expresiones culturales de esta región de Andalucía. La otra cara de la moneda es que el proceso de apropiación española de lo andaluz supone cierta promoción para Andalucía. Una promoción que no deja de reafirmar la relación colonialista de España con respecto a Andalucía, debo decir. Otro tanto ocurre con la apropiación andaluza de lo bajoandaluz (la provincia de Cádiz padece el mayor nivel de desempleo de Andalucía). Sin embargo, hay periferias en Andalucía, como las de Andalucía Oriental, que quedan alejadas de estas promociones étnicas. Para una crítica a las teorías nacionalistas andaluzas, ver Steingress y Baltanás (1998) y Baltanás (1999).

La insistencia en objetivar las variantes significativas que diferencian la etnicidad andaluza y sólo la andaluza viene a estar determinada por un objetivo político electoralista, de tal forma que sus adscrit-s coinciden, no gratuitamente, con un conjunto de elector-s. La definición de pueblo concuerda, entonces, con el conjunto preciso de ciudadan-s –ni más ni menos– que, mediante su voto, pueden llegar a ganar la independencia política. Este concepto de pueblo resulta, pues, extraordinariamente determinado y delimitado por un proyecto político circunscrito a las reglas políticas de la democracia parlamentaria. Además, tiene su epicentro en el vórtice capitalino, Sevilla, desde el que irradia como no podría hacerlo desde ninguna otra parte de Andalucía. Tanto como el nacionalismo español irradia desde Madrid.

El mayor infortunio para la versión del nacionalflamenquismo andaluz es el retruécano “ni son tod-s los que están, ni están tod-s los que son”. Es decir, que ni en Andalucía se encuentra toda la población interesada en este arte⁹, ni toda la población andaluza tiene interés por el flamenco¹⁰. Sinécdoque, esta última afirmación, de la que suelen adolecer los nacionalismos. En palabras de Gómez García:

“La idea de identidad se usa a veces como sinécdoque (tomar la parte por el todo) engañosa, pues sobreentiende que, puesto que hay coincidencia en una determinada característica, se ha de coincidir también colectivamente en las demás, cosa incierta. Hay ocasiones en que el mismo carácter identitario invocado es falso, es decir, no lo comparten en absoluto todos los sectores (e individuos) de la población” (*ibid.*).

9 La distribución porcentual de conciertos de música flamenca (este estilo de música representa el 13,9% del total de conciertos) por comunidades autónomas en España en 2004 sitúa a la cabeza a Andalucía (31,6%), seguida por Extremadura (25,1%), Castilla-La Mancha (24,3%), Madrid (14,7%) y Cataluña (10,9%) (VV. AA., 2005: 215).

10 En la conferencia “Diagnosis de la oferta de flamenco y evolución de audiencias”, pronunciada en las I Jornadas sobre la Programación y Difusión del Flamenco (13.12.2001, Sevilla, Feria Mundial de Flamenco), Juan José Román, entonces coordinador de programación de Canal Sur TV, exponía el creciente desinterés de las audiencias andaluzas desde los años noventa por los programas específicos de flamenco.

La tensión entre estas dos dimensiones, cultural (etnicitaria e ideológica) y artística, del fenómeno musical flamenco se remonta hasta las dos últimas décadas del siglo XIX y más intensamente a principios del siglo XX, momento en que esta manifestación artística, tras varias décadas de formación, se incorpora de forma decisiva a la llamada cultura de masas o cultura popular urbana, siguiendo la denominación de Hauser (2004). Lo hace a causa del desarrollo del capitalismo y de la aparición de ciertos avances técnicos (aparatos de reproducción audiovisual, infraestructuras escénicas, transportes, etc.). Esta tensión no cesa aún en nuestros días, a principios del siglo XXI, perfectamente inserto el flamenco en la era de la posmodernidad y bajo las dinámicas socioculturales de la globalización cultural que conectan Andalucía con la esfera internacional.

La expresión de dicha tensión adquiere múltiples matices. El principal de ellos es la resistencia expresa por parte de la *dimensión cultural* hacia las interpretaciones y producciones de la *dimensión artística*. Discursos centrales en la historia del flamenco como el del folclorista Demófilo desde Sevilla (1881), Manuel de Falla, García Lorca y otros (1922), desde Granada¹¹, o Antonio Mairena¹² y Ricardo Molina (1865), desde Madrid, Córdoba y Sevilla, alertan de la supuesta pérdida de la pureza del flamenco y, en los primeros casos, de su extinción a cuenta de su comercialización. Cada cual en su época, profesan una vocación restauradora y una militancia preservacionista a través de la defensa de determinados cánones de gusto clasicista.

Iniciativa preservacionista más reciente la representa el proyecto de la Junta de Andalucía para declarar el flamenco como patrimonio cultural de

11 Demófilo, el folclorista sevillano, en 1881, denuncia la amenaza corruptora de los cafés cantantes para las formas del flamenco, si bien no es hasta el Concurso de Granada de 1922, liderado por la Generación del 27, que el discurso anticomercial deviene proclama de relevancia social.

12 Aunque de forma más retórica, dada su profesión artística, el ideólogo y cantaor Antonio Mairena exalta la espontaneidad e intimidad del canto de cuartito (juerga en *petit comité* sufragada por uno o varios *señoritos*) y denueta la profesionalización del canto que lideró Silverio Franconetti (1835-1890) (Molina y Mairena, [1963] 2004).

la Unesco (2005)¹³, culminado tras varios intentos el 16 de noviembre de 2010 en Nairobi, cuando la Unesco incluyó al flamenco dentro de su lista representativa de patrimonio inmaterial. Esta tentativa sintoniza con el auge de la preservación del patrimonio como recurso político electoral y, sobre todo, como reclamo turístico.

Finalmente, estos discursos coinciden en su interpretación evocativa del flamenco, confrontada contra las prácticas y discursos artísticos innovadores propios de la orientación artística profesional. Esta última orientación, que, sintetizando, llamo *dimensión artística*, se niega a someterse a las restricciones de la convención que representan las diferentes versiones históricas de la tradición o a su definición patrimonial, optando sus artífices¹⁴ por transformar el acervo inventando nuevas formas estéticas y dejándose inspirar por influencias artísticas de su tiempo, aun externas al propio flamenco, así como por las circunstancias cambiantes de la sociedad.

Como veíamos al principio, la interpretación de la cultura bajo una expectativa de isomorfismo con la sociedad tiene cierta aceptación. O mejor dicho, se acepta como buena a los dictados del sentido común. Se dice así que determinados fenómenos o expresiones culturales suscitan dicha interpretación, se espera de ellos aquello de que “representan la sociedad de la que surgen”. En el caso del flamenco, esta expectativa es particularmente intensa, quién sabe si por su virtualidad polisémica o por su carácter popular y consiguiente prestancia hacia lo político. En cualquier caso, este arte constituye un observatorio privilegiado para analizar la pugna entre esta expectativa conservadora y el desenvolvimiento de las dinámicas artísticas.

13 A instancias de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, un equipo de expertos encabezado por José Luis Ortiz Nuevo elaboró un informe en 2005 en relación con dicha candidatura en el que, a despecho de la institución, prevaleció el carácter híbrido, emergente y lejano a la extinción del flamenco, aspectos discordantes con los criterios patrimoniales establecidos por la Unesco.

14 Como más adelante expondré, en el caso de algun-s artistas, estas posiciones rupturistas son mantenidas sólo en momentos iniciales de su trayectoria, desplazándose, a medida que alcanzan cierto estatus, a posturas artísticas más conservadoras respecto a las formas establecidas.

Contra todo isomorfismo entre arte y sociedad se posiciona el filósofo y crítico de flamenco Vergillos Gómez, al declarar que si el objetivo del arte flamenco fuera “ofrecer una visión integral, realista, de la vida”, no tendrían sentido las formas poéticas de sus letras, ni sus variaciones y diversas formas musicales (Vergillos, 1999: 98). Vergillos propone una estética sintética para el flamenco a partir de presupuestos kantianos donde caracteriza la estética tradicionalista en el flamenco, de genealogía romántica, con elementos como autenticidad, identificación, tradición, virtuosismo y revoluciones periódicas. Frente al tradicionalismo en el flamenco, Vergillos propone una concepción del “arte como conocimiento” recurriendo a dos principales fuentes. En primer lugar, a la teoría de los formalistas rusos de principios del siglo XX, que defienden la prevalencia de la forma desprendida de ambages. En segundo lugar, al análisis estético propuesto por Anselmo González Clement en su obra *Flamencología* (1955), en la que defiende la libertad y la individualidad del flamenco en detrimento de otras atribuciones sociales. Para Vergillos, es posible aspirar a una definición estética del flamenco que conjugue su tradición con su dimensión universal.

Desde mi punto de vista, el valor intrínseco de la estética flamenca propuesta por Vergillos reside en su carácter propositivo, más que en el analítico. Al aspirar a desembarazarse de los condicionantes sociales, étnicos, comerciales y políticos de las obras, su estética pierde valor interpretativo para el análisis social y político complejo. Por otra parte, sin embargo, supone una apuesta concienzuda hacia el arte por el arte, una toma de posición que, en términos discursivos, recoge como quizá pocas otras proposiciones teóricas en el flamenco lo que en el presente texto llamamos *dimensión artística*. Para este autor, suscribiendo las posturas de los formalistas, la teoría del arte ha de circunscribirse a las “cualidades que hacen propiamente artística una obra de arte, más allá (o acá) del efecto que tiene en el receptor, o del nivel de experiencia que la obra incorpora [...] Lo propiamente artístico no está en la esfera de la realidad que se incorpore, sino en el modo de representación” (*ibid.*, 104). Y sigue, revisando los elementos de la estética tradicionalista en el flamenco:

“Para que la *autenticidad* [...] se dé en efecto, es necesario que el lenguaje artístico utilizado en la expresión no esté viciado por el uso, y no se utilice de forma automatizada: en caso contrario, el artista deja de serlo y se convierte en un mero eco. De ahí la exigencia de *libertad* que de manera inevitable ha de llevar implícito ese concepto de lo auténtico, para que el artista no quede reducido a un mero plaguario, o peor, a un momificador” (*ibid.*, 106).

A lo largo de más de una década como articulista y crítico de flamenco para *Diario de Sevilla* y otros diversos medios, Vergillos viene desarrollando una labor en correspondencia con los antedichos planteamientos que ha sido clave en la integración de libertad y tradición propia de la corriente del arte por el arte en el flamenco, e inscrita en la *dimensión artística* aquí tratada.

1.1.4. Patrimonialización

La complejidad del fenómeno permite que se genere tal retroalimentación y continuo préstamo entre la *dimensión identitaria* y la *dimensión artística*, que nos atreveríamos a afirmar el carácter constitutivo de esta dialéctica para el género flamenco¹⁵. De tal manera que si es importante el sentido de frases como “el cantaor no inventa, recuerda”, del intelectual Caballero Bonald, o el de la académica Cruces Roldán al definir el flamenco como “patrimonio netamente andaluz”, o el del mencionado Moreno Navarro al definirlo como “uno de los marcadores de la identidad andaluza actual”, o el “evolucionar sí, revolucionar no”, de la bailaora Manuela Carrasco, no es menos importante el sentido de otras aseveraciones, como “el flamenco es un arte moderno”, del artista Pedro G. Romero, “hago el flamenco de mi tiempo”, del bailar Andrés Marín, “el flamenco es de los artistas”, de los intelectuales Gamboa y Ortiz Nuevo, o “el flamenco ha sido y será siempre un arte popular y romántico, tradicional y libre a la vez”, del citado Vergi-

¹⁵ Ver Aix Gracia (2005b).

llos. La resultante de esta lucha entre la interpretación identitaria/cultural y la interpretación artística otorga al flamenco una contención que lo caracteriza como producción cultural híbrida, polisémica y, a la vez, extremadamente popular (Steingress, 2004).

Precisamente, la ambigua *dimensión identitaria/cultural* del flamenco, por los réditos simbólicos que eventualmente ofrece a la clase política, ha convertido este arte en objeto de diversas instrumentalizaciones ideológicas hasta nuestros días¹⁶. Después de la religión y el nacionalismo, es la cultura popular la que adquiere una dimensión apta para generar cohesión social. Y no sólo cohesión social, pues la cultura popular tiene una utilidad fundamental como connotadora política. Es decir, resulta particularmente fructífera para establecer asociaciones de valores políticos a través de algunas de sus *imágenes*. Como he comprobado en numerosas ruedas de prensa de espectáculos flamencos entre los años 2000 y 2006 (y corroborado en las antesalas de los teatros los días de estreno, así como en las posteriores y respectivas crónicas de sociedad de los diarios), las *imágenes* cargadas de connotaciones populares que facilita la cultura popular, henchidas de sentido político, comprenden desde los gestos y movimientos, a la manera de vestir, las expresiones, el vocabulario, el acento, las actitudes, etc. de l-s artistas y otr-s agentes del flamenco. De manera que la cultura popular, en nuestro caso el arte flamenco, constituye una de las mejores canteras para satisfacer las necesidades de representación que tienen l-s polític-s y sus asesor-s de imagen. O, siendo más precisos –y seguramente más justos–, es un requerimiento del juego político, del que l-s políticos profesionales son sus agentes¹⁷.

16 Durante los debates previos a la reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía y coincidiendo con el Día de Andalucía de 2005, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía produjo el que debe ser el disco de flamenco más caro de la historia (314.000 euros), que alberga 12 distintas versiones del himno de Andalucía a cargo de l-s más prestigiad-s cantaor-s y guitarristas del momento.

17 Según Street: “El acceso a información política detallada es costoso y no se ve compensado por contrapartidas tangibles; por eso los partidos y los políticos tienen que suministrarla de un modo «barato», y los ciudadanos tienen que limitar sus gastos. El efecto inmediato es el «envoltorio» de la política” (2000: 77, mi traducción). Las instrumentalizaciones de la cultura popular son parte de este «envoltorio» de la política.

A su vez, la *dimensión artística*, inserta en el mercado y susceptible de rédito económico para las empresas del ramo, también ha tratado de imponer sus criterios al orientar el flamenco hacia la comercialidad¹⁸. Mostraré como las tendencias hegemónicas de ambas esferas, política y económica, ponen en entredicho la autonomía del flamenco como arte.

La *dimensión cultural* del flamenco, especialmente en lo que se refiere a sus aspectos identitarios, se presta a una deconstrucción a causa de la fragilidad –fruto de la precipitación y la premura– con que este arte ha sido incorporado como *seña identitaria* desde las interpretaciones nacionalistas. Dicha deconstrucción se presenta particularmente fructífera bajo la revisión del concepto de *patrimonio* aplicado al arte flamenco¹⁹.

El patrimonio cultural viene a ser interpretado como el acervo cultural que es *bien común* de un determinado pueblo²⁰. Sin embargo, más que un bien común, pareciera que el acervo cultural es fragmentario y se encuentra en conflicto por la diversidad de atribuciones y *agenciamientos* de que son objeto los bienes culturales. Un carácter conflictual que parece acentuarse cuando se trata de un ámbito emergente y dinámico por definición como es el artístico, donde las diferentes escuelas y tendencias artísticas actúan como tradiciones en competencia por la legitimidad.

De tal manera, en un campo artístico como el flamenco, tanto las versiones del patrimonio más tradicionalistas como las más innovadoras son fruto de un proceso de construcción donde sus elementos patrimoniales –obras y valores– devienen instrumentos de pugna para movimientos e individuos en sus lizas

18 Como la invención de los conceptos “jóvenes flamenc-s” o “nuevo flamenco”, acuñados por las discográficas en los años ochenta y vigentes hasta nuestros días tratando de atraer, con fines comerciales, nuevos públicos flamencos. Ver Clemente (1995) para su descripción, Vergillos (1999) para su análisis estético y Steingress (2002) para su abordaje sociológico.

19 Ver Aix Gracia (1999, 2002, 2003) y Steingress (2002).

20 “El Patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas”. Definición elaborada por la Conferencia Mundial de la Unesco sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en el año 1982.

por defender sus intereses y ascender posiciones sociales. Esto es algo constatable prestando atención a las atribuciones arbitrarias e intereses que hay tras cada una de las identificaciones del flamenco con los diferentes conceptos de pueblo²¹. Pero también cuando se asiste a las ruedas de prensa de presentación de espectáculos en la Bienal de Flamenco de Sevilla, donde l-s artistas, ya sean más tradicionalistas o más transgresor-s, despliegan sus particulares versiones del patrimonio junto a sus posturas artísticas de forma indiferenciada. Las múltiples *patrimonialidades*, o defensa de las particulares versiones del patrimonio —de orden discursivo, práctico o ambos—, se engloban en dos grandes patrimonialidades relacionadas con las dos dimensiones dicotómicas enfrentadas, anteriormente resaltadas: la patrimonialidad cultural y la patrimonialidad artística.

Como recapitulación de este apartado, cabe afirmar que el isomorfismo entre arte, cultura y sociedad se plantea como una interpretación sociológica de orden epistemológico que atribuye al arte y a la cultura el papel de *representar* a la sociedad, de ser su fiel reflejo, y, por tanto, las relega a un papel subsidiario. Pero la complejidad y el carácter conflictivo de la sociedad y de la cultura hacen imposible tal isomorfismo, sino que más bien se establece una relación dialéctica de interdependencia e influencia mutuas. Tal es el caso del arte flamenco desde su incorporación a la esfera artística internacional. Como el resto de artes, el flamenco resulta determinado por los cambios sociales y por los dictados hegemónicos del orden social, aunque se resiste en virtud de su propia lógica interna y, a su vez, influye y afecta al propio orden social. Esto es algo que observamos al someterlo al análisis bajo la perspectiva de los *campos autónomos de producción cultural* planteados por Bourdieu, donde la autonomía, tanto del campo artístico en cuestión como de l-s agentes que lo conforman, funciona como un prisma que refracta las determinaciones externas haciéndolas pasar por las lógicas propias.

21 En la actualidad, las versiones de pueblo más preeminentes en su vinculación con el flamenco son la andaluza, la gitana y la española. Ver, por ejemplo, la defensa del flamenco como patrimonio andaluz en el libro de Cruces Roldán *El flamenco como patrimonio* (2001), o de VV. AA. (2001) *La identidad del pueblo andaluz*, y la apología del flamenco gitano bajoandaluz en la reedición de los programas de TVE dirigidos por Ricardo Pachón, *El ángel, un musical flamenco* ([1984] 2006).

A pesar de que esta lógica isomorfa resulta muy cuestionable, es perfectamente constatable que, al interior del campo flamenco, funciona como expectativa y como creencia *de facto* entre buena parte de sus integrantes. Dicha creencia se inscribe en lo que llamamos *dimensión cultural*, que da preeminencia a la lectura del fenómeno flamenco como representación de la sociedad, elemento ideológico etnicitario y de cohesión social. Con ello, esta *dimensión cultural* se contrapone a la *dimensión artística*, en la que se interpreta al flamenco como actividad especializada en la creación que mantiene una relación dialéctica con la sociedad y donde el mercado tiene un fuerte componente dinamizador. Esto último viene aconteciendo desde que la cultura popular tradicional, cultura del pueblo (aldeana y pretecnológica), dio paso a la cultura popular urbana (cultura de masas), en la que la tecnología y el mercado reconfiguraron las dinámicas artísticas en cuanto a producción, distribución y recepción.

Como colofón, afirmo que el isomorfismo entre arte, cultura y sociedad –aparte de una *mala jugada* del sentido común– constituye una interpretación a menudo tendenciosa, al considerar el arte y la cultura como subsidiarios del orden social. Digo tendenciosa porque la defensa de la interpretación isomorfa dentro del campo flamenco no es una afirmación neutral (ninguna lo es), sino que suele estar asociada al intento por decantar el campo de fuerzas en la constelación de posiciones sociales hacia las posturas preteristas e inmovilistas de este arte. Mientras, su contraparte, la autonomía artística, mantiene una expectativa de diálogo con la sociedad.

Partiendo de las reflexiones introductorias que contextualizan el flamenco en la tesitura ambigua que lo define como manifestación artística y a la vez como elemento de la cultura popular, tesitura que es consecuencia de la dinámica social que caracteriza el proceso de la modernización y la globalización, paso a definir el objeto de estudio y los objetivos generales y específicos que me han guiado en la investigación.

1.2. Por qué estudiar el flamenco como campo de producción artística

El motivo inicial por el que considero al flamenco susceptible de estudio a través del concepto de campo de Bourdieu es que este arte es un ámbito cultural diferenciado, al que concedo el estatus de arte contemporáneo, a la vez que fenómeno socio-productivo, que merece un análisis singularizado de sus dinámicas específicas de funcionamiento artístico. En este punto hay algunas consideraciones que me gustaría plantear respecto a la prevalencia que en este análisis sociológico otorgo a “lo propiamente artístico” sobre “lo no artístico” o “lo vivencial” en el flamenco. Esta elección bascula sobre el dilema *dimensión artística* versus *dimensión cultural*, acerca del que cabe hacer las siguientes aclaraciones en relación con mi toma de posición teórico-metodológica:

El flamenco goza de fuerte arraigo popular, algo que se viene a refrendar con los resultados del *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural* (Fundación Autor-SGAE, 2000). En 1998, este arte despertaba el interés del 25,8% de la población española y del 49,5% de la andaluza (seguida por Extremadura, 43,2%, Madrid, 36,9%, y Murcia, 31,6%). El estatus social medio de esta afición era bajo y medio-bajo. Según este estudio, a pesar de que las generaciones maduras de clase media y baja presentan en general una fuerte escisión en los gustos de las mujeres y los hombres, amb-s comparten el interés por el flamenco. Respecto a su consideración como arte popular, aunque más atrás ya me he extendido sobre el concepto de cultura popular, no puedo dejar ahora de citar la definición de Street por su carácter expeditivo:

“Cultura popular es todo entretenimiento que se produce masivamente o resulta accesible para un gran número de personas (por ejemplo, en la televisión). El acceso se mide por la oportunidad de disfrutar del producto o por la ausencia de barreras sociales que lo imposibiliten (no se necesitan conocimientos especializados; no existen barreras de estatus o de clase que lo impidan). Esta definición contiene una oposición implícita

con la gran cultura, más exclusiva y menos accesible desde el punto de vista práctico y social” (Street, 2000: 20).

No obstante su popularidad, el flamenco es un género preeminentemente artístico —con todo lo que ello trae aparejado con respecto a sus dinámicas de funcionamiento artístico, para cuyo estudio propongo en el siguiente capítulo el modelo de campo de Bourdieu. Es un arte fuertemente popular en un doble sentido. En primer lugar, porque la gente viene poniendo en práctica una extraordinaria apropiación de los productos generados por la industria cultural del flamenco, en lo que podemos llamar recepción y desarrollo vivencial, hasta generar un considerable amateurismo: la afición. En segundo lugar, porque las producciones de la industria cultural resultan decisivamente influidas por aquella recepción en una suerte de retroalimentación que es fruto de su autoconcepción como arte del pueblo.

Es decir, si son determinantes las relaciones socio-productivas de la industria cultural del flamenco en la formulación de propuestas artísticas y consiguientemente en el cambio de las preferencias y gustos de los grupos sociales, no es menos cierto que la gente hace suyas aquellas producciones otorgándoles un sentido propio, y que las tradiciones artísticas y las afinidades de los distintos públicos resultan decisivas en las elecciones de artistas y productores, y por tanto en la producción artística.

Ahora bien, a pesar de este fuerte carácter popular, la circulación de los elementos musicales y dancísticos en el arte flamenco no deja de emanar de lo artístico, del ámbito productivo, para ser apropiados y desarrollados estos elementos por lo *amateur*, por más que se genere la retroalimentación arriba mencionada. A efectos sociológicos, ésta es la perspectiva más fidedigna en términos de fiabilidad científica. No así al contrario. O sea, si se estudian los aspectos sociales del flamenco desde una perspectiva general, como es mi propósito, la opción de dar preeminencia a sus aspectos *amateurs* o vivenciales en menoscabo de su artisticidad, por ejemplo tratando a este fenómeno musical como folclore, sesgaría profundamente su conocimiento. En este último caso, se obviaría el ámbito del que se destilan sus contenidos y buena

parte de su sentido; y, más importante, se soslayarían las relaciones establecidas en el seno del contexto artístico, fundamentales para entender el cambio social en este arte²².

Así pues, de cara a desentrañar las condiciones sociales de generación de las obras y las dinámicas de cambio socio-artístico, enfoco el estudio del flamenco como género predominantemente artístico que, no obstante, goza de una fuerte proyección popular. En estos términos, en cuanto a producción y recepción artística, planteo mi abordaje teórico-metodológico.

El presente acercamiento sociológico al flamenco, visto éste como una manifestación artística con connotaciones culturales manifiestas y latentes relacionadas con la región y comunidad históricamente constituida de Andalucía, se fundamenta en una observación aportada por la sociología más reciente: aquella que destaca las manifestaciones culturales en general y las artísticas en particular como consecuencias de una construcción social dinámica y específica en el marco de lo que Bourdieu denominó *campo*. Las construcciones sociales se realizan, pues, mediante procesos de estructuración de su objeto concreto en una serie de marcos espacio-temporales que, en este caso, constituye el flamenco como género artístico. Me interesan las condiciones y procesos que constituyen la dinámica interna del campo flamenco, y las que explican su ampliación o, dicho de otra manera, su conversión como manifestación local en un elemento de la emergente cultura globalizada. Como objeto del análisis sociológico, las actuales dinámicas del campo flamenco *globalizado* no se pueden explicar sin el análisis histórico-concreto de la producción artística en Andalucía, de donde surgió como manifestación artística. Por esta razón, he analizado el campo a partir del estudio de tres momentos cruciales de su desarrollo que caracterizan periodos concretos del siglo pasado:

- A) Atribuyo la importancia del primer periodo, principios del siglo XX, al hecho de que el flamenco dejó de ser una manifestación preferen-

²² La disyuntiva entre estos dos abordajes me recuerda a la que ofrecen Demófilo (Machado y Álvarez, 1999 [1881]) y Schuchard (1990 [1881]). Me inclino sin duda por el enfoque de este último.

temente intimista y marginal para entrar en la dinámica mercantil del arte como elemento de la emergente cultura de masas.

- B) El segundo momento abarca el periodo desde mediados del siglo XX hasta los años ochenta –la llamada *época de la revalorización* del flamenco–, caracterizado por los esfuerzos de *purificación* de un arte supuestamente *contaminado* por influencias ajenas: las de aquella cultura de masas.
- C) El tercer momento, que ubico en las últimas décadas del siglo XX y comienzo del siglo XXI, radica su interés en la reconversión del modelo etnicista de arte flamenco en otro de corte más bien *posmoderno* y orientado a una revisión, de índole transgresora, de los límites estéticos artísticos de los periodos anteriores.

Así pues, en mi estudio he abordado las dinámicas del campo flamenco de producción artística en Andalucía a partir del estudio de tres momentos cruciales de su desarrollo, según la perspectiva histórico-genética sugerida por Bourdieu (1995), que coinciden con: principios y mediados del siglo XX, y principios del siglo XXI.

Los resultados relativos al primer periodo de estudio, que comprende las primeras décadas del siglo XX (1900-1936), no serán mostrados en este ensayo. Su notable extensión me ha llevado a considerar su volcado fuera de esta publicación, y espero que pronto puedan ser publicados en una nueva monografía.

El abordaje de la posterior *época de la revalorización* (1955-1980), segundo periodo abordado, ofrece la posibilidad de conocer la revitalización del flamenco al socaire de las luchas culturales y políticas por la democracia y, a su vez, de identificar el nacimiento de un nuevo paradigma artístico, el *mairenismo*, asociado a valores como la canonización, el antologismo, el tradicionalismo y el gitanismo. De nuevo, descarto la hipótesis monocausal que en este caso propondría la política como única dimensión impulsora de los cambios en el flamenco de esta época, sino que más bien insisto en que fue la dimensión política la que actuó como motor principal de dichos cambios.

El tercer periodo de estudio, que comprende desde los años noventa hasta 2013, focalizado en Andalucía, especialmente en Sevilla, en el que el arte flamenco se inserta paulatinamente en la era de la posmodernidad bajo los influjos de la globalización cultural, se presta al análisis de las complejas condiciones sociales de producción artística: la influencia de las tendencias hegemónicas de ámbitos exógenos como el mercado y el institucional, la negociación de dichas influencias en el seno del campo artístico y las repercusiones de las tensiones resultantes sobre la construcción de la tradición. En cuanto a las aludidas influencias exógenas, cabe insistir que esta época resulta especialmente determinada por el fuerte proceso de institucionalización que viene experimentando el arte flamenco desde mediados de los años noventa. Su creciente presencia en las políticas culturales desplegadas por las instituciones públicas y su consiguiente reconversión en recurso cultural institucional vienen propiciando profundos cambios en este arte. La considerable inyección de recursos públicos alienta tanto la innovación y la transgresión estética como suscita la dependencia del mecenazgo institucional, lo cual agita las relaciones de los artistas con las tendencias tradicionalistas a la vez que sitúa la relación del flamenco con la esfera política como *locus* de conflicto y negociación.

La creciente atención de las políticas culturales sobre el flamenco se hizo evidente con la proliferación, en la década de los años 2000, de los grandes festivales globales (en España vienen siendo fundamentalmente de financiación pública) o con la creación de instituciones dedicadas al fomento de este arte, como la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco (de alcance andaluz), el Museo del Baile Flamenco (sito en Sevilla), la prometida pero aún sin realizar Ciudad del Flamenco (en Jerez de la Frontera), etc. Ello contrasta con las modestas subvenciones que concedían los ayuntamientos andaluces al llegar la democracia a las peñas flamencas para la organización de los festivales de verano. Todo lo cual señala una tendencia inflacionaria de la cultura, donde se pasaría de la “cultura democrática” propia de los años ochenta a la “democracia cultural” o “democracia espectacular” de los años 2000. La crisis económica de finales de los años 2000 ha supuesto la desaparición o reducción de festivales, el desmantelamiento institucional y, en

general, un receso en la apuesta institucional sobre el flamenco que ha venido a confirmar el papel ornamental que este arte representaba para la clase política. El turismo y, sobre todo, la representación cultural populista de la clase política han estado y aún están detrás de la inversión de recursos públicos en el flamenco en Andalucía.

En cuanto al estudio del flamenco como objeto propio de mi argumentación, su abordaje desde la sociología del arte se sostiene sobre las siguientes premisas:

- A) Profundizo en las relaciones entre arte y poder, analizando las formas en que, tanto la esfera política como la económica, en cuanto entes exógenos, condicionan la producción artística del flamenco tratando de instrumentalizarla o, cuando menos, de apropiarse para sus propios intereses de la producción (simbólica) de sentido que genera. Es decir, a través del estudio del arte flamenco, analizo las condiciones sociales y materiales de producción simbólica en Andalucía: tentativas de mercantilización artística, dominación ideológica y apropiación simbólica. Por su parte, agentes y entidades del flamenco negocian la aplicación de dichos intereses económicos y políticos, defendiendo la independencia de cada una de las obras: resistencia a las injerencias, negociación y defensa de la soberanía artística.
- B) Analizo el éxito artístico en el flamenco desde el punto de vista de las tensiones de orden interno de su campo. Como arte, en el flamenco concurren diversas tendencias y agentes artísticos aspirando al éxito, y parten de distintas posiciones sociales o estatus en el acceso a los capitales específicos (económico, material, social, cultural, simbólico). Estudio las luchas por escalar posiciones sociales, por la legitimidad y por los criterios de legitimidad, el papel en estas luchas de las negociaciones con las entidades exógenas anteriormente aludidas, todo lo cual actúa como motor de cambio en este campo artístico. Es decir, me interesa el fla-

menco como campo de lucha y sus consecuencias para el cambio artístico.

- C) El flamenco, además de ser una manifestación artística, es punto de referencia de las construcciones culturales identitarias, algo que abordo mediante una deconstrucción del concepto de patrimonio. Observo que, muy al contrario de representar el papel de puesta en valor del bien común propio de su denominación al uso, en el medio artístico el valor patrimonial deviene elemento de confrontación y es detentado por cada una de las tradiciones y tendencias artísticas –por más innovadoras que éstas sean– como elemento de litigio e instrumento en las luchas por la legitimidad y el éxito artístico. Consiguientemente, la construcción del patrimonio en el arte flamenco, tanto a cargo de las versiones tradicionalistas como de las más experimentales, adquiere un ritmo de cambio vertiginoso: el de la lucha por la legitimidad y el éxito.
- D) Abordo las formas de recepción, las diferentes formas de legitimidad asociada a los diferentes públicos y cómo estos suscriben determinadas tendencias y producciones. La recepción se vincula estrechamente con la mencionada construcción del patrimonio, pues el público más comprometido, lejos de mantener una posición pasiva, se adscribe a la defensa y construcción de las diferentes versiones del patrimonio. Lo hace de tal manera que podría decirse que el patrimonio flamenco es de tod-s (patrimonio universal), pero también que es de un-s más que de otr-s (patrimonio nuestro). La atribución y pertenencia diferencial dependen de la medida en que cada público se involucra en las tendencias artísticas e interpretaciones del patrimonio. Desde el consumo más o menos pasivo (con su individualmente discreto condicionamiento, pero colectivamente decisivos premio o sanción), hasta la práctica diletante del/la aficionad-, pasando por los diferentes grados de militancia en peñas, comunidades flamencas y foros de opinión (en buena parte compuestos por la gama de sus propi-s profesionales), el amplio espectro del público del flamenco participa en la construcción del género artístico.

Por último, mediante el abordaje de los anteriores aspectos y su particular forma de tratamiento, no emprendidos hasta la fecha por investigación alguna, quiero hacer de la presente investigación un trabajo novedoso que realice aportaciones a la sociología del arte y a los estudios científicos sobre el arte flamenco. En este sentido, el estudio suscribe la línea de investigación de los estudios científicos del flamenco que toma vigor en la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX bajo lo que se ha llamado la orientación “científica de la flamencología crítica” (Steingress, 1993: 100). Una línea de investigación que tiene como único precedente en el siglo XIX a Hugo Schuchardt (1881)²³ y que se desmarca de los estudios esencialistas que han acompañado al flamenco desde Demófilo (1881) hasta nuestros días.

1.3. Fuentes y técnicas de investigación

1.3.1. Introducción

Los contenidos que conforman este ensayo son fruto mayormente de la investigación correspondiente a mi tesis doctoral, que tuvo lugar entre los años 2000 y 2012. Este periodo de más de una década de investigación, mucho más extenso de lo habitual para una tesis, me ha permitido un acercamiento al objeto de estudio que se ha beneficiado de aspectos positivos, aunque también negativos. Entre los primeros, cabe resaltar el privilegio que ha supuesto asistir en primera persona a la evolución histórica reciente del campo flamenco en Andalucía. Evolución que ha estado determinada, en una primera fase, hasta 2009, por el auge económico de España y por un modo de hacer cultura desde las políticas públicas basado en la coyuntura económica favorable de instituciones locales (particularmente los ayuntamientos) y regionales. La segunda fase de esta evolución histórica reciente ha estado determinada por la crisis económica interna-

²³ Schuchardt, Hugo 1990 (1881) *Los cantes flamencos (Die cantes flamencos)*, Sevilla: Fundación Machado.

cional, que comenzó en España en 2008 y ha ido agravándose hasta manifestarse con crudeza en el ámbito flamenco a finales de 2009 y en 2010, cuando las instituciones han acusado la falta de liquidez para el desarrollo de sus programas culturales. Al subrayar en esta evolución la importancia de la coyuntura económica de las arcas públicas y no tanto del mercado, no hago sino constatar la fuerte dependencia del flamenco hacia las políticas públicas y la debilidad de dicho mercado, especialmente en lo que atañe al flamenco escénico²⁴.

Mi perspectiva es, por tanto, privilegiada por haber disfrutado de una situación con respecto al objeto de estudio que, si se me permite la licencia, podría calificar de *experimental*. En el cambio de milenio, la *variable independiente* del apogeo económico incidió especialmente sobre aquellas instituciones que de hecho ya habían comenzado una década antes su mecenazgo sobre el ámbito de la cultura y, especialmente, sobre el flamenco. Como consecuencia, dicho mecenazgo se intensificó y generó hondas repercusiones sobre mi objeto de estudio –la *variable dependiente*–, el campo flamenco en Andalucía.

Entre los aspectos negativos del largo proceso de investigación, caben destacar las dificultades en el almacenaje de la abundante documentación recabada y su consiguiente sistematización. Un problema que se fue agravando conforme (a mediados de la década de los años 2000) nos fuimos incorporando a la cultura digital, la cual, ya de por sí, entraña esta dificultad de almacenamiento y recuperación de materiales. A los cientos de fotocopias de artículos de prensa correspondientes a los años 2000-2004 se sucedieron los cientos de archivos digitales de artículos de prensa correspondientes a los años 2004-2011. Otro tanto ocurrió con las grabaciones de eventos, entrevistas, ruedas de prensa, grupos de discusión, conversaciones informales, etc. La obstinación por recabar información ha supues-

²⁴ El mercado discográfico flamenco entró en franco declive a mitad de los años 2000 como consecuencia de la fuerte crisis industrial internacional de todo el sector discográfico fruto del arraigo de la cultura digital.

to acarrear diariamente durante años (especialmente desde 2000 a 2006) cierta utilería para recabar datos, como han sido los dispositivos de grabación de audio y los cuadernos de campo, que se han sumado a la ingente cantidad de documentación. Por fortuna, estos cuadernos de campo (y sus correspondientes índices), en los que se fueron reflejando anotaciones de las reflexiones personales, transcripciones y acotaciones de las actividades a las que se asistía, entre otros aspectos, sirvieron de índice conceptual y esquema de trabajo para la elaboración de los índices de la presente investigación.

Está de más insistir en la importancia de los datos para desarrollar el análisis sobre el campo flamenco de producción cultural en Andalucía. Tanto para estudiar el que considero su momento fundacional como campo a partir de su estatuto de autonomía artística (capítulo 3), como para analizar su época de sobrevaloración actual (capítulo 4), he realizado una amplia recolección de información de primera y segunda mano al objeto de articularla con las teorías arriba expuestas.

1.3.2. Fuentes primarias

1.3.2.1. Entrevistas y ruedas de prensa

Formando parte de las fuentes primarias, elaboré un fondo de documentación sistematizada con 21 entrevistas y 23 ruedas de prensa. Las 21 entrevistas han sido seleccionadas por su interés de entre un total de aproximadamente 45 entrevistas realizadas. Las 23 ruedas de prensa han sido elegidas de entre las 68 ruedas de prensa a las que asistí entre los años 2000 y 2003. Aparte de este material sistematizado, cuento con el registro y anotaciones de decenas de charlas, conferencias y mesas redondas a las que asistí a lo largo de 12 años de investigación.

En la presente investigación, como forma de definir la orientación de la misma, se desarrollaron primeramente una serie de entrevistas abiertas a informantes clave que, a su vez, sirvieron para contactar a otr-s agentes dentro del campo.

Con motivo de trabajar para la Consejería de Cultura realizando el libreto de los talleres de flamenco *Te toca a ti...*, en la programación 2004

del Teatro Central de Sevilla, realicé una serie de entrevistas semiestructuradas a informantes privilegiad·s, así como a informantes tipo. O sea, a cada una de las personas a cargo de los talleres (figuras destacadas del flamenco más innovador), así como a una muestra del alumnado que venía a representar un espectro del nuevo perfil de estudiantes de flamenco. Fruto del trabajo realizado, publiqué el libro *La pureza eres tú. Discursos y prácticas en un arte inquieto* (Aix Gracia, 2006b). Los talleres fueron los siguientes:

- José Luis Ortiz Nuevo. Certezas e incertidumbres en la historia del flamenco (de 1746 hasta nuestros días). 7-10.01.2004.
- Gerardo Núñez. Taller de guitarra. 12-15.01.2004.
- Diego Carrasco. Taller de compás. 16-20.02.2004.
- Israel Galván. Taller de baile. 23-27.02.2004.
- Belén Maya & Rafaela Carrasco. Taller de baile. 15-19.03.2004.

Si en las ruedas de prensa registradas y sistematizadas la dominante habían sido espectáculos y recitales a cargo de una generación de más avanzada edad y sector del flamenco más tradicionalista, en esta ocasión tuve la oportunidad de compensar dicho punto de vista. Tanto en lo que toca a las primeras figuras como al alumnado, disfruté del testimonio de la vertiente del flamenco más comprometida con las tendencias aperturistas, las nuevas generaciones.

Las ruedas de prensa de la Bienal de Flamenco de Sevilla (especialmente en la edición de 2000 y también en la de 2002), relativas a la presentación de sus espectáculos y actividades, han tenido un lugar privilegiado en esta investigación, en la medida en que nos han proporcionado todo un despliegue de tomas de posición de diferentes agentes del campo flamenco.

Las ruedas de prensa de la Bienal contaban, por lo común, con una asistencia bastante variada. Por un lado, asistían l·s esperables redactor·s de los medios genéricos, principalmente escritos. También asistían radios y, en el

caso de ruedas de prensa dadas por figuras amadas por los grandes públicos, como Sara Baras o Antonio Canales, entre otros, acudían varias TV. En cuanto a los medios gráficos genéricos, estaban representados por periodistas de rotativos mayormente de carácter local, pero también regional, estatal e internacional. Cabe señalar que, con el tiempo, han ido aumentando significativamente los medios digitales. L-s periodistas de todos estos medios eran, en muchos casos, becari-s en prácticas o profesionales desconocedor-s del campo flamenco que reproducían un discurso genérico y bastante recurrente²⁵.

Por otro lado, también acudían periodistas más y menos *amateurs* comprometid-s con tendencias artísticas específicas (generalmente tendentes a la ortodoxia) que trabajaban para revistas (gráficas y digitales) y programas de radio especializados. Además, solían asistir a las ruedas de prensa personas afines a l-s artistas convocad-s para la ocasión a modo de apoyo: desde amig-s, familiares, *managers*, productor-s, representantes de discográficas, etc. De tal forma que en estas ruedas de prensa se encontraban representados tanto el subcampo de gran producción (SGP) como los subcampos de producción restringida (SPG)²⁶.

He optado por realizar la cobertura y análisis de las ruedas de prensa debido a que ofrecían un particular potencial a la hora de recoger la *toma de posición* de l-s agentes del campo precisamente en el ámbito que era objeto de estudio. La contienda que tiene lugar en los grandes eventos escénicos tiene sus *arenas* preferentes en los escenarios y frente a los medios de comunicación a través de las obras y las declaraciones públicas, respectivamente.

Por lo demás, encuentro una serie de similitudes entre la asistencia y cobertura que he realizado de las ruedas de prensa y la técnica de investigación de los *grupos de discusión*. Según se dice de esta técnica (Rodríguez y Acosta, 2000: 199-213), los grupos de discusión se crean de cara a recabar

25 Vaya por delante que en un primer periodo de la investigación, año 2000 concretamente, aunque era aficionado al flamenco, también yo era un iniciado y muy desconocedor de numerosos aspectos del campo flamenco.

26 Para conocer la diferencia entre SGP y SPR en el flamenco, ver en esta tesis el apartado *Habitus en el campo flamenco*.

discursos fruto de la interacción social entre sujetos. En estos discursos, en la medida en que en el grupo se producen ciertas colisiones, afloran “la estructura jerárquica de la sociedad, las contradicciones que la atraviesan y los valores que la componen” (*ibid.*, 2000). Tal era el caso en las ruedas de prensa a las que asistí, donde era habitual la colisión de posiciones a varios niveles. El primer nivel de confrontación se daba entre quienes se sentaban a la mesa, motivado ocasionalmente por concurrir en la misma representantes de diferentes espectáculos. La densidad de actuaciones de la Bienal de Flamenco de Sevilla era tal que cada día en su sede se presentaban a los medios dos o más espectáculos, frecuentemente de diferente índole y concitando a diferentes agentes. De cara a que los medios más grandes no acudieran sólo a la presentación del espectáculo más grande, el director de la Bienal optaba por crear una misma mesa, y en esta mesa compartida se reunían l-s representantes de grandes espectáculos de baile, algun-s de ell-s adscrit-s a la línea aperturista, y l-s intérpretes de pequeños recitales de cante, la mayor parte de ell-s de marchamo tradicionalista. Otro motivo de colisión en la mesa se manifestaba hacia el resto de agentes de posiciones adversas, estuvieran o no presentes en la sala. Es frecuente que en las ruedas de prensa se salden *cuentas pendientes* por sus rencillas, actualizadas o no en declaraciones recientes a los medios. Téngase en cuenta que, siendo el litigio en el campo flamenco continuo y público –sea más específico hacia un· artista determinado· o sea más genérico hacia un sector–, las declaraciones a los medios ofrecen la oportunidad de *poner las cosas en su sitio* y argumentar, defender y cuestionar aquello que en las obras resulta difícil verbalizar.

El segundo nivel de confrontación se producía entre quienes se sentaban a la mesa y quienes se situaban al otro lado, o sea, periodistas y otr-s agentes de la afición que concurrían a las ruedas de prensa. Un-s y otr-s lanzaban preguntas, las más de las veces pidiendo información y aclaraciones, pero eventualmente hacían comentarios que podían cuestionar y hasta ser insidiosos, lo que ponía en guardia a quienes se sentaban a la mesa.

Otro de los aspectos que crea similitudes con los grupos de discusión es que el criterio de selección de las ruedas de prensa sistematizadas obedeció a la

búsqueda de discursos sociales representativos del universo discursivo del campo flamenco. Es decir, en la selección de ruedas de prensa están descritas las tomas de posición social más comunes en el campo, que tienen la particularidad de haberse hecho públicas mediante su exposición a los medios de comunicación. En estas mesas se han sentado y han realizado las tomas de posición una diversidad de agentes que representa un amplio arco discursivo y desempeña diferentes facetas: primeras figuras y artistas emergentes, polític-s (de diferente signo político y ámbitos local, regional y estatal), representantes, productor-s, programador-s, director-s artístic-s, artistas colaborador-s procedentes de otras artes, gestor-s culturales, director-s de centros artísticos, intelectuales, representantes de peñas flamencas, representantes de discográficas, periodistas, así como también familiares de artistas.

Entre los discursos dominantes en el campo flamenco que han emergido en las ruedas de prensa, destacan las diferentes versiones patrimoniales o patrimonialidades (defensa de tradiciones particulares de carácter territorial, entre otros) pero, sobre todo, la confrontación entre *la tradición* (bajo diferentes acepciones: lo puro, lo auténtico, etc.) y *lo nuevo* (moderno, innovador, vanguardista, actual, etc.). Tras estas disputas discursivas, sin embargo, se encuentra la común confrontación en el campo entre diferentes patrimonialidades y usos del patrimonio que son también propuestas profesionales en competencia y que evidencian el duro litigio entre las posiciones dominantes (consagrad-s, titulares, etc.) y las posiciones dominadas (aspirantes, emergentes, etc.) en la estructura de posiciones sociales del campo.

En mi selección de ruedas de prensa se recoge la diversidad de discursos que acompañan a estas distintas posiciones en contienda, así como también se recoge la intervención heterónoma de l-s polític-s en su esfuerzo de instrumentalización de las obras artísticas y apropiación de los réditos simbólicos del flamenco de primera línea. Los discursos correspondientes a estas posiciones de injerencia del campo político²⁷, que se enuncian desde el des-

²⁷ El análisis de estos discursos políticos se recoge en el apartado *Herencias actuales de la revalorización y el mairenismo en el campo*, del capítulo 4, y a lo largo de la primera mitad del capítulo 5 de este libro.

conocimiento de la especificidad del campo pero están muy interesadas en su repercusión pública, quedan plenamente recogidos en las ruedas de prensa seleccionadas.

Aunque en las ruedas de prensa que he sistematizado se recogen tanto discursos correspondientes a las posiciones dominantes como a las dominadas, una estimación general nos permite ver que prevalecen en ellas los discursos dominantes vinculados al vector tradicionalista (cercano a la dimensión cultural). Esta prevalencia se ha de entender a partir de la oportunidad de pronunciarse que se les brinda en la cultura pública a l-s artistas consagrad-s tradicionalistas y de la amenaza que representan para ell-s l-s agentes emergentes. Sin embargo, la muestra seleccionada para las entrevistas compensa este sesgo del discurso tradicionalista. Esta muestra recoge testimonios de artistas que en aquel momento no estaban tan consagrad-s, así como de artistas aspirantes, la gran mayoría de ell-s inscritos en una línea de flamenco estéticamente aperturista.

Manuel Herrera, director de la Bienal de Flamenco desde 1998 a 2002²⁸, hizo de sus ruedas de prensa un espacio generoso e incluyente al recibir al público más diverso sin especiales restricciones. Ello explica la heterogeneidad de posturas ante las más diversas situaciones que, si bien dieron lugar en alguna ocasión a subidas de tono y confrontaciones, nunca entorpecieron el desarrollo de la actividad y, en cualquier caso, enriquecieron esta investigación. El carácter mediador del director, de extraordinaria *cintura* o *mano izquierda*, facilitaba estas sesiones generando participación y pluralidad.

Sólo así se puede entender la heterogeneidad de voces manifestada en intervenciones del más diverso calado que fueron registradas en cada sesión²⁹: desde las convencionales y esperables preguntas técnicas y generales sobre los espectáculos realizadas por periodistas no especializad-s, hasta otras

28 La presente investigación y su correspondiente trabajo de campo comenzó en 2000, de modo que sólo conocí la edición de 1998 por referencias y publicaciones.

29 Uno de los intereses de las ruedas de prensa seleccionadas para el anexo reside justamente en que buena parte de ellas recogen esta pluralidad de voces.

preguntas más comprometidas e incluso inquisitivas y desafiantes por parte de l-s agentes más comprometid-s con las diferentes patrimonialidades. Era común, además, que se produjeran requerimientos sobre las orientaciones artísticas, que se realizaran proclamas que sonaban más a manifiestos artísticos que a preguntas esperables en una rueda de prensa.

Las ruedas de prensa que tuvieron lugar durante las tres ediciones de la Feria Mundial de Flamenco (4-7.10.2001, 3-6.10.2002 y 23-26.10.2003) que cubrí para la investigación, más proclives a un público genérico multitudinario, se prestaron todavía a una mayor controversia y debate; a diferencia de las ruedas de prensa de la Bienal, no disfrutaron del papel mediador de Herrera, para ocasional desgracia de algunas de las entidades convocantes, como fueron los casos de las contestadas ruedas de prensa de las multinacionales Universal y BMG-Ariola, ambas realizadas el día 04.10.2001 en la Feria Mundial de Flamenco (ver 18.RP y 19.RP, respectivamente).

La principal excepción de esta participación del público en las ruedas de prensa estuvo representada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y sus entidades, que restringieron el acceso a sus ruedas de prensa a quienes no acreditaran su condición de medio de comunicación, como fue mi caso. Con este veto, los temas tratados en dichas ruedas de prensa se sujetaron al control de l-s responsables de la institución en su dinámica, resultado y productos finales, como viene siendo cada vez más habitual con los medios de comunicación. De haber permitido una asistencia libre, alguien entre el público hubiese tenido oportunidad de hacer preguntas controvertidas sobre las políticas públicas o sobre la gestión de las entidades convocantes. Además de este veto, estas instituciones públicas no ofrecen mecanismos alternativos de participación social, lo cual representa un ejemplo de administración monopolista de la información que supone, como cualquier restricción en la participación social sobre las iniciativas institucionales, un empobrecimiento de la diversidad de opiniones y la complejidad de este ámbito heterogéneo de la cultura, amén de una grave falta de transparencia institucional.

Aparte de las mencionadas entrevistas, se participó en numerosas conversaciones, bien profesionales, bien informales, que fueron menudeando conforme se fue produciendo una inserción profunda en el campo. A partir del año 2004, las conversaciones sobre temas de interés se convirtieron en una actividad regular en la que participó todo tipo de informantes: programador·s, técnic·s culturales, *managers*, productor·s, técnic·s de sonido, iluminación, regidor·s, director·s artístic·s, artistas de otras disciplinas que colaboraban con el flamenco, bailar·s, cantaor·s, guitarristas e instrumentistas de diferentes niveles (aprendices, semiprofesionales, profesionales y primeras figuras), así como aficionad·s con diferente nivel de compromiso y personas pertenecientes a los públicos más generales. Al igual que con las presentaciones públicas (de discos, libros, exposiciones, películas, etc.), reuniones, grupos de discusión, charlas, conferencias, entrevistas y ruedas de prensa que han quedado fuera del fondo de documentación sistematizada, aquellos aspectos más relevantes de las conversaciones informales o aquellos que han aportado novedades de interés para la investigación fueron anotados convenientemente en los cuadernos de campo e insertos en las reflexiones teóricas, las cuales acabaron por incorporarse a los informes internos y a las publicaciones que se fueron realizando.

1.3.2.2. Observación participante

Las actividades que han servido de fuente de información sobre el mundo del flamenco desde la ciudad de Sevilla (sobre Sevilla y sobre el resto del campo flamenco en Andalucía) y sobre las que se aplicaron las técnicas de investigación han sido de lo más diverso a lo largo de los 12 años de investigación en los que discurre la realización de este estudio.

El hecho de que la ciudad de Sevilla sea el centro desde el que se realiza esta investigación se debe a su calidad de ciudad global y mayor metrópolis del flamenco en Andalucía. Como capital administrativa de la región y ciudad con mayor población, concentra la mayor proporción de recursos, programas, artistas y públicos de toda Andalucía. Su condición de centro administrativo dentro de una dinámica regional de elaboración de políticas y distribución de recursos

centralista me ha proporcionado una perspectiva privilegiada y, a la vez, sesgada. La observación desde Sevilla me ha emplazado a una perspectiva a modo de atalaya desde la que he contemplado una distribución del flamenco hacia el resto de Andalucía de carácter radial, lo cual ha supuesto una economía de recursos en la investigación. Sólo ocasionalmente he acudido a eventos en provincias, mayormente a ciudades como Cádiz, Jerez, Granada o Málaga³⁰. Como aspecto negativo, la observación desde Sevilla ha supuesto una pérdida de información de la diversidad de perspectivas periféricas que hubieran podido cubrirse con una presencia más continuada en otros lugares de Andalucía.

Buena parte de la diversidad de actividades que han sido registradas a fin de documentar esta investigación se aglutina en torno a la presencia continuada en acontecimientos como los grandes eventos o en torno a programas estables de actos culturales desarrollados por diferentes entidades. Sin embargo, otras muchas actividades registradas se desarrollaron fuera de estos grandes eventos y programas estables.

Comenzaré por citar los grandes eventos aglutinadores de actividades culturales de diversa índole, así como los programas regulares de actividades, para pasar a matizar más tarde el tipo de actividades concretas organizadas en estos marcos y fuera de ellos.

- A) Entre los grandes eventos aglutinadores, cabe destacar, por la centralidad para este trabajo, la Bienal de Flamenco de Sevilla (en sus ediciones X: 2000, XI: 2002, XII: 2004, XIII: 2006), festival y a su vez organismo dependiente del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla. Además del festival, a partir de su X edición (2000), esta misma entidad ha ido programando regularmente algunas actividades fuera del propio evento central. Asimismo, la Feria Mundial de Flamenco, surgida de la citada bienal (y también dependiente del Ayuntamiento de Sevilla), se vino realizando anualmente desde el año 2001 hasta 2008.

³⁰ Aunque también he estado presente y he realizado el seguimiento de acontecimientos y eventos alrededor del flamenco en Cataluña, Murcia, Valencia y Madrid.

La Bienal de Flamenco alberga un carácter de gran evento global exhibidor de música y danza, pero también de toda suerte de expresiones culturales relacionadas con el arte flamenco —en virtud de este carácter exhibidor, ha recibido no pocas veces el apelativo de *escaparate*. Esta entidad actúa como compendio del espectro diverso de iniciativas que rodean este arte. A lo largo de su trayectoria, en sus sucesivas ediciones, la bienal presenta una muestra que pretende representar al ámbito flamenco en Andalucía y en España; así pues, la bienal compendia —incluye— pero también excluye, de tal manera que tanto el registro de lo que incluye como el de las voces damnificadas por su exclusión permiten trazar un mapa del amplio rango de iniciativas que comprende este arte desde esta ciudad.

B) Entre los otros acontecimientos aglutinadores de actividades que han sido objeto de mi atención investigadora desde el año 2000, mencionaré el ciclo estable de música y danza flamenca en el Teatro Central, Flamenco Viene del Sur, dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Aunque con menor dedicación por mi parte, también han sido objeto de atención para esta investigación los programas de flamenco de la Universidad de Sevilla (realizados por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria), los del Teatro Lope de Vega (Ayuntamiento de Sevilla) y, en último lugar, el ciclo Los Jueves Flamencos, de la Fundación El Monte.

C) Cuento además con el registro de abundantes eventos de carácter puntual organizados por diversas entidades sevillanas y a los que he dedicado atención. Entre ellos, cito por su especial interés:

- *Foros de reflexión sobre el flamenco*, de la Fundación Machado (noviembre 2000-marzo 2001).
- *Jornadas Personajes flamencos del s. XX*, de la Consejería de Cultura (enero-febrero 2002).
- *Jornadas Antropología y música. Diálogos IV: pensar el flamenco desde las ciencias sociales*, Fundación Ángel Ganivet, Granada (marzo 2003).

- Talleres *Ahora te toca a ti*, Teatro Central (enero-marzo 2004).
- Jornadas *Flamenco, un arte popular moderno*, UNIA, Arte y Pensamiento (noviembre 2004).
- Jornadas *Flamenco y comunicación*, Facultad de Comunicación-Asociación de Flamenco de la Universidad de Sevilla, AFUS (marzo 2005).
- Jornadas *El mercado flamenco*, Bienal de Arte Flamenco de Sevilla y otras entidades (noviembre 2005).
- Jornadas *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, UNIA, Arte y Pensamiento (noviembre 2006).
- Y un largo etcétera de otras jornadas y ciclos al uso.

De cara a complementar la perspectiva *desde Sevilla*, cuento con el registro puntual de algunas ediciones de eventos estables fuera de Sevilla. Por ejemplo, algunas ediciones del Festival de Baile Flamenco de Jerez de la Frontera y numerosos festivales de verano, como algunas ediciones de La Fiesta de la Bulería de Jerez (2001 y 2006), el Potaje de Utrera (2003), la Caracolá de Lebrija (2002), el Festival de la Hierbabuena de las Cabezas de San Juan (2003), El Festival de la Mistela de los Palacios (2003, 2004, 2006), el Festival de Verano de Dos Hermanas (2009), etc. Fuera de Andalucía, cabe destacar la asistencia a varias ediciones del Festival de Cante de las Minas (La Unión, Murcia) y al XI Festival Flamenco Ciutat Vella (Barcelona, mayo 2004), entre los eventos más destacables. La asistencia a estos eventos y su cobertura han supuesto la documentación de gran número de actividades culturales, dentro de las que destaco: espectáculos, conciertos, recitales, conferencias, ruedas de prensa, mesas redondas, presentaciones de libros, de discos, de programas de TV, de ciclos o programas musicales, programas políticos, homenajes, aniversarios, exposiciones y un largo etcétera. De estas actividades, me ha sido posible registrar y documentar su parafernalia. Además de recabar información, cabe subrayar la recolección de documentación asociada a los aspectos más materiales: desde soportes gráficos como programas de mano, folletos, dossieres de prensa de artistas y

espectáculos hasta otros materiales gráficos más documentales, como notas de prensa, balances de eventos, estadísticas de asistencia, etc.

Así pues, la técnica de la observación participante ha sido desarrollada concienzudamente a lo largo de la investigación, especialmente durante los años 2000-2005, con la intención de recabar información cualitativa complementaria de alto interés. La observación participante es entendida como la recogida de información cualitativa del contexto de interés mediante observación directa y estando el investigador inserto en dicho contexto (Domínguez Gómez, 2000: 22). En mi caso, esta técnica cumple los criterios que este mismo autor describe como fiabilidad intrasubjetiva y validez (*ibid.*: 22). Es decir, fiabilidad intrasubjetiva en la medida en que la observación por mi parte del mismo fenómeno en repetidas ocasiones dio lugar a la obtención de los mismos datos: respuestas recurrentes, hallazgo de patrones comunes de opiniones (convergentes y divergentes), reglas de comportamiento regulares e incluso excepciones confirmadoras de las mismas. En la presente investigación, esta técnica confirmó su validez por cuanto se demostró apropiada para evidenciar reglas de comportamiento, percepciones y valores difícilmente objetivables y *verbalizables* por los agentes. En definitiva, esta técnica de investigación me hizo partícipe del punto de vista que la antropología define como *emic*, es decir, la visión de los hechos desde el punto de vista del grupo investigado. Sin la riqueza informativa aportada por la observación participante, no hubiera sido tan efectiva la reconstrucción de la *illusio* (Bourdieu, 1996), aquella creencia en el juego que se está jugando, la asunción de valores y estereotipos surgidos en la construcción del campo e inscritos en su historia específica.

Apliqué la observación participante en la asistencia a actividades y eventos de diversa índole: presentaciones públicas de programas, ciclos, discos, libros, exposiciones, películas, reuniones, grupos de discusión, charlas, conferencias, etc. Asimismo, la utilicé también en las interacciones tras dichas actividades, así como en los momentos de interacción cotidiana con agentes del campo.

Un aspecto usualmente conflictivo en la aplicación de esta técnica suele ser la pérdida de objetividad en la medida en que el investigador se implica personalmente en el ámbito de estudio y adquiere compromisos sociales. En mi caso, fui consciente del riesgo que entrañaban las *incorporaciones teóricas* del propio campo. Es decir, me hacía cargo del peligro de que las teorías del propio campo colonizaran mis hipótesis, así como del riesgo de ensimismamiento y la pérdida de perspectiva, pues la inmersión en el campo me embebía en la *illusio* y amenazaba con opacar el brillo que proporciona la visión de contraste. En prevención de ello, recurrí insistentemente a la teoría y acentué el esfuerzo de mantener la objetividad. Para este cometido, las teorías de Bourdieu se mostraron extremadamente prácticas y fértiles para el extrañamiento y la sustracción a la potencial seducción que las teorías del campo pudieran ejercer sobre mis hipótesis. Como digo, me previne de ello mediante la literatura científica, así como mediante la articulación de sus teorías con la recolección de datos, tal como hoy puedo apreciar al revisar los cuadernos de campo. Por lo interesante del caso, no puedo dejar de comentar el buen resultado que a este último efecto tuvieron las conversaciones con legos: la exposición de ciertos datos mediante conversaciones con personas ajenas al campo, o bien con personas conocedoras de éste sólo en parte, como fue el caso de algun-s extranjero-s, me devolvía una mirada extrañada de l-s mism-s, la cual contribuía a mantener una distancia y mayor capacidad de objetividad.

Otro de los inconvenientes comunes que presenta la observación participante es la dificultad de acceso al grupo o la resistencia del grupo a compartir. En efecto, tal fue mi caso inicialmente y así lo reflejé analizando en profundidad la inaccesibilidad y el veto a la persona foránea en sus aspectos históricos, sociales, simbólicos, etc. en el artículo *Del hermetismo en el cante flamenco* (Aix Gracia, 1999). Un desarrollo de aquel primer estudio se puede encontrar en el capítulo tercero de este ensayo: 3.5. *El hermetismo*.

En consecuencia, a lo largo de la investigación he asistido a innumerables exhibiciones de flamenco escénico de toda índole. Por flamenco escénico entiendo la exhibición de música y danza flamenca en directo. En orden de

menor a mayor complejidad productiva, encontramos: recitales de guitarra (minoritarios), acompañados o no con otros instrumentos; recitales de cante, acompañados mayormente por guitarra y ocasionalmente por otros instrumentos; espectáculos de baile, que requieren siempre de acompañamiento de guitarra y pueden estar acompañados o no con otros instrumentos. Estos espectáculos pueden consistir, en su variante más sencilla, en una serie de números de danza acompañados por guitarra y palmas o cajón alternados con piezas de cante (con guitarra) o con piezas de guitarra. En sus variantes productivas más complejas, los espectáculos de baile, liderados por una o dos (en menor medida tres) figuras del baile, pueden albergar, además de la danza, uno o varios conjuntos de instrumentos, así como colaboraciones dispares con otras danzas y artes, además de aportaciones especiales como dirección artística, coreografía, composición musical, dramaturgia, escenografía, iluminación, sonido, regiduría, vestuario, zapatería, etc. Este último suele ser el perfil de ciertos grandes espectáculos estrenados en la referida Bienal de Flamenco de Sevilla y se crean con el propósito (desigualmente logrado) de distribución estatal e internacional. Por otra parte, se producen también grandes espectáculos misceláneos donde, a modo de gala, se suceden los números de baile con otros de cante y guitarra a cargo de figuras eminentes. Sólo entre 2000 y 2003 tengo registrada la asistencia a 84 espectáculos, fundamentalmente de la Bienal de Flamenco pero también de otros ciclos, como Flamenco Viene del Sur.

Aparte de ello, en no pocas ocasiones he podido asistir a ensayos de espectáculos, hablar con l-s artistas participantes, personal técnico, etc., así como estar presente en el *backstage* en algunos espectáculos, lo que se suma a mi experiencia en trabajos de realización artística y en la parte de organización artística de la propia práctica activista.

En 2005 tuve la posibilidad de ocuparme de la dirección artística y coordinación de un espectáculo, *La Alameda flamenca hoy, 3 ensayos de arte jondo del entorno alamedero*, en el Teatro Alameda, 12.06.2006. En este espectáculo a modo de gala, l-s artistas participaron bajo tres modalidades: I. *Afición de la Peña Flamenca El Puma y de La Alameda*; II. *Dos bailes en alza: Valeria*

Saura y Antonio Arrebola; y III. *Cuatro acciones de bulos y tanguerías (performance flamenco)*).

También participé en la dirección artística, a mediados de 2002, del espectáculo de *performance* flamenca y música flamenca experimental *El bicicletero*, junto con Santiago Barber y Raúl Cantizano.

Aparte de las exhibiciones mencionadas arriba, cabe apuntar que a lo largo de todos estos años de investigación he participado activamente en fiestas privadas o juergas flamencas. Esta posibilidad se ha abierto en la medida en que, conforme me he sumergido en el campo, he disfrutado de la fiesta, de sus relaciones sociales, emociones y vivencias compartidas, en no pocas de ellas, como uno más.

Tal como constato al revisar los cuadernos de campo, la descripción densa de cualquier espectáculo flamenco (sea de mayor o menor envergadura) ha implicado anotaciones sobre aspectos diversos:

- Descripción del evento: fecha, lugar, ficha técnica, ficha artística³¹ (archivo del folleto de mano).
- Público: aforo alcanzado sobre la capacidad total; composición del público: origen (local, foráneo, etc.); tipo de filiación (tradicionalista, nuevas tendencias, etc.); grado de afinidad con la propuesta artística; iniciativas del público; reacciones a ciertos momentos y a acciones de l-s artistas; *sensorium* o grado de involucración emocional del conjunto del público; balance de interacción a lo largo del desarrollo del espectáculo; análisis del ambiente previo al espectáculo, así como del intermedio (si lo hay) y después de finalizar.
- Desarrollo de la obra: partes, modalidades interpretativas, repertorio, toma de posición general con respecto a las obras realizadas (historia del campo) y a las que se hacen actualmente (coetáneos, resto del campo), gestos hacia el público, etc. La diversidad de elementos de valoración de las distintas obras de arte flamenco se hace difícil de enumerar.

³¹ Tengo archivados los folletos de mano de cada uno de los espectáculos a los que he asistido.

1.3.3. Fuentes secundarias

Las *fuentes hemerográficas* han sido fundamentales en el desarrollo de la investigación. Los periodos que abarcan la consulta de la prensa son los siguientes:

- A) En sus números desde mediados de los años ochenta hasta principios de los noventa, he consultado *Candil, Revista de Flamenco*, editada por la Peña Flamenca de Jaén. También algunos ejemplares de la revista de flamenco *El Olivo*. El objeto ha sido recabar información relativa a la entonces cesante *época de la revalorización*, de la que me ocupo en el capítulo 4 de este libro.
- B) He consultado numerosa prensa desde los años ochenta hasta la actualidad, tanto impresa como en formato digital. Entre los años 2000-2004, he realizado un seguimiento sistemático de la prensa durante grandes eventos como las ediciones de la Bienal de Flamenco. Para estas consultas he contado con la ayuda gentil del Centro Andaluz de Flamenco, de Jerez de la Frontera, y de su documentalista, Ana Tenorio Notario. La mayor parte de los rotativos consultados han sido sevillanos, aunque la prensa regional y, en menor medida, la estatal, ha recogido también ciertos eventos.

A partir de 2005, he realizado la consulta de los diarios exclusivamente por Internet. A través de la página *e-sevilla.org*, he podido mantenerme atento a las novedades más significativas sobre las políticas culturales relacionadas con el flamenco. En cuanto a este cambio al soporte digital de la prensa, puedo decir que ha agilizado sobremanera el seguimiento de las noticias para la investigación. De ayuda inestimable ha sido el servicio de alertas de noticias de Google al correo electrónico, a través del que he podido consultar retroactiva y sistemáticamente cualquier noticia relativa al *flamenco*, que era una de las claves de búsqueda diaria.

También he consultado revistas de flamenco impresas, a destacar *Alma 100*³², elaborada desde Madrid de 1999 hasta 2009, y *Guía Flama*³³, agenda cultural del flamenco de ámbito andaluz elaborada desde Sevilla y hoy ampliada al ámbito internacional, en funcionamiento desde 2004.

Las revistas digitales especializadas en flamenco que más he consultado han sido *flamenco-world.com*, elaborada en Madrid y en funcionamiento desde 1997 hasta la actualidad, y *deflamenco.com*, también madrileña y creada en 2001. Por lo demás, desde finales de la década de los años 2000, han proliferado en Internet innumerables *blogs*, revistas y páginas dedicadas al flamenco que ofrecen desde información sobre artistas y eventos, a entrevistas, reseñas de discos y libros, descargas de los mismos y abundante información sobre estilos y formas del flamenco.

Para la realización de este estudio, he recurrido a diferentes *estadísticas*, desde las proporcionadas por la Fundación Autor (Sociedad General de Autores de España, SGAE) sobre usos y consumos culturales, hasta las proporcionadas por la Bienal de Flamenco en sus balances anuales, o las de Turismo Andaluz, pasando por estudios de menor escala pero de interés para nuestra investigación, como el de la escuela Taller Flamenco y el geógrafo Enrique Pavón en 2003: *Flamenco y turismo cultural: caracterización general de los alumnos de Taller Flamenco. Una primera aproximación al perfil turístico de los alumnos de flamenco extranjeros en la ciudad de Sevilla*.

En cuanto a la bibliografía utilizada, cabe diferenciar entre la literatura científica y la *literatura intracampo*. El flamenco cuenta, como campo artístico formado, con una *literatura intracampo* que tiene un carácter bastante reflexivo y autorreferencial. Es decir, una producción bibliográfica ensimismada (*desde sí y para sí*). En definitiva, consiste en hacer literatura asumiendo las reglas del campo, pues éstas no tienen vigencia únicamente para l-s artistas, sino para cuant-s pertenecen al campo, lo que incluye también a l-s teóric-s. Sin embargo, cabe mencionar que, desde los años noventa, coinci-

³² <http://www.alma100.com> (25.08.2011).

³³ <http://www.guiaflama.com> (25.08.2011).

diendo la acuñación del concepto que Steingress (1993: 100-102) llama *flamencología crítica*, se viene desarrollando una literatura más rigurosa que, sin dejar de estar influida por las reglas del campo, aporta elementos de contraste y, como he podido comprobar de primera mano en la elaboración de este estudio, resulta de sumo interés para la investigación científica.

1.3.4. El registro de la información

La evolución teórica, metodológica y técnica con la que se ha hilvanado este proceso investigador encuentra un ilustrativo botón de muestra en los cambios en el instrumental de grabación empleado, que denotan un trabajo de continua readaptación y remodelación. A lo largo de la década, han ido sucediéndose distintos dispositivos de grabación de audio. En los años 2000-2003 fue una grabadora de minicasetes, de los cuales conservo 40 unidades de minicasete grabadas y anotadas. En los años 2003-2006 fue un mini-disc, dispositivo de gran calidad de grabación que, sin embargo, todavía era analógico y del que conservo 20 unidades de mini-disc grabadas y anotadas. Desde 2006 me serví del sistema de grabación de audio de una cámara de fotos digital, con lo que pasé a almacenar las grabaciones en archivos de sonido digital. Cuento con una cantidad de, aproximadamente, 15 archivos digitales de audio. Durante el trabajo de campo privilegié la recolección de audios –mayormente testimonios y en menor medida música en directo– sobre la toma de imágenes. Con el paso del tiempo, he echado en falta los datos de una memoria visual que acompañara los otros registros. De hecho, siempre fue pesadoso renunciar a la imagen, aun siendo plenamente consciente de su importancia. Sin embargo, la decisión fue harto deliberada desde el principio y opté por ella a causa de la mera operatividad. Grabar los sonidos, cuando se persigue un objetivo testimonial, como era el caso, no requiere más que una pequeña preparación inicial. Esto permite centrarse en otras actividades simultáneamente, como son realizar anotaciones sobre la actividad o transcribir los discursos (acotando los momentos más destacados e indicando el tiempo concreto correspondiente de la grabación de audio en curso), incorporando reflexiones perso-

nales sobre la marcha, o bien prestar la debida atención a la persona informante como interlocutor respetuoso. La toma de fotografías no permite la simultaneidad con estas actividades, de modo que la rechacé desde el principio como fuente de datos.

Protagonismo fundamental en este proceso de recolección de información han tenido los cuadernos de campo, contenedores de buena parte del arduo trabajo de destilación analítica. Cuento con un total de 29 y, de ellos, 27 están debidamente indexados³⁴. El primero data de diciembre de 1999 y el último, de noviembre de 2007. Los cuadernos de campo han tenido un papel fundamental como actas y esquemas conceptuales en el desarrollo de la investigación. Frente a la cantidad de documentación almacenada, más abundante aún cuando se ha incrementado el almacenamiento digital, los cuadernos de campo se han convertido en hilo conductor y registro fiel que ha permitido jerarquizar prioridades. Pero todavía más importante, su redacción ha permitido fijar e interiorizar ideas, así como identificar caminos erráticos. Por otra parte, también reflejan el profundo carácter autobiográfico que representa este estudio.

Confieso que precisamente tal carácter autobiográfico, junto con los avatares económicos, ha sido una causa determinante que ha dificultado anticipar la finalización de esta investigación. El trabajo nunca estaba concluido en la medida en que, como investigador, nunca he dejado de tener contacto con la sociología y con el campo flamenco, apareciendo continuamente nueva información siempre relevante. No obstante, a medida que pasaba el tiempo, la mayor parte de esta información ha debido ser cribada y, en su inmensa mayoría, desdeñada. Acaso han sido precisamente los trabajos de selección, abstracción y análisis a partir de la literatura los más ingentes de entre cuantos se han realizado en esta investigación. Sin duda, mucho más arduos aún que la propia recolección de datos y documentación a partir de fuentes, por más que éstas hayan sido extensas.

³⁴ No están completamente terminados, pues al traerlos siempre consigo se corría el riesgo de su extravío y consiguiente gran pérdida de datos.

Otro de los resultados de la extensión de la investigación en el tiempo ha sido la ampliación del objeto de estudio, hecho que, vinculado a las circunstancias mencionadas de acumulación ingente de datos, ha tenido como consecuencia que en la redacción se haya apostado por la descripción y reflexión en detrimento de la exposición de los datos recabados.

1.3.5. El investigador dentro de la investigación

Consiguientemente, las técnicas de investigación a través de las que he documentado las actividades aludidas y, a su vez, las técnicas puestas en práctica para recabar información del campo flamenco a colación de las actividades mencionadas van desde las más *interventivas*, como las entrevistas estructuradas, a las menos, como la mera observación de espectáculos o ruedas de prensa, etc. Siguiendo este criterio, podría enumerarlas de la siguiente manera: entrevistas estructuradas, entrevistas abiertas, consultas de confianza a informantes privilegiad·s, conversaciones cotidianas colectivas o *tête-à-tête* y registro de situaciones y eventos a través de la observación directa.

Entre las técnicas de investigación, he puesto en práctica muy a menudo la descripción densa de un amplio abanico de situaciones: espectáculos, ruedas de prensa y actos públicos de toda índole. A través de la grabación sonora –primero en analógico y después en soportes digitales– y las notas escritas, posteriormente he reconstruido las situaciones y las he descrito más o menos minuciosamente según la información que podían aportar a la documentación previamente recabada.

Quiero dejar constancia de algunas reflexiones acerca de la forma en que ha discurrido la presente investigación, de manera que en al menos un discreto ejercicio dialógico, contribuyan a entender su desarrollo y las conclusiones a las que he llegado.

Hay dos aspectos remarcables que la han condicionado: la gran extensión del trabajo de campo y mi involucración como investigador en el campo flamenco, que han generado una gran cantidad de materiales a lo largo de los últimos años.

Con el paso de los años, se puede hablar de un proceso de paulatina inmersión en el campo que, a mi parecer, ha tenido como consecuencia, además de este aumento de materiales documentales recabados (tanto de elaboración propia como ajena), otro aumento en cuanto a la calidad de la información obtenida y su contrastación. Se trata de una consecuencia lógica que se deriva del hecho de que, como investigador, se vive de forma continuada en un entorno social donde el flamenco llega a ser un elemento cultural cotidiano. Hasta el punto de que tu vida social puede ser vista como un continuo grupo de discusión —o, cuando menos, de entrevistas abiertas— en el que tomas posición y partido desde tu particular prisma sociológico y recibes de vuelta las impresiones del resto de agentes, que, en términos pugilísticos, te sirven de *sparring* para la contrastación de hipótesis.

Pero si las ventajas han sido el aumento cuantitativo y cualitativo de la información, su contrapartida ha sido la recurrente tentación de alejarme de la perspectiva sociológica y su substitución por la perspectiva al uso como un agente más del campo, incorporando las hipótesis y valores más próximos a su opinión y “constelación social”. Es decir, la integración en el campo —necesaria para mantener la vida social y, acaso, subsistir— requiere compromiso o, al menos, toma de posición y, por ende, inclinación política. Para el investigador, la “integración duradera” conlleva, en términos bourdieuanos, cierta asunción de la *illusio* como dispositivo necesario para una higiene mental que dirima la perspectiva cínica que cabría mantener en caso de pretender sostener por largo tiempo la mirada aséptica científica. Para mitigar la completa asimilación del investigador a que me conduciría la total asunción de la *illusio*, la bibliografía científica ha aportado cierto extrañamiento con el que cuestionar determinadas formas del *sentido común* del campo flamenco. Al mismo tiempo, el prurito de independencia me ha hecho renunciar a alianzas con sectores sociales del flamenco que, siendo hegemónicos, ofrecían garantías reproductivas pero podrían entrañar deudas ideológico-teóricas amenazadoras a los propósitos científicos que guiaban la investigación.

Consiguientemente, me he visto en una negociación continua entre mis posiciones política, científica y reproductiva –todas ellas en sentido amplio. Los resultados de esta investigación albergan, en gran medida, los resultados de esta negociación, pues toda producción cultural nunca deja de ser una autobiografía.