

El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas.

Cristina Cruces Roldán*

Universidad de Sevilla (España)

Resumen: El texto describe el reciente proceso de incorporación del flamenco a las políticas de gestión cultural y a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, y analiza cómo estos hitos han contribuido a la resemantización de la categoría. Se exponen los consensos y conflictos derivados de los procesos particulares de apropiación simbólica de este patrimonio inmaterial, que trasciende hacia un género artístico de proyección turística internacional.

A partir de una redefinición del concepto de “patrimonio” y de un análisis de la forma social del valor, la autora presenta una propuesta metodológica clasificatoria y holística para el flamenco que permita afrontar, desde las Ciencias Sociales, las acciones de salvaguardia exigidas tras los recientes impulsos institucionales.

Palabras Clave: Patrimonio, Flamenco, Política Cultural, Turismo, UNESCO.

Flamenco as a patrimonial concept. Social representations and methodological approaches.

Abstract: This text describes the recent process of incorporation of flamenco to culture management policies and to the representative list of UNESCO's oral and immaterial heritage. The work analyzes how these notable events have contributed to the creation of a new language in its category. It presents opinions and conflicts derived of the process related to the symbolic appropriation of this immaterial heritage, which transcends towards an artistic genre of international projection, particularly in the area of tourism.

Commencing at a redefinition of the concept “heritage” and proceeding from an analysis of the structure related to social value, the author presents a methodological, classificatory and holistic proposal towards flamenco's response to the safeguard actions required from the recent institutional impulses.

Key Words: Cultural Heritage, Flamenco, Cultural Politics, Tourism, UNESCO.

1. Flamenco y patrimonio: una trayectoria de resemantización

La incorporación del flamenco a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO en 2010, supuso un hito innegable en la génesis de un debate que trascendió los círculos del arte. Aun tímidamente, movió a la reflexión sobre lo que había sido en los últimos años un consenso silenciosamente establecido, que se soportaba en una contradicción aparente. De una parte, el valor identitario y cultural que se le venía otorgando al flamenco, socialmente ampli-

ficado gracias a su fructífera proyección escénica, turística y comercial.¹ De otra, los rescoldos de una histórica negación simbólica como música “menor” o “popular”, con efectos prácticos a los que no escapa, todavía hoy, su desconsideración en el ámbito educativo.

Lo primero había venido teniendo un reflejo institucional y normativo desde que, en 1993, se creara el Centro Andaluz de Flamenco.² Repasando una lista de actuaciones necesariamente incompleta, en 1994 nació la Compañía Andaluza de Danza, hoy Ballet Flamenco de Andalucía, y en 1997 la

* Profesora Titular de Antropología Social, Universidad de Sevilla (España); E-mail: ccruces@us.es

Junta de Andalucía inició un pionero procedimiento administrativo para declarar los registros sonoros de la Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural del Patrimonio de Andalucía. En este momento, se buscaba la protección de objetos o bienes materiales, con lo que la Declaración BIC se realizó con categoría documental (la normativa preveía su clasificación en Documentos y Archivos). Años después, las actuaciones para la inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, como Bien de Interés Cultural, de bienes inmateriales, prácticas y saberes como la Fiesta de Verdiales, la Escuela Sevillana de Baile y la Escuela Bolera, han supuesto un salto patrimonial cualitativo.³

En 2005 se crea la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, ahora Instituto Andaluz del Flamenco, que aglutinaba en origen todas las políticas públicas andaluzas relacionadas con el estudio, investigación, conservación, formación y promoción. Su finalidad era velar por la preservación y difusión del flamenco dentro y fuera de España. Un estímulo que contrastó con la reforma de uno de los cuerpos legislativos referenciales, la Ley de Patrimonio Histórico de Andalucía, que se produjo en 2007 sin que su articulado viera aparecer el flamenco de forma explícita.⁴

Sí lo hizo, en cambio, el nuevo Estatuto de Autonomía para Andalucía. Entre los principios rectores de las políticas públicas, se inscriben en el Estatuto *El libre acceso de todas las personas a la cultura y el respeto a la diversidad cultural y La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente del flamenco* (artículos 37.17 y 18). En su artículo 68 relativo a patrimonio, se lee que 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*.⁵

Durante treinta años, se evidencia pues una creciente incorporación del flamenco a la legislación y los espacios orgánicos de la administración autonómica, a los que habrían de sumarse el amplio decurso de las políticas de fomento y otro tipo de iniciativas más limitadas, de carácter local o comarcal.

Esta continuidad incluye las sucesivas candidaturas elevadas a la UNESCO y planificadas desde Andalucía. La primera de ellas en 2004, con la expectativa de inscribirlo en la categoría de *chefs-d'oeuvre* dentro de los Patrimonios Orales e Inmateriales de la Humanidad. La modalidad se dirigía a formas de expresión populares y tradicionales de valor excepcional, enraizadas, que fueran afirmación de identidad cultural y jugaran

un rol actual. Pero sólo podían optar firmemente a esta declaración patrimoniales en riesgo, bien para su propio desarrollo, bien para las comunidades asociadas. Las expresiones debían estar *amenazadas de desaparición a causa de la falta de medios de salvaguardia y de protección, sea por procesos de transformación acelerada, urbanización o aculturación*.⁶ No era éste el caso de un género como el flamenco, floreciente y sujeto al dinamismo al que la historia somete a las expresiones artísticas.

Ante la UNESCO, las candidaturas han de venir avalados desde un estado miembro, que es el solicitante prescrito y habilitado ante la institución. En la primera ocasión, el Estado Español no elevó el flamenco entre las propuestas seleccionadas. Ciertamente, la candidatura había sido elaborada de forma historicista y enciclopédica, forma no muy ajustada a las observaciones administrativas de la institución, pero seguramente no pesaron tanto en esta decisión los detalles de contenido, cuanto las tensiones de carácter político. Consejería de Cultura y Ministerio de Cultura, entonces ocupados por partidos y personalidades políticamente muy distantes, chocaron generando unas controversias y enconamientos que, en añadidura, UNESCO no suele ver con buenos ojos para conceder declaraciones.

Dado que el Ministerio cerró las puertas a la candidatura del flamenco, la Junta de Andalucía elaboró en 2005 un nuevo expediente de solicitud, apurando un resquicio administrativo como candidatura internacional: *El Flamenco y la Música Andalusí*. Andalucía, Túnez, Marruecos y Argelia se unían para optar a la declaración a través de los lemas "Flamenco universal: memoria viva en el barrio de Santiago" y "Música Andalusí: confluencia cultural entre oriente y occidente", además del trabajo común "De lo local al sincretismo universal".

Sin embargo, el flamenco habría de esperar nuevamente hasta 2009. El cambio de normativa favoreció entonces una iniciativa nunca olvidada, y Andalucía presentó la candidatura de forma consensuada con Extremadura y Murcia, que ya habían manifestado sus quejas por no haber participado en el expediente anterior. Tras elaboradas gestiones que encabezó, de nuevo, Andalucía,⁷ el flamenco quedó inscrito desde noviembre de 2010 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, una de las tres estrategias previstas en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (2003), además de la Lista de Salvaguardia Urgente y el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia.⁸

El reconocimiento dio lugar a un notable despliegue mediático y político, y aficionados, artistas e instituciones se felicitaron por haber alcanzado

lo que era en realidad, y fundamentalmente, un compromiso ineludible: la salvaguardia.

A los efectos teórico-metodológicos, interesa destacar que este acontecimiento hizo visible una concepción *integral* del flamenco como patrimonio cultural inmaterial, como define su artículo 2.1:

... los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

El reto de la UNESCO refrendaba la comprensión del flamenco como algo más que cante, baile, toque e intérpretes, en la línea de propuestas teóricas anteriores emanadas, no por casualidad, desde la disciplina antropológica.⁹ Reconocía la cultura del flamenco con aspectos hasta entonces no tenidos en cuenta: la sociabilidad, la estética, la política, la economía, los conflictos de patrimonialización, los saberes o las artesanías. Superaba una mirada estrecha que lo condenaba a su ejecución práctica, su condición escénica, a simples aproximaciones clasificatorias y hasta a un anecdotario más o menos entretenido de sueltos biográficos. Contribuía a interiorizar el flamenco, en suma, con la categoría de patrimonio cultural de Andalucía.

El cambio de rumbo hacia un concepto totalizador se verifica a poco que se conozca el flamenco, que engloba los cinco epígrafes en los que se manifiesta particularmente, según la UNESCO, la “cultura inmaterial” (párrafo 1 supra): *a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales.* En la definición holística de “flamenco” que aparece en la web de la institución, descriptores como expresión artística, acompañamiento, sentimientos, palabras, técnica, celebración, festividad, identidad, etnicidad, música o danza se sitúan a un mismo nivel:

El flamenco es una expresión artística resultante de la fusión de la música vocal, el arte de la danza y el acompañamiento musical, denominados

respectivamente cante, baile y toque. La cuna del flamenco es la región de Andalucía, situada al sur de España, aunque también tiene raíces en otras regiones como Murcia y Extremadura. El cante flamenco lo interpretan, en soledad y sentados generalmente, un hombre o una mujer. Expresa toda una gama de sentimientos y estados de ánimo -pena, alegría, tragedia, regocijo y temor- mediante palabras sinceras y expresivas, caracterizadas por su concisión y sencillez. El baile flamenco, danza del apasionamiento y la seducción, expresa también toda una serie de emociones, que van desde la tristeza hasta la alegría. Su técnica es compleja y la interpretación es diferente, según quien lo interprete: si es un hombre lo bailará con gran fuerza, recurriendo sobre todo a los pies; y si es una mujer lo ejecutará con movimientos más sensuales. El toque de la guitarra flamenca ha trascendido, desde hace mucho tiempo, su primitiva función de acompañamiento del cante. Éste se acompaña también con otros instrumentos como las castañuelas, y también con palmas y taconazos. El flamenco se interpreta con motivo de la celebración de festividades religiosas, rituales, ceremonias sacramentales y fiestas privadas. Es un signo de identidad de numerosos grupos y comunidades, sobre todo de la comunidad étnica gitana que ha desempeñado un papel esencial en su evolución. La transmisión del flamenco se efectúa en el seno de dinastías de artistas, familias, peñas de flamenco y agrupaciones sociales, que desempeñan un papel determinante en la preservación y difusión de este arte.

El conjunto fotográfico y el vídeo que acompañan abarcan todos estos elementos. Los componentes antropológicos –y no sólo artísticos- quedan significativamente recogidos, buscando la representatividad y los valores flamencos colectivos más que la excelencia o el genio creativo individual.¹⁰

2. La pugna por la interpretación

La arena política e institucional

Hemos descrito más arriba algunos de los momentos de integración progresiva del flamenco en las políticas culturales y la gestión patrimonial. En ellos se funden aspiraciones y logros a varios niveles:

- Globalizadores e inclusivos, como los de la UNESCO: “Patrimonio de la Humanidad” será expresión nuclear en sus actuaciones.
- Reivindicaciones identitarias exclusivistas, como el Estatuto de 2007 que atribuye a la Comunidad Autónoma de Andalucía competencias sobre flamenco.
- La institución supranacional hegemónica apela, a su vez, a la variedad de identidades

**Algunas expresiones flamencas recogidas en el diaporama de la UNESCO.
Fotografías callejeras, de peñas, bares y rituales festivo-ceremoniales**



Fuente: Instituto Andaluz del Flamenco, Junta de Andalucía.

y su utilidad como estímulo de la cooperación. La Declaración de 1966 defiende el derecho de todos los pueblos a su cultura y el deber de desarrollarla, y delimita que todas ellas *forman parte de un patrimonio común que pertenece a la humanidad*.^A

- Las instituciones regionales aspiran a convertirse en protagonistas de la interpretación, aunque a menor escala, en una posición de hegemonía territorial, a la vez que reclaman una legitimación social de los patrimonios por parte de los grupos implicados.
- Estos grupos pueden generar, indistintamente o en función de intereses y evaluaciones particulares, respuestas de aceptación o cuestionamiento de esa legitimación, arrogándose los derechos al silencio, a la apropiación o a la reprobación de estas iniciativas.

Estas aparentes paradojas se concretaron en una candidatura flamenca también plural, que apelaba a una institución supranacional, a través de una vía nacional, conjugando intereses regionales que habían de sustanciar la propuesta identitaria elaborada por una comunidad autónoma principal y con la aquiescencia de grupos e individuos. Goznes de la tramitación que resultan muy interesantes

para reconocer los juegos entre conceptos como “universalidad”, “humanidad”, “diversidad” o “identidad” en la instrumentalización de los patrimonios culturales.

En el caso del flamenco, el Estado central funcionó como parte esencial del engranaje de significaciones entre “lo global” y “lo local”. Desde una cierta posición estatista, cualquier reivindicación identitaria significaría atentar contra un progreso unificador y aglutinante de la modernidad. El Gobierno de España rechazó y respaldó las sucesivas propuestas -no sin los correspondientes acuerdos y desacuerdos propios del juego parlamentario-, redefiniendo los objetos del patrimonio según estos criterios estatistas, pero también -entendemos- otros de oportunidad política y hasta partidista, que trascendieron con mucho los estrictamente identitarios.

Desde un punto de vista jurídico, el carácter de “competencia exclusiva” que se arroga Andalucía se limita a las potestades legislativa y reglamentaria y la función ejecutiva *en su territorio*, íntegramente pero sin perjuicio de las competencias atribuidas al Estado en la Constitución.^A Sin embargo, el artículo 68 del Estatuto significó, de hecho, una rivalidad difícilmente salvable, salvo que se resolviera en un marco de consenso interautonómico.

En 2009, Andalucía se volvió a encargar de la preparación de la candidatura, pero hubo de concurrir a la UNESCO valiéndose del hermanamiento con las comunidades autónomas murciana y extremeña, en aras de otorgar un mayor peso estatal y, sospechamos, de facilitar la ausencia de conflictos. Desde entonces, los disensos competenciales nunca fueron tan explícitos (¿tal vez se encuentran en estado latente?) como respecto a otros contenidos del Estatuto.^A

Esta metonimia estatualista de la identidad sigue guiando otras iniciativas de apropiación simbólica del flamenco, como las estrategias de “Marca-País”. La ubicación en la “pirámide del valor” de bienes inmateriales *locales* que marquen diferencias frente a la saturación y homogeneización *global* de los productos tangibles encuentra la especial condición de activo intangible del flamenco y su condición de elemento más internacional de la “Marca España”. En 2012, se creó el Alto Comisariado del Gobierno para la “Marca España” y comenzó un abortado despliegue de actos internacionales (como la presentación en la Eurocámara con un espectáculo de tono flamenco), proyectos y publicaciones enmarcadas en la proyección exterior.

La ecuación es sencilla: en un contexto de producciones culturales que rivalizan en un contexto competitivo y cambiante –siguiendo la tesis de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno (1988/1944-1947))-, el flamenco nos diferencia y, por tanto, forma parte destacada de la construcción de la marca (Perujo, 2012).

Comunidades y grupos implicados

Las convocatorias de salvaguardia y fomento de los patrimonios inmateriales suponen una concepción democratizadora del patrimonio cultural no sólo respecto a los contenidos que lo constituyen, sino también a los agentes que los activan. La UNESCO exige la identificación de las comunidades, grupos o individuos implicados y las obligaciones de éstas, su participación y consentimiento libre, previo e informado. Postularse comporta el compromiso de estados y comunidades (artículos 11 al 15 de la Convención) con el propósito de asegurar una mayor visibilidad de la herencia cultural intangible e incrementar la conciencia de su significación.

En el momento de redacción del expediente final del flamenco, se puso en marcha desde la administración autonómica una campaña de adhesión que, con el lema “Flamenco Soy” – la implicación en primera persona- recorrió toda Andalucía y dispuso de una plataforma web para votar a favor de la misma, en donde se recogieron miles de apoyos desde los cinco continentes. Cada

acción, cada acto, cada adhesión, se convertía en noticia, difundida a los medios y a través de la red.

Un consenso amplio terminó por identificar siete comunidades flamencas en el expediente: etnia gitana, familias y dinastías flamencas, peñas y asociaciones flamencas, artistas, críticos e investigadores, escuelas y academias flamencas e industrias culturales del flamenco. Se reivindicaron elementos y grupos que en otros contextos habían sido silenciados e incluso despreciados, en línea con una redefinición alejada tanto del patrimonialismo trasnochado, del prejuicio y el estereotipo, como de reducir las expresiones flamencas a la música, y sus agentes a artistas y afición.

Los actores debían ser los portadores y los transmisores, lo que suscitaba un sentimiento de identidad y continuidad frente a las viejas formulaciones del patrimonio histórico-artístico. El asentimiento fue activo, pues las comunidades acreditaban la puesta en marcha de siete ámbitos de actuación, como también el estado (cinco) y las comunidades autónomas (seis). Los compromisos quedaron expuestos como una amplia lista de esfuerzos en curso, 21 instituciones implicadas y medidas de evaluación, protección, investigación, formación y promoción. Pero los bienes culturales son “construcciones sociales”, es decir, *categorías de valor resultantes de cómo ciertos actores, social y culturalmente situados, interpretan y definen su identidad en función de sus distintos intereses, recursos y posibilidades* (Guerrero, 2012, citando a Gilberto Giménez, 2005). En las sociedades contemporáneas, los conflictos y problemas sociales asociados a la definición y gestión de los bienes culturales se convierten en un espacio de expresión de conflictos. Habría que recordar aquí, indefectiblemente, los textos constructivistas de Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, y los modelos que establecen en términos de oposición, poder y lucha en los *campos* y el espacio social (Bourdieu y Passeron, 1979; Bourdieu, 1987).

Desde siempre, el flamenco ha detentado una fuerte carga ideológica en la comprensión de *qué, por qué, cómo y para qué*. Estos interrogantes no admiten interpretaciones únicas, y en diversos momentos de su historia, responderlos ha sido una arena para procesos competitivos de apropiación de significados. Una vez incorporado a la Lista Representativa, no tardaron en concitarse tensiones, desencuentros y lecturas divergentes respecto a qué suponía *exactamente* la presencia en la Lista y sobre qué iba a significar *realmente* estar en ella. Grupos de intereses jerarquizados entre sí e internamente activaron procesos confrontados e incluso excluyentes. Factores contingentes, heredados, normativos y sociales de participación y definición (Abric, 1994)

llevaron a distintas posiciones interpretativas desde dentro del flamenco mismo.

Puesto que, bajo la dimensión estrictamente cultural del flamenco, subyace un componente de producción artística y de género escénico que aglutina tempestades, la lucha no fue sólo simbólica, sino también utilitaria. En palabras de García Canclini (1997), el patrimonio *se acumula, se renueva, produce rendimientos, y es apropiado en forma desigual*, y esos rendimientos también lo son materiales

Confluyen en el flamenco sectores históricos como los profesionales (artistas, productores, creadores, mediadores, técnicos...), la empresa privada, la “afición” (peñistas, públicos) y la crítica, que hacen suyas evaluaciones y definiciones propias. Desde hace algunos años, nuevos agentes adquieren consistencia, como los investigadores, a la vez independientes y vinculados al espacio de la afición, y –sobre todo– las instituciones.

La “afición”, peñistas y públicos, encabezaron tras la declaración el sincero orgullo patrimonial de quienes habían soportado durante demasiado tiempo un antiflamenquismo de nuevo cuño, todavía no resuelto en la segunda mitad del siglo XX. El componente de “autenticidad” que destilaba el ambiente –aunque la UNESCO abomine del concepto– reforzó en parte enunciados sustentados en categorías inefables. Unos binomios simplificadores con los que estos grupos dicotomizaban tradicionalmente las *esencias jondas* recobraron brío: arte/técnica, autenticidad/impostura, antiguo/nuevo, fondo/forma, y otros que terminan por alambicarse en la oposición entre “pureza” y “contaminación”.

Se aprestaron a hacer valer sus lecturas patrimonializadoras, de un lado, quienes sitúan lo genuino en la nostalgia y en los códigos clásicos (la cacareada “pureza” flamenca), en la reserva precivilizada e inefable del imaginario flamenco, buscado por *el turista que quiere un espectáculo flamenco auténtico para no turistas*.¹⁴ Es, en realidad, y aunque parezca contradictorio, la autenticidad más útil para mercado de las artes, y lo que aporta al flamenco mayores ventajas competitivas en los mercados internacionales del espectáculo y el turismo: la espontaneidad, la música “en acto”, el “pellizco” o el “duende” son categorías clásicas, buscadas incansablemente para intentar participar en los significados, y no sólo en las formas.

Pero los agentes matrices del flamenco son hoy más complejos y diversos. En un contexto de alta densidad y profusión creativas, con unas bases materiales y humanas muy distintas a las de su nacimiento, muchos flamencos jóvenes han apostado por romper radicalmente el “espejismo de la forma tradicional”. Trabajan con una estética

ajena al código ortodoxo, sea éste estilizado o barroco, buscando un valor intelectual y alternativo, con lo que abominan del sustento *autenticista* que rezuma cualquier iniciativa de apropiación de los significados. Generan nuevos discursos y narrativas que releen o renuncian a las estructuras convencionales, aunque no sin costes.

La afirmación de Schiller *Si no puedes gustar a todos con tus actos y tu arte, gusta entonces a unos pocos. No vale la pena gustar a muchos* les guía hacia una belleza que entienden como una opción, y no como una “condición necesaria” para el arte (Danto, 2009). Pero tampoco se acogen a la estética dionisiaca del flamenco *de raíz*. No se trata de advenedizos: en muchos casos, responden a una generación de jóvenes, gitanos y no gitanos, hijos de la familia, de las genealogías clásicas, quienes acometen la tarea de enfrentarse, no sin conflicto, con el “padre” jondo (Cruces, 2008).

Ante estos movimientos, la tensión está servida. ¿Quién destapa el tarro de las esencias? ¿Quién patrimonializa la identidad? ¿Quién la rentabiliza? Las *nuestrificaciones* vienen ocupando exégesis sobre “lo flamenco” casi desde el momento en que nace: voces apocalípticas se oían ya a finales del siglo XIX.¹⁵ Una parte del arte vive de “lo tradicional”, de las “imágenes de la cueva”, de la “calidad de lo imperfecto” contenida en la *patá por bulerías* de cualquier grupo de viejas gitanas que tienen un conocimiento in-corporado (*embodied*); otra abdica y desobedece reinterpretando el pasado o reclamando los nuevos lenguajes del *crossover*. Lo que genera, circularmente, la vuelta a categorías que sitúan “lo auténtico”, “lo puro”, “lo verdadero” en algún momento del desarrollo de un patrimonio que, al ser vivo, impide considerar sus prácticas como algo inmutable.

Finalmente, están los artistas. Meses después del reconocimiento de la UNESCO, reclamaron un mayor despliegue de convocatorias escénicas de las administraciones, suponiendo que “salvaguardia” y “fomento” funcionaban como sinónimos.

La pugna profesional por acceder a aquéllas estuvo detrás y sirvió como argumento para las acciones de los denominados “indignados”, un grupo no muy numeroso de artistas concentrados en torno al flamenco más tradicional. La “imagen del bien limitado” se impuso en el marco de unos recursos no sólo finitos, sino crecientemente escasos, en la contratación pública, y artistas veteranos de la gitanería más flamenca tanto como del clasicismo académico unieron sus fuerzas en un inaudito colectivo, criticando la gestión y reclamando al Instituto Andaluz del Flamenco diversas demandas y una participación activa en algunas decisiones de su competencia, fundamentalmente distribución de contratos y presencia en programación.

Sector público y sector privado

Resulta fundamental entender el papel que ha jugado el sector público en el devenir del flamenco en España -y particularmente en Andalucía- desde finales de la década de 1970, cuando se convierte en el cliente fundamental del mercado flamenco a través del fomento de actividades escénicas y difusión turística. Ya hemos mencionado determinados conflictos que se hicieron explícitos en contextos competitivos vinculados a estas instituciones.

En los años previos al reconocimiento de la UNESCO, la empresa privada languidecía para la oferta *jonda*. Apenas era capaz de competir salvo en determinadas iniciativas de vocación turística, desde tablaos hasta comercios de *souvenirs*, pero -al moderarse la oferta e inversión públicas-, el sector privado ha vivido un relanzamiento en forma de ofertas fragmentarias, en salas, pequeños teatros e incluso unos tablaos que viven otra época feliz. Son el “refugio” de tantos artistas de consolidada trayectoria, algunos de los cuales participan de una doble estética: responden a la demanda de códigos clásicos ante los públicos generalistas o turísticos, y se lanzan a aventuras heterodoxas para dar salida a una creatividad de anclaje minoritario.

El proceso de *museificación* vivido por el flamenco en estas décadas no se ha limitado a las inversiones públicas, normalmente en forma de pequeñas exposiciones locales. Ciertas fórmulas afrontan la gestión de lo que, más que como un “bien”, se propone como una “experiencia”. Conceptos museológicos tradicionales conviven como evidencias culturales destinadas a un “turismo de autenticidad”, de conocimientos, de raíces, de inmersión. Conocer, aprender, experimentar, sorprender y participar simulando la emoción serían sus objetivos, a partir de una noción de “patrimonio emocional”.¹⁶

En el ámbito de la gestión y las instituciones culturales, el concepto de “salvaguardia” trajo consigo una visión más dinámica del patrimonio que la de “conservación”, más estática. El sector público continuó y potenció sus actuaciones de documentación, investigación y protección patrimoniales. Se tomaron decisiones simbólicas como la declaración del 16 de Noviembre como “Día del Flamenco” en Andalucía, con la carga de celebración y coparticipación de instituciones públicas y privadas, y de articulación en torno a la Consejería de Cultura.

Decisiones políticas no acometidas en tres décadas de democracia, como la inclusión del flamenco en los *curricula* educativos, empezaron a incorporarse al discurso-marco, y se activó un grupo de trabajo que está por ver si supera el parapeto de la ortodoxia curricular. En ausencia de una verdadera apuesta pública por las enseñanzas

flamencas, la iniciativa privada ha ocupado en los últimos años también la docencia, terreno histórico y espita de la madurez de los artistas desde los primeros maestros y academias decimonónicas. Nuevos formatos revisan su omnipresente papel, y siguen siendo una de las fuentes principales de autoempleo de los profesionales.

El patrimonio como respuesta antihegemónica

Y aún queda un aspecto que exigiría capítulo propio en estos procesos de reinterpretación utilitaria: las relaciones entre patrimonio y protesta social. En este caso, el flamenco no es ya un objeto de reivindicación *per se*, sino un instrumento mediador y de exposición crítica.

La sombra de artistas “comprometidos” (como en su día lo fueron Menese, Gerena o El Cabrero) es alargada. El cantaor Juan Pinilla graba “Las voces que no callaron”, un disco sobre el periodo de represión franquista, al tiempo que se autoinculpa por fandangos ante una Subdelegación del Gobierno del Ministerio de Interior, junto a otros treinta, de la acción revestida de asalto al supermercado Mercadona llevada a cabo por el Sindicato Andaluz de Trabajadores.¹⁷

Colectivos emergentes tratan de recuperar el propósito de “politizar el arte” frente a la incapacidad de la razón práctica. Flo6x8 es un conjunto de activistas sevillanos que representa una vuelta al patrimonio como vía de protesta para el logro de reivindicaciones sociales, y no sólo como objeto *per se*. Bajo la denuncia de la ‘*cleptocracia*’ de los mercados y las entidades financieras, que han arrebatado la soberanía nacional al pueblo, todo ello con el consentimiento de los Gobiernos y con el lema “Cuerpo contra capital”, Flo6x8 convoca acciones de protesta como la ocupación de sedes bancarias con *flashmobs* flamencos. A través de la *performance*, los foto-montajes, el vídeo documental, letras alusivas y cantes y bailes por tangos, soleás o bulerías (considerados espacios antihegemónicos de resistencia), el colectivo opta por una fuerte *estetización* que se manifiesta en una cuidada iconografía donde se combinan, de forma sugerente y combativa, tradición y vanguardia.

Otras acciones similares realzan esta carga simbólica de los patrimonios, en clave política o de memoria histórica. El profesor Miguel López cierra un acto de graduación universitaria cantando por soleá contra la LOMCE y el ministro Wert, y un grupo de mujeres ejecuta el zapateado-homenaje a las mujeres republicanas represaliadas durante el franquismo sobre la tumba del general Queipo de Llano, todavía hoy enterrado con honores en la sevillana basilica de la Macarena.¹⁸

Algunos iconos y acciones del colectivo Flo6x8, y *performance* flamenco sobre la sepultura de Queipo de Llano



Fuente: Colectivo Flo6x8

2. Nuevos agentes del flamenco, hacia un modelo teórico-metodológico

El proceso de resemantización del flamenco como constructo (“lo flamenco”) ha venido asumiéndose también como principio por una generación emergente de investigadores y gestores relacionados con el patrimonio. Ya desde los años 80, venían consolidándose nuevas -y a veces dispares- líneas de trabajo en la investigación flamenca. A partir de la década de 2000 se encauzan no sólo, pero muy significativamente desde las universidades, a través de propuestas multidisciplinares. Estos centros han actuado en estrecha conexión con la gestión, en tareas de catalogación, protección o conservación del patrimonio.

Los trabajos escapan a la falta de método de tanto diletantismo investigador como menudeaba entre “la afición”, y se acompañan de un impulso de parte de algunas instituciones públicas, en cuyos

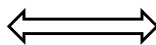
foros se habla ya de investigación y flamenco sin rubor. Se advierten movimientos de continuidad e interesantes resultados sistemáticos, aunque las tareas se acometan desde disciplinas diferentes, no siempre hermanadas ni con presupuestos teórico-metodológicos compartidos.

La puesta en marcha, en 2004, del Programa de Doctorado “El flamenco. Acercamiento multidisciplinar a su estudio” en la Universidad de Sevilla,^A funcionó como revulsivo de una sucesión de innovadores estudios monográficos, que han avanzado en el conocimiento de parcelas históricas, antropológicas, musicológicas, estéticas, artísticas, audiovisuales, lingüísticas, literarias, jurídicas o sanitarias, con el flamenco como objeto de investigación empírica.

Es aquí donde se inscribe nuestra propuesta metodológica, cuya aplicabilidad exige realizar un par de apuntes teóricos que afinen el concepto de “patrimonio” y la delimitación del objeto de estudio al que se dirige.

El concepto tradicional del patrimonio. Operatividad para el flamenco

Falsas adscripciones al concepto “patrimonio”	Revisiones al concepto y aplicación al flamenco
Tradición como “lo residual”	Tradición como “proceso”
Tradición como continuidad	Tradición como continuidad y como plataforma para la ruptura: nuevas formas flamencas como “desobediencias” a la tradición
Fosilización-Momificación	Transformación-Dinamicidad
Primitivismo-Arcaísmo	Modernidad-Contemporaneidad
Urgentismo recopilatorio	Vivacidad
Inmanencia	Contingencia
Supervivencia	Funcionalidad
Utilidad	Valores de uso y de cambio
Bienes datables	Problema de datación: continuidad histórica
Materialidad-Evidencia	Materialidad-evidencia Inmaterialidad-Intangibilidad
Economicismo objetual	Producciones, acciones, representaciones y significación social
Delimitación	Integración
“Patrimonio modesto”-“Patrimonio menor”	“Patrimonio popular”-Género artístico
Particular	Particular-universal
Simplicidad	Complejidad
Pasado	Pasado-Presente- Futuro
Dialéctica “Pureza-Contaminación”	Mestizaje
“FOTO FIJA”	CONSTRUCCIÓN SOCIAL



GÉNESIS DE MITOS

ANÁLISIS CIENTÍFICOS

Desechando viejos conceptos del patrimonio

En primer lugar, se requieren un distanciamiento previo -hoy ya de consenso- de falsas adscripciones del “patrimonio”, y una mirada limpia al concepto, mucho más dinámica y procesual.

Como sabemos, la Comisión Franceschini reconoció ya en los años 50 una teoría de los Bienes Culturales como procesos materiales e inmateriales que detentan un valor patrimonial. Afirmados simbólicamente, los bienes culturales son testimonios de una cultura que, en el pasado o en el presente, trascienden el prestigio material o estético: *Todo lo que constituya el testimonio material de los valores de la civilización.*^A El enriquecimiento del concepto, del que participó la identificación con el

antropológico de “cultura”, permitió superar definitivamente la preferencia por elementos y objetos únicos, escasos, monumentales o de apreciable autoría. Categorías de “autenticidad”, “estado”, “élite”, “pasado” o “monumentalismo” se vieron superadas por otras de “significado”, “comunidades”, “creación popular”, “presente histórico” o “código cultural”.^A

En una polarización tal vez simplificada, pero al cabo práctica, hemos opuesto una serie de categorías en dos columnas suficientemente elocuentes para aplicar estos dualismos al patrimonio flamenco. La primera de ellas proporciona una visión estrecha de las adscripciones que podrían suponerse a un género anclado en lo popular e histórico, pero

también lo artístico. En la segunda, se suceden los parámetros teóricos renovadores aplicables al patrimonio flamenco, tan pujante en el espacio del consumo escénico.

A partir de la confrontación de modelos, se separan y oponen la generación de mitos –seguramente más fascinantes– y los análisis científicos sobre el flamenco. Es en este último conglomerado de conceptos donde se instala nuestra propuesta.

La forma social del flamenco como valor

Enunciemos una segunda consideración teórica: la forma social específica que adquieren el desarrollo y la apropiación del flamenco como producción cultural marcará la determinación y la objetivación social expresa de su contenido (García Linera, 2009).

El valor del flamenco como bien cultural es un producto histórico y social polivalente, tanto en la comprensión de sus agentes, como en la funcionalidad de sus prácticas, donde existe una separación metodológica entre su *uso* como bien cultural y su *cambio* como mercancía:

- El *valor de uso* responde al modo en que el flamenco es socialmente producido y utilizado. En la teoría clásica, este valor de utilidad, el uso, el goce, el disfrute, representa la satisfacción de una necesidad humana.
- El *valor de cambio* se regiría por criterios de medición cuantitativa, según la aptitud que esta producción de bienes –artísticos en nuestro caso– detenta para proporcionar otros bienes distintos.

Más allá del debate teórico sobre la teoría del valor-trabajo (en rigor, inaplicable ni a sistemas de capitalismo cognitivo ni a procesos singularizados de producción artística), situamos aquí lo que convertiría o no al flamenco en un objeto competitivo para la denominada “industria cultural”: como mercancía, el flamenco sólo adquiere valor de cambio en la circulación, a través de su consumo.²²

La forma social de la producción y la teoría clásica del valor nos introducen en una concatenación de conceptos que emanan de cómo el flamenco “se realiza”. Su producción, ¿es un objeto, siquiera no reproducible? ¿Una mercancía? ¿Es un trabajo? No lo serán la *fiesta* y la cotidianeidad flamencas, émicamente percibidas según una representación inserta en una trama de relaciones sociales voluntarias, no enajenable. Y sí será un trabajo, como señala Pahl (1988), cuando se produce una representación social diferenciada del flamenco en un contexto laboral, de intercambio o profesional. Esta forma de producción, también social, está inscrita

en el mercado aunque nazca de una cualidad no mensurable como arte, creatividad o inspiración.

Las diferencias son sustanciales para entender dos significaciones contingentes y entornos expresivos del flamenco: aquéllos inscritos en el territorio de la intimidad y la cercanía, y los de un género artístico que permite un acceso “público” tras la superación de ciertas exigencias, normalmente económicas.

En sentido amplio y con independencia del número de personas que participen de él, podemos considerar “privado” al *flamenco de uso*, mientras que el *flamenco de cambio*, “público”, es el que propiamente reconocemos como género artístico, codificado y sujeto a las inclemencias y bonanzas de los círculos del espectáculo.

El primero no es transferible. Hemos oído afirmar al director del Festival Flamenco de Nîmes, Patrick Bellito: *Los mejores espectáculos de flamenco, aquellos que nunca podré programar, son los que he visto fuera del escenario*, estableciendo así las fronteras *emic* que individualizan cada forma social. El segundo, el flamenco de cambio, centraliza políticas de fomento y difusión como festivales, circuitos o campañas turísticas, que crecientemente aglutinan las iniciativas públicas en situaciones de restricción presupuestaria para otros campos como la investigación, la documentación o la protección.

Esta distinción conceptual deriva en dos cuestiones: la generación e imposición de discursos en torno a la “cultura como recurso”, y las fronteras deslizantes entre ambas categorías del valor flamenco.

- 1) En relación con lo primero, ya García Canclini (1993) nos habla del “mercantilismo” como uno de los imaginarios de la preservación. La “estética” o el “estilo” flamencos evocan, a partir de un carácter único, icónico, un patrón intercambiable. Lateraliza sus valores no utilitarios y da lugar a la *presencia de un objeto apto para el consumo turístico o estético* (Waisman, 1994:10). Un espejo parece reflejar sobre el patrimonio flamenco las tesis sobre la irreproductibilidad de la obra de arte.²³

Ciertamente, la propia UNESCO reconoce en la *Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales* (2005) el papel de las actividades económicas o turísticas como un daño potencial, pero también como una vía de promoción para la integración de los patrimonios inmateriales en políticas de planificación y desarrollo económico.²⁴ Con frecuencia, no obstante, la preservación garantiza más el “objeto producido” que el “proceso social” (Prot, 2001). Reafirma

objetos mitificados, contenidos competitivos de valor económico medible, con exquisita factura y enorme calidad artística sin duda pero fetichizados, por encima de otros de carácter social o simbólico, aunque tal vez imperfectos. *Dirty music* popular, desde la perspectiva del código comercial.

- 2) Por otra parte, los niveles de *uso* y *cambio* no siempre ocupan límites precisos en el flamenco. Como valores, ambos pueden manifestarse en realizaciones morfológicamente similares, y al revés. El flamenco escénico, por ejemplo, está continuamente atravesado de formas de “economía moral”, anclada en normas o valores culturales no utilitarios y de intermediación de las relaciones sociales comunitarias (Scott, 1976). Multitud de prácticas inscritas en el flamenco-mercado no se rigen estrictamente por criterios economicistas, ni se definen como transacciones anónimas, sino a partir de principios de moralidad, tradición, estatus, credibilidad, deber, “cumplir”, y otros que generan formas alternativas de solidaridad o reciprocidad, difícilmente reconocibles desde una perspectiva económica reduccionista.

Muchos artistas flamencos participan alternativamente de lo uno (la fiesta, el ritual, el encuentro) y de lo otro (el escenario), pues son a la vez profesionales y miembros de comunidades sociales vinculadas. Criterios de parentesco, vecindad, solidaridad o amistad, intervienen en sus decisiones y valoraciones. La “autenticidad” o la “identidad”, como categorías *emic*, se miden tradicionalmente a través del derecho “natural” que otorgan la localidad o el territorio, base de una pertenencia afectiva de efectos prácticos y simbólicos (*ius loci*). La filiación (*ius sanguis*) y la afinidad son vías de comprensión que configuran la *performance* en los espacios escénicos.

El flamenco desarrolla también toda una serie de fórmulas de ficción expresiva en contextos mercantilizados, a través de los cuales se advierten acciones de negación de las relaciones impersonales y jerárquicas. Un familismo más o menos ficto se extiende tanto a los momentos escénicos como al trato directo personal y, sobre todo, personalizado, a pie de tablas. En las representaciones teatrales, es código compartido el lanzar frases dirigidas, personalizadas, interjecciones y jaleos de ánimo a los artistas (el *ole* propio), solicitar o recordar estilos, personas, lugares, tocar las palmas a compás, o realizar llamadas e interpelaciones directas al escenario.

Esa búsqueda recreación de signos propios del flamenco *de uso*, susceptible de provocar el *deseo* del que nos habló Baudrillard (1980), funciona

también en rituales que contratan actuaciones flamencas para encuentros de empresa, casetas de feria, casas particulares, bodas o pedimentos, donde se reproducen gestos, guiños y formas de actuar propias del ámbito de lo “íntimo”. Se incluye aquí la versión renovada de las conocidas en otros tiempos como “juergas de señoritos”, ahora fiestas privadas de pequeño o mayor formato en las que intervienen artistas cuyo perfil está especializado en estos eventos. Profesionales retribuidos según valores de mercado que, epidérmicamente, sugieren una relación informal y no institucionalizada como “un invitado más”.

Todo un conjunto de acciones, en definitiva, reivindican la comunión íntima o el espíritu de la fiesta, aunque sea de forma ficta. Al finalizar los festivales flamencos se impuso durante un tiempo la “ronda por tonás”, uno de los cantes –desnudo y sin guitarra– con mayor carga de comunión simbólica. Proliferan los espectáculos territoriales que recrean y teatralizan estampas familiares o vecinales y se dramatiza la vida cotidiana a través del baile y el cante. Se evocan y reconstruyen bodas, bautizos, gañanías, corrales, patios, tabernas y tabancos, y se escenifica la reunión social en forma de “fin de fiesta”.

Cualquier espectáculo flamenco remata, casi preceptivamente, con su correspondiente “patá por bulerías”. Acaso por unos minutos, se ofrece aquí al público la posibilidad de convivencia ritual ya desinhibida de las formalidades del guión, con la coparticipación en términos de igualdad de cuantos han aparecido a lo largo del espectáculo. Los guitarristas bailan, los bailaoras cantan, las figuras dejan paso a los secundarios, y la frontalidad propia de la *performance consumida* se vuelve circularidad interna a la *performance vivida*. Ahora, imaginariamente, los artistas actúan *para ellos*. Invitan a bailar al cliente en los pequeños recintos de tablaos turísticos. Y el público disfruta así de una comunicación espontánea perfectamente calculada.

Esta es una de las versatilidades de un patrimonio abierto y poliédrico como el flamenco. Los efectos de simulación de situaciones en las que se aspira a palpar, al menos, la posibilidad de adquirir los signos y significaciones colectivas del flamenco. A estar *dentro* de la fiesta, sentir la *intimidad* de la ejecución jonda, a *participar* de la interacción, de la pertenencia, del “nosotros” patrimonial e identitario, siquiera sea a través de un momento finito y eventual de acercamiento.

El contrastado se impone de nuevo. La cultura convertida en mercancía a través del deseo de autenticidad cuando, en realidad, los grandes avances del flamenco como arte creativamente más limpio y desinhibido –¿más auténtico?– puede que vengan hoy dados, precisamente, por las rupturas radicales

Evocación de vecindades y tabancos, y fin de fiesta por bulerías en diversos espectáculos flamencos



Fuente:Revista "La Flamenca"



Fuente:Rafael Manjavacas



Fuente:espectáculo "Jerez Puro Esencia"



Fuente:Feliciano Gil

de quienes buscan la anulación de la forma: *El hecho de que el lenguaje de la comunicación se ha perdido, he aquí lo que expresa positivamente el movimiento de descomposición moderna de todo arte, su aniquilación formal* (Débord, 1999/1967). Lo cualitativo se pierde por el efecto del extrañamiento, y a la vez se busca como reclamo patrimonial del espectáculo.

3. Categorías de clasificación

No es el momento de realizar un análisis, que habría de ser necesariamente pormenorizado y crítico, del alcance que ha tenido el cumplimiento de los desiderandos expuestos en el expediente de candidatura a la UNESCO, atravesado por la demoledora modificación de las políticas culturales a partir de las reducciones presupuestarias en nuestro país. Pero sí de aportar algunas herramientas de tratamiento sistemático que puedan ayudar a las exigencias de esta institución internacional y de las políticas culturales en general.

Teniendo en cuenta los apuntes teóricos anteriores, y para poder activar líneas de salvaguardia, una primera providencia es conocer y normalizar *qué y por qué* hablamos del flamenco como un "patrimonio cultural". Una codificación consen-

suada, tanto en los espacios de la intervención administrativa como en la investigación documental y de campo.

Hemos apostado en varias publicaciones (Cruces, 2000, 2005) por establecer herramientas que permitan afinar las actuaciones sobre el flamenco como bien cultural, a partir de cuatro ejes:

- En el patrimonio material, la descripción formal, usos, funciones, transformaciones, técnicas de trabajo y contexto de utilización de elementos ligados a la ejecución (indumentaria y aderezos, organología instrumental...), registros sonoros y audiovisuales (tanto los históricos como los más recientes; públicos y privados: cilindros de cera, placas de pizarra, vinilos, compactos, incluso la música "desmaterializada" de la red), documentación (gráfica, bibliográfica, fotográfica, audiovisuales, folletos, compendios hemerográficos, cartelería...), y obras de arte plástico de naturaleza flamenca.
- Las expresiones musicales y plásticas, el núcleo del sistema musical flamenco y el referente patrimonial más reconocible popularmente. Aquí se inscriben la confección y estructura de los estilos flamencos, las especificidades de la música flamenca (estructuras, modelos de microcomposición, armonía, melodía, ritmo...), el patrimonio histórico de orígenes e influencias

de las tradiciones musicales, las manifestaciones formales y expresiones plásticas concretas de cante, toque, baile, jaleos, percusión y otra instrumentación, las técnicas de ejecución de los subgéneros anteriores (la “escolástica” del proceso de producción), los modelos de interpretación (fuerza emocional, evocación, espontaneidad, inspiración...), el patrimonio contenido en determinadas unidades expresivas (coreografía y piezas singulares de la historia flamenca).

- c) La oralidad flamenca, que se expresa de forma asociada al cante y a sus formas de comunicación verbal: registros léxicos, fonéticos y morfolingüísticos, *corpus* lírico consolidado (poesía jonda y patrimonio literario, social e histórico), estructuras copulativas de las letras respecto a música, danza e instrumentación.
- d) El flamenco como exposición socializada de las músicas: espacios de sociabilidad y representación y prácticas rituales flamencas, territorios y entornos del flamenco, pequeños espacios privados (sociabilidad informal, ámbitos domésticos y vecinales, entornos laborales, ritos de paso, reuniones de *cabales*...), formas de articulación social en torno al flamenco (segmentación y cohesión), asociacionismo formal (peñas flamencas), espacios mercantiles singulares y *performance* pública (magros eventos, convocatorias cíclicas, pequeños entornos comerciales...)^A
- e) Saberes, símbolos y significaciones culturales, que suponen la categoría aún menos explorada del patrimonio flamenco. Incluyen todo un complejo de saberes y conocimientos, transmisión (reglas mnemotécnicas, aprendizaje, memoria, enculturación de pautas...), oralidad, procesos de expresión y comunicación gestual y corporal, creatividad, oficios y culturas del trabajo (trayectorias profesionales, biografías personales...), culturas étnicas y de género, afición, y aspectos simbólicos de las acciones sociales y de las acciones artísticas.

La cuestión radica en la aplicabilidad de un modelo de epígrafes o elementos matriciales de la “taxonomía” patrimonial del flamenco. Su objetivo descriptivo y, a la vez, clasificatorio, pudiera considerarse *etnografista*, al haber sido diseñado básicamente en el marco de los procedimientos descriptivos asociados a la incoación y catalogación de los bienes culturales. De los resultados prácticos obtenidos hasta hoy en la investigación propia y tutelada, concluimos con los siguientes retos metodológicos que hacen más operativo el esquema:

- a) La conexión entre objeto y acción. En unos casos, los objetos flamencos enunciables serán más

capaces de transmitir significaciones; en otros, su integridad será comprendida sólo a través de la acción o la práctica (Quintero, 2005). La mirada omnicomprensiva a la que tanto ayuda la Antropología es indispensable para no atender a datos descriptivos separados de los contextos históricos, sociales o identitarios en los que se inscriben (cultura musical, estereotipos icónicos, culturas étnicas y de género, trayectorias profesionales, modelos de sociabilidad...).

- b) Las especificidades holísticas del patrimonio flamenco, como conjunto de piezas culturales inextricablemente, unidas incorporan, además, dos elementos del valor expresados en forma de flamenco *de uso* y *de cambio*, como ya hemos visto. Ello producirá, necesariamente, duplicidades en el empleo de los registros de catalogación, y ciertos desajustes entre forma y función. Dos manifestaciones formales similares pueden comportar interpretaciones y semánticas culturales diferenciadas según la forma social del valor, y –a la vez– expresiones difícilmente asimilables en lo morfológico adquirir significaciones sociales similares. Un ejemplo es la aproximación al fenómeno conocido como “nuevo flamenco” urbano que se produce, como ya hemos escrito, en territorios vivos para la música. Su formato, sin embargo, los hace aparecer como apócrifos y profanadores, al ser sus espacios geografías periféricas y sus formas periferias del imaginario de la “tradición”.^A
- c) Ello nos conduce, metodológicamente, a la problemática de la exclusividad e independencia de las categorías propuestas en el esquema. Éstas pueden funcionar como guía para las investigaciones, pero difícilmente permiten una catalogación y medición independientes del todo sistémico, integrado. El estudio, por caso, de la bulería como forma musical del flamenco, atenderá especialmente aspectos contenidos en el apartado b) de la propuesta, pero los datos y resultados se inscribirán en el amplio marco de evidencias y significaciones en el que surge y se reproduce este “palo” flamenco. Algunos indicadores del modelo enunciado, como las culturas del trabajo, étnicas o de género, son transversales al resto de apartados de la lista, y su naturaleza, ontológica y clasificatoriamente, desestabilizaría una clasificación patrimonial que no sólo puede funcionar como acumulación de evidencias exhaustivas y precisas -el flamenco como género visible o reconocible- sino también como un constructo de implicaciones teóricas y metodológicas.
- d) La dialéctica particularismo/holismo en su plasmación etnográfica. Cualquier investigación particular sobre aspectos concretos del flamenco

(un estilo, un conjunto gráfico, un intérprete, una peña...) es, obviamente, más práctica que una aspiración ambiciosa a “investigar el conjunto”. Es éste uno de los mayores déficits de ciertas corrientes de la investigación tradicional y aún presente, que abdican del axioma holístico de los bienes culturales, y por tanto un desafío para el aún incipiente trabajo de campo sobre flamenco. Un ejemplo metodológico de cómo resolver la dialéctica descrita son los trabajos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, que inició en 2009 sus trabajos para la confección del *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*, en convenio con el IAF.^A En esta iniciativa etnográfica, el flamenco comenzó a estudiarse monográficamente desde septiembre de 2011, y se analiza en todos sus ámbitos temáticos de forma relacional, deteniéndose de forma singular en los oficios artesanales relacionados con el flamenco, como la lutería para la elaboración de guitarras u otros instrumentos, oficios relacionados con la indumentaria.^A

4. Conclusiones

Hemos presentado el decurso de las acciones de política y gestión que, a diversos niveles de integración (supranacional, estatal, autonómico) y en sus aspectos culturales, turísticos y económicos, han incorporado el flamenco como un objeto reconocido del patrimonio oral e inmaterial, superando así su vieja consideración como “música menor” y los viejos estereotipos que lastraron su reconocimiento social.

El proceso seguido para la inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Intangible de la UNESCO y su precedente estatutario en Andalucía, evidencian que determinadas acciones cuyo pulso es formalmente administrativo, pueden contribuir a situar los bienes patrimoniales dentro de una cadena de valor referencial (en nuestro caso, político y simbólico, fundamentalmente). Pero también a ampliar las definiciones teóricas que sustentan el bien cultural y la expansión de los significados conferidos a estos bienes, en términos administrativos y formales.

En este sentido, tanto el Estatuto de Autonomía como el expediente remitido a la UNESCO, atendieron a una diversidad de ámbitos. En un caso desde la gestión y políticas públicas, y en otro desde la propia precisión del concepto, amplifican el fácil reduccionismo de una mirada artística al género flamenco y trascienden más allá de la música hacia campos y unidades de análisis compartidas con otros objetos de estudio de las ciencias sociales.

La incorporación del flamenco a las políticas públicas, y por tanto la progresiva penetración

administrativa y económica del sector público, nos ayudan a comprender las estrategias de aglutinación y pugna que pueden despertarse en torno a patrimonios como éste, muy enraizados en contextos de redefinición identitaria. Se ha visto cómo, en este recorrido, convergen intenciones de diversos agentes, tradicionales y emergentes, que despliegan fuerzas reclamando para sí interpretaciones acerca del constructo y ansían protagonizar su interpretación de forma dominante o incluso monopolística.

“Lo flamenco” se ha convertido en los últimos años, en una categoría útil, tensada entre dos fuerzas: el consenso, y la atomización de la interpretación y apropiación simbólica. Los procesos de aglutinación y pugna en torno al flamenco, como se ha constatado, ponen en juego estos desafíos por la interpretación.

En el primer orden, el poder legislativo ha refrendado una serie de principios en el marco de la legislación básica, con el refrendo de los grupos parlamentarios; el Estado ha culminado una candidatura revalidada por la institución supraestatal; diversas “comunidades” se han legitimado como portadoras y transmisoras de la herencia cultural ante la UNESCO. Lo que demuestra cómo, ante una circunstancia de utilidad, las tensiones potenciales por la apropiación de los significados del patrimonio pueden quedar latentes ante expectativas instrumentales.

Sin embargo, este proceso sirve también para constatar cómo agentes, personas y grupos de carácter político, institucional, económico o simbólico, que se mueven dentro de oposiciones y relaciones de dominación, participan desigualmente en la producción de los bienes culturales y establecen diferentes relaciones con ellos, legitimándose de forma contingente a través de estos patrimonios. La *nuestrificación* territorial de las diversas comunidades que suscribieron la candidatura final, los disensos entre gobiernos central y autonómico/s en el devenir del asunto, y las reacciones anti-institucionales de los artistas, acompañan a todo un juego de resistencias de mayor o menor impacto, que sugieren posiciones polisémicas en torno al flamenco como mercado laboral, reificación identitaria o resquicio antihegemónico e impugnador.

También los acercamientos críticos o científicos se incorporan a esta concurrencia por ocupar territorios interpretativos sobre el patrimonio. La Antropología dispone de herramientas metodológicas que pueden contribuir a resementizar el concepto, también como objeto de estudio, ofreciendo una aproximación sistemática al flamenco que atienda a lo popular y lo artístico, a lo histórico y lo contemporáneo, a sus valores *de uso* y *de cambio*.

En tal sentido, hemos presentado una propuesta clasificatoria que reconoce los diversos complejos de significado del flamenco como género artístico, bienes materiales, expresiones musicales, oralidad, estética, entornos, rituales, grupos, prácticas, modos de vida, agentes o transmisión. Sugerimos una estructura que comprenda y ordene el patrimonio estrictamente material, sus expresiones estéticas, musicales y plásticas, una oralidad específica, las prácticas, rituales y espacios de sociabilidad y representación en que se manifiesta, y el campo de los saberes, símbolos y significaciones culturales.

Metodológicamente, el papel que puedan jugar aquí las ciencias sociales requiere problematizar sobre la cuestión más amplia de los modelos cerrados y de orientación etnográfico-descriptiva en la investigación. Cualquier indexado taxonómico -tan al uso en el campo de la gestión patrimonial- que proponga etiquetas únicas, particularistas y exclusivas, conlleva inherentemente riesgos para su aplicación. El flamenco, por su combinación específica de objeto y acción, símbolo y significado, particularismo y universalismo, arte y práctica social, nos ayuda a avanzar en el compromiso en el holismo y la contingencia, y a superar conceptos como “autenticidad” o “inmanencia”, fácilmente confundibles con la inefabilidad de un “arte del sentimiento”.

Bibliografía

- Abric, Jean Claude. *Prácticas sociales y representaciones*. México: Ediciones Coyoacán, 1994.
- Agudo Torrico, Juan, “Cultura, Patrimonio Etnológico e Identidad”, *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 29, Sevilla, 1999, págs. 36-45.
- Baudrillard, Jean, *El Espejo de la Producción*. Barcelona, Gedisa, 1980.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México DF, 2003 /1936/.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, *La reproducción*, Editorial Laia, Barcelona, 1979.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1987.
- Carrera Díaz, Gemma, “Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de partida, objetivos y criterios técnicos y metodológicos”, *Revista PH*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, número 71, Sevilla, 2009, págs. 18-41.
- Cote Montes, Eva y Rosa Satué López, “El flamenco en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Bases teóricas y metodológicas para su estudio y registro”. I Congreso Internacional de Flamenco, *Libro Blanco del Flamenco*, 2011 <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte>.
- Cruces Roldán, Cristina
- “El flamenco y la política de patrimonio en Andalucía”, *Boletín del Instituto andaluz del Patrimonio Histórico*, 30, págs. 130-143. Junta de Andalucía, Sevilla, 2000.
 - “El flamenco como objeto de deseo. Autenticidad, mercado y políticas culturales”, en Junta de Andalucía, *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, PH Cuadernos, 17, 2005, págs. 142-156.
 - “El flamenco como objeto de estudio: la perspectiva patrimonial”, Díaz-Báñez, José Miguel y Francisco Javier Escobar Borrego, *Investigación y Flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2012, págs. 31-53, 2011.
 - “El aplauso difícil. Sobre la “autenticidad”, el “nuevo flamenco” y la negación del padre jondo”, Aguilera, Miguel de, Joan E. Adell y Ana Sedeño (eds.), *Comunicación y música*, vol. II, Tecnología y Audiencias, UOC Press, Comunicación, 6, Barcelona, 2008, pp. 167-211.
 - “Hacia una redefinición del concepto “nuevo flamenco”. La intelectualización del arte”, *Actas del III Congreso INFLA, Investigación y Flamenco*, Universidad de Sevilla, 2012.
- Danto, Arthur C., *El abuso del arte*, Paidós, 2009.
- Débord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Barcelona, Pre-textos, 1999 /1967/.
- Díaz Viana, Luis, *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la “invención” de la cultura popular*, Sendoa, Guipúzcoa, 1999.
- García Canclini, Néstor (coord.), *El consumo cultural en México*, CNCA, México, 1993.
- García Canclini, Néstor, *Imaginario urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.
- García Linera, Álvaro, *Forma valor y forma comunidad*. La Paz, CLACSO, 2009.
- Giménez, Gilberto. “Cultura, Patrimonio y Política Cultural”, en *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*. México: Instituto de Investigaciones Sociales: IIS-UNAM, 2005.
- Guerrero Valdebenito, Rosa María, “Patrimonio cultural mundial, territorio y construcción de ciudadanía. Construcción y apropiación social del patrimonio cultural de la ciudad de Valparaíso-Chile”, *Scripta Nova*, Vol. XVI, 388, Universidad de Barcelona.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988.
- Machado y Álvarez, Antonio, *Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, Sevilla, 1881.

- Pagura, Nicolás G., "La teoría del valor-trabajo y la cuestión de su validez en el marco del llamado "post-fordismo", *Trabajo y Sociedad*, n.º 15, vol. XIV, Otoño 2010.
- Pahl, Ray E. (ed.), *On Work. Historical comparative and theoretical approaches*. Oxford, Basil Blackwell, 1988.
- Perujo Serrano, Francisco, "El Flamenco y su internacionalización", *Retos de nuestra acción exterior. Democracia Pública y Marca España*, Colección Escuela Diplomática, 18, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, 2012, págs. 225-233.
- Prott, Lyndel, "Definición del concepto del "patrimonio intangible": retos y perspectivas, *Informe Mundial sobre la Cultura, 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*, Madrid, 2001.
- Quintero Morón, Victoria, "El patrimonio intangible como instrumento para la diversidad cultural, ¿una alternativa posible?", en Junta de Andalucía, *Patrimonio Inmaterial y gestión de la diversidad*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, PH Cuadernos, 17, Sevilla, 2005, págs. 69-83.
- Scott, James, *The Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*, Yale University Press, 1976.
- Waisman, Marina, "El patrimonio en el tiempo", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 6, Sevilla, 1999, págs. 10-14.
- Ggarantizar la tutela, protección, conservación, salvaguardia y difusión del patrimonio, y promover su enriquecimiento y uso como bien social y factor de desarrollo sostenible y asegurar su transmisión a las generaciones futuras. A la espera de que se apruebe definitivamente su Reglamento General de Desarrollo, documentación y protección del flamenco parece que tendrán un sitio en el articulado sobre protección del Patrimonio Etnológico.* http://www1.ccd.junta-andalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/areas/bbcc/Galerias/Adjuntos/proteccion/Proyecto_Reglamento_Patrimonio.pdf2
- ⁵ Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía, BOJA núm. 56 de 20 de Marzo de 2007 y BOE núm. 68 de 20 de Marzo de 2007.
- ⁶ *Patrimoine Oral et Immatériel de l'humanité* (Première Proclamation des chefs-d'oeuvre), UNESCO, 2001.
- ⁷ La administración andaluza (en este caso, la Dirección de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco) elaboró la candidatura, cuyo expediente, así como toda la documentación obligatoria y suplementaria, se redactó, se diseñó y entregó ante la embajada de España en la UNESCO. Ocupaba la dirección entonces Francisco Perujo, cuyo impulso fue esencial para la empresa. La elaboración del texto final exigió tres frentes de trabajo: el político (alinear todas las voluntades y unanimidades de todas las administraciones: presentación de proposiciones no de ley en los parlamentos autonómicos y el Congreso, de mociones de apoyo en los ayuntamientos, reuniones entre las consejerías de cultura), el administrativo (con la configuración de una candidatura según lo dispuesto por la UNESCO) y el social (búsqueda de adhesiones). Aunque el trabajo suelen hacerlo las comunidades autónomas desde sus direcciones generales de patrimonio, en la UNESCO están representados los estados y es el gobierno central quien acaba registrando, defendiendo y haciendo suya su candidatura.
- ⁸ Asimismo, se crea un Fondo del patrimonio cultural inmaterial con contribuciones de los Estados Parte (capítulo IV). Se puede consultar un "Kit" de dicha Convención - una de las siete Convenciones de la UNESCO en el campo de la cultura - en la página web de la institución, <http://www.unesco.org/culture/ich/es/kit>
- ⁹ Contribuciones de la autora a estas propuestas pueden consultarse en la bibliografía final. En 2011, Portugal acometió el expediente de solicitud a UNESCO de incorporación en la Lista Representativa del Fado, pero optó por restringir los contenidos a los artistas, no tanto a las referencias socializadas de esta música.
- ¹⁰ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00363> <http://www.youtube.com/watch?v=qEJAQuEgGzQ>
- ¹¹ *Declaración Solemne sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional*, UNESCO, 1966, www.unesco.org/laWs
- ¹² Lo que significa que, en este ámbito exclusivo y en su territorio, el derecho andaluz es de aplicación preferente sobre cualquier otro, teniendo en estos casos el derecho estatal carácter supletorio, a diferencia de otro tipo de competencias establecidas por la norma básica (compartidas, ejecutivas o en relación con la aplicación del derecho comunitario).
- ¹³ Fundamentalmente, los del Río Guadalquivir, también de competencia exclusiva de Andalucía en el Estatuto aprobado en 2007. Como es sabido, la reclamación presentada por la Junta de Extremadura derivó en la anulación por el Tribunal Constitucional del artículo afectado.
- ¹⁴ En palabras de Kurt Gross (*v. infra*).

Notes

- ¹ Esta dimensión identitaria del patrimonio, que se sustenta en el respaldo social de aquellos elementos materiales o inmateriales de la cultura que el pueblo siente como propio y referencial, puede constatarse en los datos del *Barómetro Andaluz de la Cultura*, que establece un consenso del 75% en su reconocimiento como eje cultural. Entre 2010 y 2012, las cohortes de entre 18 y 44 años han incrementado especialmente esta percepción. Aunque las "tradiciones" conforman el grueso de lo que *identifica* a la cultura andaluza, los conceptos ligados al legado histórico - patrimonio y sus monumentos- se mantienen a la cabeza de lo que la opinión andaluza reconoce como «representativo» de la cultura de Andalucía. http://www1.ccd.junta-andalucia.es/culturaydeporte/web/html/sites/consejeria/estadistica/Galerias/Adjuntos/estadistica/BACU/E-1008_BACU_2012.pdf
- ² El CAF, creado por el Decreto 159 de 13 de Octubre de 1993, es básicamente un centro de documentación que se adscribió a la Junta de Andalucía tras una etapa inicial como Fundación Andaluza de Flamenco, de carácter privado.
- ³ BOJA núm. 76 de 03/07/1999, y posteriores: BOJA núm. 252 de 28/12/2010, BOJA núm. 241 de 12/12/2011 y BOJA núm. 2 de 04/01/2012.
- ⁴ Sin embargo, y en términos generales, el flamenco tiene cabida. El artículo 1 de la Ley marca como objetivos

- ¹⁵ Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, con el flamenco apenas recién nacido, ya alzaba la voz contra la contaminación del café cantante frente al *auténtico* canto popular de las familias gitanas. Obviaba así su propia afirmación de que el flamenco nace, en realidad, como “género propio de cantaores” (Machado y Álvarez, 1881).
- ¹⁶ Declaraciones personales de Kurt Gross en el *I Congreso Internacional de Flamenco*, Sevilla, 2011. Se trata del Director del Museo del Baile Flamenco de Sevilla, un espacio que trabaja sobre modelos de “experiencia”. *Libro Blanco del Flamenco*, <http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte>
- ¹⁷ *El que roba pa comé / me lo roba y me lo prende / el que roba muchos miles / ese no encuentran los duendes / ni tampoco los (guardias) civiles*, <http://www.youtube.com/watch?v=Jgm225mJcZo>. Pinilla dice echar en falta “ahora y más que nunca, implicación en los artistas flamencos, no solo política, sino social, ética y moral”. Autores como José Manuel Gamboa o Alfredo Grimaldos han documentado las relaciones de artistas flamencos con el sindicalismo la República y el antifranquismo.
- ¹⁸ Para el acto de graduación, http://www.youtube.com/watch?v=kYb_xu-ulfg
En <http://culturaactiva.com/flo-6x8-muerte-al-capital/> se pueden visionar acciones de Flo6x8 como *Cuatro trileros*, *La niña Ninja rompe el monedero*, *Bankia: pulmones y branquia*, *Rumba-rave Banquero*, *Seguiriya dación en pago* u *Operación trapos sucios*. Coplas alusivas, de formato tradicional, son *Ay, Bankia, Bankia/pá ti seis pulmones/pá mi ni una branquia; No te voy a querer/aunque me quítaras/el interés*. Para el zapateado sobre la sepultura de Queipo, <http://www.youtube.com/watch?v=ZyxeauT-ac0>
- ¹⁹ El Programa cuenta en la actualidad con cinco Tesis Doctorales y casi cincuenta trabajos de investigación leídos.
- ²⁰ *La Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del Patrimonio storico, archeologico, artistico, e del paesaggio*, abreviadamente Comisión Franceschini, en honor a su Presidente.
- ²¹ Consultar, para una crítica a estas dicotomías, Díaz Viana, 1999, y Agudo, 1999.
- ²² La revisión sucesiva de posiciones teóricas en el postfordismo es un empeño que supera los objetivos de este artículo, y exigiría acometer la noción de “trabajo abstracto”. Sabemos que, en la teoría clásica, el valor de cambio tiene que ver con el trabajo depositado en él según un patrón de mercado que, para la crítica marxista al modelo, tenía sentido sólo en las economías mercantiles. Por tanto, los procesos creativos y singularizados de producción, como activos intangibles, no tendrían un valor de cambio relacionado con el tiempo de trabajo necesario para su reproducción. Sólo la forma del valor, como intercambiabilidad de los productos del trabajo, queda determinada por la cantidad de trabajo derivada del tiempo. Éste es el que otorga la magnitud mensurable del valor de las mercancías, que habrían de ser entonces reproducibles, multiplicables o repetitivas, generadoras de objetos o bienes idénticos, serializados. Se puede consultar al respecto Pagura, 2010.
- ²³ Según el modelo del que nos advirtió ya en los años 30 Walter Benjamin. Su crítica a la reproducción de la obra artística radica en algo muy cercano a lo que vale para el patrimonio cultural: *Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra... Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproducibilidad técnica —y por supuesto no sólo a ésta* (Benjamin, 2003/1936: 42-43).
- ²⁴ <http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/>
- ²⁵ En este sentido, la categoría de “Sitio Histórico” se subsumiría, para el flamenco, en una figura relevante por sus valores etnológicos de producción popular, más que monumentales o artísticos, con independencia de que éstos existan. La sede de la Peña la Platería, por ejemplo, situada en un carmen de Granada, sería patrimonio flamenco no por sus características singulares de antigüedad o valor arquitectónico, sino por su capacidad para alojar manifestaciones de sociabilidad colectiva flamenca.
- ²⁶ Cruces, 2008:181-182, tras afirmar que *las músicas aflamencadas de los 80, 90 y primeros años del siglo XXI contravienen no sólo el lirismo de la “pureza musical”, sino también el de la “pureza ritual” (...)* Ya no podemos pintar viejos cuadros de familias extensas en torno a una candela o en una gañanía, aunque estas estampas sigan mitificadas como circunscripción autenticadora y sirvan de inspiración simbólica. Ahora es la música para-flamenca, de fusión, la tenida por “no verdadera”, la que verdaderamente late en la calle. Y son otros, espacialmente periféricos y metamorfoseados en su apariencia, los contextos que cumplen las funciones de aquellos cuadros. Esta es una cuestión esencial, a nuestro juicio, en la comprensión cultural del “nuevo flamenco”, sobre cuya definición y diversidad nos hemos pronunciado en Cruces, 2012.
- ²⁷ Se puede consultar en detalle de la metodología del Atlas en Carrera, 2009.
- ²⁸ Para su desarrollo, consultar Cote y Montes, 2011.

Recibido: 11/13/2013
 Reenviado: 06/02/2014
 Aceptado: 10/02/2014
 Sometido a evaluación por pares anónimos