



El flamenco como objeto de deseo. Autenticidad, mercado y políticas culturales

Cristina Cruces Roldán, Departamento de Antropol  a Social, Universidad de Sevilla

Se sugiere una reflexión acerca de cómo el flamenco, expresión de interculturalidad histórica de Andalucía, se inscribe en las lógicas globales de los mercados y en las políticas culturales de las instituciones supranacionales como un objeto atractivo. Un objeto que manifiesta sin embargo contradicciones tanto con su inscripción entre las *ethnic-musics* como con una gestión patrimonial centrada en los riesgos de su desaparición. A través de un recorrido por la génesis del flamenco, su tránsito entre un arte popular y un género artístico, su incorporación a las industrias del espectáculo, las exégesis presentes entre la autenticidad y las valoraciones fictas y la aplicabilidad de diversas conceptualizaciones sobre el patrimonio al flamenco, se valoran los ajustes interpretativos que exige la solicitud de Declaración como Patrimonio Oral e Inmaterial por parte de la UNESCO.

Flamenco as an object of desire. Authenticity, market and cultural policies

This study reflects on how flamenco - the expression of Andalusia's historical interculturality - forms part of the global logics of markets and the cultural policies of supranational institutions as an attractive component, which, nevertheless, displays certain contradictions in relation to both its classification as a form of ethnic music and the management and protection of this artistic heritage to prevent its disappearance. The author takes us on a journey which starts with the birth of flamenco, before moving onto its transition from popular art form to artistic genre, its embracing by the entertainment industry, the existing exegeses of authenticity and fictitious valuations and the applicability of different conceptualisations of heritage to flamenco, in order to value the interpretative adjustments which must be satisfied for it to be declared Oral and Intangible Heritage of Humanity by UNESCO.

"Glosa a la Niña de los Peines (peteneras)

(Popular. Adapt.: Mayte Martín)

Quisiera yo renegar
de este mundo por entero;
volver de nuevo a habitar,
por ver si en un mundo nuevo
encontraba más verdad"

Mayte Martín. Querencia

Declaración como Bien de Interés Cultural, Patrimonio Documental, a favor de los registros sonoros de la Niña de Los Peines. (BOJA N  93. 12 de Agosto de 1997).

1. Festival de flamenco de Mont de Marsan. Sébastien Zambon. Fondos Agencia Flamenco Libre

Al tratarse de una expresión cultural heredada del pasado, el flamenco suele aparecerse ante nuestros ojos como algo inscrito en el campo de "lo tradicional", suponiéndose a la más o menos difusa idea de "tradición" un sentido epistemológico en algo parecido al del concepto de "patrimonio" que hoy nos une aquí: un conjunto de testimonios que forman parte de modos de vida ya extintos pero que, por su interés y trascendencia material o vivencial merecerían ser catalogados, preservados o, al menos, recordados y puestos en valor. Sin embargo, ninguna de las categorías antedichas –ni la tradición ni el patrimonio– se plantearán en estos términos en nuestro texto, una reflexión pertinente ahora que la Junta de Andalucía ha impulsado la iniciativa para solicitar a UNESCO la declaración del flamenco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad¹.

El flamenco se asocia en efecto a prácticas y modos de vida cuyo origen hay que buscar en los distintos horizontes *civilizatorios* que se encarnaron en Andalucía a lo largo de los siglos, y tal vez por ello se ha insistido en su formulación como Patrimonio Oral e Inmaterial de forma tan exclusivista. Pero no es sólo la dimensión inmaterial del flamenco la que le otorga una naturaleza distintiva: el flamenco implica una integración de aspectos y significados mucho más trabada. Es un fenómeno polisémico que genera complejos de significado desde lo intangible hasta lo material, trabazón que se extiende al orden histórico de lo fondo. Y es multicultural o, más propiamente, intercultural, en tanto las aportaciones que reúne no han dado lugar a un mosaico de paisajes independientes, sino a un abigarrado juego de influencias mutuas que convierten cada una de sus teselas en un fundido de las otras que, a su vez, son afectadas y revividas con nuevas formas:

Complejos de significado del término "flamenco"

- Flamenco como **género artístico** que, desde sus comienzos, se ha incorporado a los circuitos de mercado y registro comercial
 - * un "recital flamenco"
 - * un "espectáculo flamenco"
- Flamenco como conjunto de **bienes materiales** producidos a lo largo de la breve historia del género
 - * un "mantón flamenco"
 - * unos "zapatos de baile flamenco"
 - * una "guitarra flamenca"
- Flamenco como un compendio de **producción músico-oral**
 - * un "cante flamenco"
 - * una "copla flamenca"
 - * un "toque" o "baile flamenco"
- Flamenco como adjetivo para una **estética** distintiva y contrastiva con otras
 - * una "voz muy flamenca"
 - * una "bata muy flamenca"
- Flamenco como **espacios o entornos** donde se producen las prácticas reconocidas bajo esta denominación
 - * un "bar flamenco"
 - * un "barrio flamenco"
 - * una "academia flamenca"
- Flamenco como **ritual**, forma de **interrelación**, **transmisión social** y formación de **grupos**
 - * una "familia flamenca"
 - * una "reunión flamenca"
 - * una "fiesta flamenca"
 - * una "zambomba flamenca"
- Flamenco como un **modo de vida** que trasciende al propio arte, define experiencias, actitudes y comportamientos
 - * una "persona muy flamenca"
 - * una "forma de actuar flamenca"

El flamenco, música intercultural

Esa interculturalidad se expresa principalmente en el patrimonio musical y plástico-coreográfico del flamenco, pero no sólo. En la instrumentación –donde conviven influjos desde los cr talos mediterráneos hasta la guitarra amplificada, pasando por los tambores de marco norteafricanos, los cordófonos andalusíes, los guitarrillos peninsulares o el cajón peruano- o en la indumentaria –síntesis magistral entre la ropa de trabajo agrario, el vestido romántico burgués, los ropajes de abrigo popular y las batas y enaguas de las gitanas andaluzas-, el flamenco ajusta de una serie de herencias actualizadas que, a fecha de hoy, rigen renovándose a cada hora. Sin embargo, la expresión intangible más clara y sorprendentemente menos estudiada de esta interculturalidad es la propia música, tal vez la manifestación más permeable y volátil con la que los pueblos han sabido traspasar las fronteras religiosas y los regímenes pol ticos².

En una Andalucía transitada desde la antigüedad por altas civilizaciones detentadoras de sistemas musicales acabados, donde la minoría gitana introdujo o redefinió una forma de interpretar los repertorios que sigue siendo cosa propia, no es de extrañar que cuando a mediados del siglo XIX la música popular y sedimentos musicales cultos se entremezclaron con el modelo est tico romántico-casticista, apareciera una formulación codificada para la que múltiples lecturas se hacen hoy posibles. Es el flamenco, hecho visible al ser nombrado con un término privativo, denominación con la que en la década de 1860 se comienza a conocer este género recién nacido, a la vez tan moderno como inveterado en sus influjos.

Aunque a lo largo de su historia ha alcanzado a representarse en diversas zonas del mundo y muy particularmente en algunos núcleos de la geografía hispánica, el flamenco cristalizó en un contexto social concreto: la Andalucía subdesarrollada del siglo XIX. Sólo aquí existieron sus condiciones explicativas primigenias: en términos socio-económicos, una agrarizaci n generalizada, una estructura social desigualitaria y polarizada, una permanente situación de subempleo o desempleo de amplias capas de las clases populares, un régimen político autoritario y unos núcleos urbanos que funcionaron como difusores de diversas fórmulas escénicas que, en estado de amalgama inicialmente, terminaron por normalizar aun dentro de la pluralidad una “imagen



3. Festival de flamenco de Mont de Marsan. Sébastien Zambo. Fondos Agencia Flamenco Libre



2. Festival de flamenco de Mont de Marsan. Sébastien Zambo. Fondos Agencia Flamenco Libre



4. Camar n de la Isla y Tomatito. Iñaki Izarzugaza Lizarraga

de marca” reconocible y diferenciada. Un *arte* en el que convergieron culturas musicales de largo tiempo que fueron engranándose durante los siglos XVIII y XIX, y que se gestó al reconciliar finalmente estas músicas y la narración oral de las difíciles condiciones de existencia experimentadas por los pobres y excluidos de Andalucía, barnizada de apelaciones al destino y la tragedia, al desengaño y el hambre, en forma de coplas.

Las formas musicales flamencas no son sino la muestra, quizá la más acabada, de una síntesis única en la cultura andaluza: por más que música de vocación universal cuyo potencial de proyección e implantación en el mundo es hoy indiscutible, el flamenco no deja de ser nacido y crecido en el marco local, más bien de un *localismo cosmopolita*. La tradición flamenca se ha construido como un punto de encuentro que aglutinó músicas de variados horizontes territoriales e históricos y grupos sociales que han tenido grados de participación distintivos en su génesis, creación y desarrollo. Dentro de un tronco musical común, pueden advertirse de forma diferenciada posos de culturas diversas radicadas en Andalucía: culturas históri-

cas, culturas de clase, culturas de género, culturas étnicas, culturas armónicas, rítmicas y melódicas. Los gitanos andaluces aportan unos matices de gran peso y peculiaridades distintivas que construyen el flamenco hoy conocido, pero también lo hacen las largas tradiciones musicales del Mediterráneo antiguo, recogidas sin solución de continuidad por el sistema musical hebraico, la cultura andalusí, la música y las danzas moriscas, las formas castellanas, las de los esclavos negros (más lejanas en el espacio pero no por ello de menor influencia a través del tango y los cantes americanos) y hasta las músicas palaciega, cortesana y eclesiástica que, en realidad, no supusieron ruptura respecto a algunas de las tradiciones anteriores, como la omnipresente “cadencia andaluza” en los modos armónicos. Aunque no nos extenderemos sobre este tema, el cosmopolitismo no sólo se refleja en el sistema musical del flamenco, sino también en un riquísimo corpus lírico que es como se ha sugerido “historia no escrita” de las clases populares. El mestizaje cultural ha funcionado así como una convivencia trabada de artes que nacieron ya enriquecidas por las condiciones de diversidad y pluralidad en que se encontraban.

5. Festival de flamenco de Mont de Marsan. Sébastien Zambon. Fondos Agencia Flamenco Libre



Si el flamenco es desde su nacimiento y en su evolución histórica una música intercultural, también es, como se ha señalado, profundamente identitaria en lo local. Patrimonial. A través del flamenco se expresan distintos *niveles de identidad* dentro de un patrimonio genérico. Incluso si metodológicamente podemos considerarlo una música de espíritu universal, es un marcador de identidad colectiva para Andalucía, un territorio con identidad propia dentro de la Europa de los pueblos, además de una señal de identificación para algunas de sus sociedades locales. De una u otra forma, el flamenco es reconocido por los andaluces como propio y distintivo aunque su práctica interpretativa haya estado reservada a algunos de sus colectivos más desfavorecidos, retribuidos frecuentemente por quienes no lo eran. Por eso ha sido también un símbolo para la clase obrera andaluza, que le dio vida como auténtica “música de los desposeídos” y que ha utilizado puntualmente el flamenco como modo de expresión de sus reivindicaciones, cual sucediera durante los años de la llamada “Transición Democrática”. Todavía hoy, y aunque muchos artistas llegan a alcanzar gran prestigio social, su extracción sigue siendo característicamente popular.

Como se ha dicho, el movimiento romántico dio eco y avaló ideológicamente el modelo originario a través de la atribución e incluso a veces la *invención* de un instinto inefable, auténtico y colectivo a “lo popular” –lo primigenio, lo natural, lo incontaminado– por oposición a “lo moderno”. En este momento nació la primera gran generación de artistas emanados de las capas populares y auténticos protagonistas del flamenco, artífices y hacedores entre los que convivieron músicos, poetas e intérpretes anónimos, pero sobre todo individualidades reconocidas que adquirieron prontamente fama entre la afición. Los gitanos andaluces canalizaron muchos de estos procesos de transmisión y creación, sucediendo así que una minoría marginada y étnicamente bien definida, llegó a convertir algunos de sus rasgos culturales en imagen *hiper-representada* del propio flamenco. Por eso éste es interpretado como un patrimonio propio por parte de los gitanos, que han atesorado algunas de sus manifestaciones más notables y que impregnan con sus rasgos identitarios singulares un género en el que dejan de ser minoría para convertirse en mayoritarios, tal vez no numérica pero sí simbólicamente. Y también los gitanos han generado sus propias “invenciones de

la tradición”, sus “mitos de origen” al objeto de esencializar el cante en torno a categorías como la raza (gitano-andaluces/andaluces), la sangre (genealogías y familias), el territorio (la Baja Andalucía como expresión de los límites de la pureza) o el hermetismo (renuncia voluntaria a hacer aparecer el flamenco fuera de los ritos étnicos)³.

Arte popular y género artístico

En términos de culturas de clase, y en su propia exégesis estética, cabe pues atender al flamenco como una manifestación *popular*, en tanto el soporte músico-oral y dancístico sobre el que se construyó formaba parte de las experiencias de los sectores de población más modestos de la Andalucía de los siglos XVIII y XIX, pero también como un *arte*, en cuanto virtuosos fueron sus definidores y mercantiles sus procedimientos de propagación. Y no, como sugería Demófilo en 1881, para “contaminarlo”, sino precisamente para darle luz, para hacerlo aparecer⁴. Acertó el folklorista en cambio al afirmar que el flamenco era un “género propio de cantadores” (sic)⁵, pues nació como el resultado de un tránsito creativo entre una serie de formas musicales folklóricas más o menos generalizadas localmente que hoy han abandonado su práctica popular, como los fandangos abandonados y bailables o las jottillas comarcales, y su reconversión a través de las ya artísticas malagueñas personales o las alegrías de Cádiz, por continuar los ejemplos anteriores, que se imponen candentemente al paso del tiempo renovándose en cada interpretación.

Como tal producción popular-artística, el flamenco adquirió pues dos niveles de representación social en una duplicidad de mundos privados y públicos, inscritos en su doble valor *de uso* y *de cambio*⁶: por un lado, la práctica no enajenable ni mercantilizada (“popular” en el sentido de practicada fuera de los circuitos comerciales, aunque desde luego minoritaria en número); por otro, la industria y el espectáculo artísticos. Ambos estándares sugieren esferas independientes, pero de hecho han coexistido históricamente y siguen entremezclándose en sus manifestaciones concretas, en muchos casos como efecto forzado: rituales familiares y escenas étnicas materializan a menudo la ficción expresiva del rito, desde la reproducción de las zambombas navideñas para televisión hasta las estampas de gañanías o patios espigados en los espectáculos que introducen intérpretes no profesionales para alimentar el sueño de la fiesta espontánea e imperfecta⁷.

El flamenco, ¿música étnica?

Estamos viendo pues el carácter multidimensional de una expresión cultural, el flamenco, que se resiste al etiquetado fácil. Por una parte, es un fenómeno popular; por otra, *popularizado*, inserto desde el principio en las lógicas del escenario. Es a la vez un marcador de identidad para Andalucía, y una música plural y mestiza que reconoce diferentes mecanismos de identificación étnica, territorial y de clase. Sin embargo, en la doble dinámica globalización/localización, de *glocalización* que explica el mundo en que vivimos, el flamenco aparece frecuentemente como un ejemplo más de las “músicas étnicas” y se incorpora a la industria discográfica mundial (*music-industry*) difuminando en los discursos las referencias particularizadoras. ¿Cómo casar la multiculturalidad inherente a sus formas con la mundialización de su consumo en las sociedades contemporáneas? ¿Cómo se inscribe el flamenco dentro de las lógicas de unos flujos globalizados de gestión de las mercancías artísticas y de politización de las iniciativas culturales?

El desenvolvimiento del flamenco como género escénico ha hecho que, aun siendo Andalucía el centro nuclear de la mayoría de sus manifestaciones expresivas y de sus colectivos artísticos, se hayan ido complejizando sus modos de exposición, más con la expectativa de consumo que como práctica social. Quienes creemos en la exigencia de *resemantizar* el flamenco, visualizar su carga de significación y contenidos y hacerlo ser reconocido como marcador de identidad cultural, nos vemos forzados a hacerlo en condiciones nuevas que obligan a diferenciar varios niveles de enajenación del flamenco y a señalar la impermeabilidad que tienen ciertas formas del valor en el mundo jondo. Para mí, como antropóloga social, no es equivalente la representación de un fandango personal en un teatro ajeno y desinteresado en todo aquello que trasciende “la música por la música”, que la comprensión del fandango como producto histórico y social donde se expresa una persistente cultura de compás ternario con influencias de las músicas andalusíes y luego moriscas, una larga tradición de formas folklóricas bailables y un paso ulterior a modalidades personales; un palo de un uso ritual en romerías, fiestas de verdiales o en cualquier reunión de aficionados en un bar o de profesionales en un camerino, que ha tenido un desarrollo ligado a procesos sociales, económicos y musicológicos que

cristalizaron en el siglo XIX en la creación de los cantes por tarantas y en su implantación en los enclaves mineros murcianos, en los estilos de granadinas y malagueñas y, aún más tarde, en los fandangos personales. Es en esos recorridos históricos, en esos sistemas cambiantes, en esos condicionantes sociales, donde se redondea el concepto de patrimonio, y no en la simple expresión profesional de un género artístico, de una forma musical por otra parte tan grandiosa y que asombra al mundo.

Conseguir que el flamenco se declare “Patrimonio de la Humanidad” en términos administrativos, conducir el flamenco a los mejores festivales de música, son sin duda noticias favorables, pero no siempre la circulación formal de las producciones artísticas significa la comunicación de significado y de función. Incluso diría que extrañamente lo hace. La Declaración del Flamenco como Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad puede permitir que, junto a su accesibilidad para cualquier individuo o colectivo -lo que atañe a la condición viva e, insisto, comercial, del género y a la mundialización en definitiva de las culturas locales- se arbitren nuevos cauces de atención hacia la preservación o no de las tradiciones flamencas en el mundo contemporáneo, desde la perspectiva de la identidad singular de los pueblos.

En esto, hay que tomar los conceptos con bastante cautela y diferenciar teóricamente la *mundialización* del consumo, la *globalización* de los procesos y lógicas económicas en los que ésta se ampara, y la *universalidad* de un género como el flamenco. Y se hace preciso superar esa visión *necesaria* de las lógicas globalizadoras que impregna el conocimiento vulgar, rebatir la perspectiva de pensamiento único según la cual la homogeneización cultural supera obligada e incluso *deseablemente* los particularismos porque sólo así se abrirían oportunidades de interculturalidad y desarrollo para los pueblos. Enfoque optimista que resulta a mi modo de ver bastante ramplón para entender las dinámicas de los flujos culturales hoy y la perspectiva histórica que debe ayudarnos a analizarlos.

El concepto “patrimonio” aplicado al flamenco requiere una aproximación integradora que, por una parte, no obvie el sentido que tienen las artes de resistencia en la modernidad europea, pero que tam-

poco d  al traste –en aras de una cierta coherencia argumental– con el hecho innegable de haber sido, desde su nacimiento, un arte mercantil absorbido por modelos locales de producción del escenario. El control que hoy efectúa el mercado global de sus prácticas no es sino una actualización: que a finales del siglo XX la *Virgin* forzara a los artistas a grabar repertorios de canciones afluencadas –y no propiamente “cantes flamencos”– no es una lógica muy diferente a la que exigía a la Niña de los Peines impresionar placas de sevillanas a principios de la misma centuria. En esto, el flamenco está haciendo un recorrido muy parecido al que experimentaron otros géneros musicales de origen subalterno y popular. Por ejemplo, la mundialización de su consumo tiene mucho que ver con la del jazz, aunque con diferencias de velocidad e intensidad: una gestión inicial como músicas étnicas y mestizas con fuerte dosis ritual, un tiempo artístico primigenio en forma de “géneros ínfimos”, periodos suburbanos en sus primeros accesos a los públicos, creciente populari-

zación y amplificación de la creatividad, surgimiento de sucesivas heterodoxias adobadas con los correspondientes lamentos sobre su autenticidad, y finalmente inmersión definitiva en la vorágine de la industria artística, desterritorialización progresiva de los  nterpretes, recontextualización de las prácticas, accesibilidad global en su consumo y conversión en referentes est ticos significados –“etiquetas”, “marcas”– del catálogo de ofertas musicales.

Estos decursos han sido participados por varias expresiones de las hoy denominadas “músicas étnicas”, a las que se supone alguna suerte de identidad que expresa naturalezas comparables: el carácter tradicional de sus expresiones, lo minoritario de su interpretación, el raro valor de su instrumentación, su excesiva atomización geográfica y por tanto la dificultad de acceso a sus registros, serían constantes que harían coherente para el mercado su inscripción compartida como *world-musics* en el mismo sentido que sería coherente su patrimoniali-

6. Festival de flamenco de Mont de Marsan. Sébastien Zambon. Fondos Agencia Flamenco Libre



zación por la UNESCO. No es raro encontrar a la música flamenca inscrita dentro de este catálogo –sobre todo en tiendas de fuera de España, donde la especificidad del género se difumina mucho más– a pesar de que como decimos no nació únicamente como una expresión popular sino, desde el principio y como seguro para su supervivencia, en forma de arte en los escenarios. Un arte contemporáneo que sigue recodificándose como arte vivo sobre el soporte de unas culturas y usos musicales de largo recorrido civilizatorio.

No resulta por tanto un ejercicio de automatismo el aroma arcaicista que el flamenco desprende para quienes suelen referirse a él como “música étnica”. Para nosotros, si en algo es válida una definición del patrimonio como la que hace la ley andaluza es por conceptualizarlo como todo aquello que *tiene significación* y forma parte de la *identidad* de los andaluces, incluso si corremos el riesgo de incluir con una definición tan amplia más cosas de la cuenta, o incluso si las nociones de “relevancia” y “significación” contrastan con algunas de las más notables falsas adscripciones del propio concepto. Nuestro texto legislativo entiende el patrimonio como “*lugares, bienes y actividades que alberguen o constitu-*

yan formas relevantes de expresión de la cultura y modos de vida propios del pueblo andaluz”⁸, y esa es una conceptualización que yo comparto.

Una noción de patrimonio para el flamenco

Ante este paradigma, ¿en qué términos se puede producir la gestión de un ejemplo de diversidad cultural como el flamenco, en plena “era de la glocalización”? ¿Cómo aplicar pues la noción de “patrimonio” al flamenco? ¿En qué términos, de tradición o de modernidad, de desaparición, de resurrección o de oportunidad?

En esto, la rémora de las obsoletas definiciones del concepto “patrimonio” sigue siendo cosa común. En este cuadro intentamos desvelar de forma dualista el contraste entre la génesis de los mitos arrasados por el lirismo jondo y el análisis científico que cuestiona estos mismos mitos.

La primera falsa adscripción del concepto tiene que ver con el uso del término “tradición” en un sentido similar al de algo residual, pasado o desaparecido. Una perspectiva primitivista e incluso arqueologicista: la filosofía tradicional del patrimonio como algo que se incluye en el campo de los bienes escasos o “a extinguir”, en función de una *orientación urgente* con la que se ha

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"
Fosilización-Momificación	Transformación-Dinamicidad
Primitivismo-Arcaísmo	Modernidad-Contemporaneidad
Urgentismo recopilatorio	Vivacidad
Inmanencia	Contingencia
Supervivencia	Funcionalidad
Bienes datables	Problema de datación: continuidad histórica
Materialidad-Evidencia	Materialidad-evidencia / Imaterialidad-Intangibilidad
Economicismo objetual	Producciones, acciones, representaciones y significación social
Delimitación	Integración
"Patrimonio modesto"- "Patrimonio menor"	"Patrimonio popular"-Género artístico
Simplicidad	Complejidad
Pasado	Presente /Futuro
Dialéctica "Pureza-Contaminación"	Mestizaje
"FOTO FIJA"	CONSTRUCCIÓN SOCIAL
↓	↓
GÉNESIS DE MITOS	ANÁLISIS CIENTÍFICOS

acometido desde antiguo la tutela sobre lo tradicional. El concepto de “tradición”, tal y como yo lo veo, es sin embargo una construcción social; un *proceso* y no un *residuo*. Sólo convencionalmente se fija un repertorio u otro de elementos culturales para quedar incluidos o no en ella. Los cambios y reinterpretaciones de estos elementos por parte de los actores sociales son, en realidad, la base de su salvaguarda: si la tradición se puede recontextualizar y refuncionalizar, sus contenidos no desaparecerán ni se expondrán momificadamente en los museos. Y eso ha sucedido en el flamenco: significativamente, las formas folklóricas que consiguieron trascender a los escenarios –como los fandangos convertidos en cantes mineros- sobrevivieron y se reprodujeron amplificada, y las que se limitaron a sus ámbitos naturales de trabajo –como los cantes campesinos- quedaron anuladas, no se renovaron ni proyectaron como las anteriores.

Sin embargo, es común la consideración del “patrimonio” como una expresión de supervivencias culturales, esto es, un conjunto que en otro tiempo jugó una misión social del que queda la forma pero no la funcionalidad. Caso que para nada sucede en el mundo jondo, donde diversos tipos de manifestaciones mantienen forma y función directamente conectadas, en situación de contingencia y no de aislamiento con el contexto en el que se verifican. Por añadidura, todos esos conjuntos patrimoniales originados en “lo popular”, parecería que tuviesen que adquirir la forma de un “patrimonio modesto”, de tal modo que no sería lo mismo declarar como “Patrimonio Nacional” o “Patrimonio Histórico de Andalucía” la Catedral de Sevilla que un guitarrillo dieciochesco o un tercio por seguriyas.

Otro uso vulgar del concepto patrimonio tiene que ver con su identificación exclusiva con el patrimonio material, favoreciendo así un erróneo “economicismo objetivo”⁹ que separa a los objetos de los procesos de su producción, de las acciones y de la representación y significación social de estos mismos bienes, quedando fuera las expresiones inmateriales que concentran parte de la naturaleza del propio flamenco: un cante no grabado; un momento emocional, una fiesta, un modo de transmisión doméstico... A ello se añade el apego por el “mito de la pureza” (poner un límite, normalmente discrecional, a partir del cual no se podría hablar propiamente de “flamenco”) frente al que propongo un concepto del patrimonio en clave socializada e histórica, cultural. Y no sólo formal, sino funcional. Lo tradicional no es sólo el *antes de* algo; es el *durante* algo,

mudable y tornadizo, que tiene utilidad social y que se redefine en base a interpretaciones que distintos grupos crean y defienden como propias, que pueden llegar a ser no sólo distintas, sino contradictorias.

Mi duda, realmente, tiene que ver con el modo en que podríamos operativizar la incorporación del flamenco a políticas de patrimonio efectivas y sobre todo, más allá de los expedientes técnicos, respetar todas las dimensiones del flamenco al ser integrado dentro de un concepto unívoco del Patrimonio como el propuesto por UNESCO. ¿Será el género artístico contemplado en el mismo sentido que su expresión como música y rito populares? ¿Se dejará fuera de estimación el importantísimo patrimonio material del flamenco compuesto por instrumentos, indumentaria, aderezos, registros sonoros y audiovisuales, documentación gráfica, etc.? ¿Se valorarán del mismo modo las aportaciones de estos registros si se trata de soportes en desuso o si se trata de soportes de grabación reciente, incluso recién aparecida?

Las Declaraciones de Patrimonio Oral e Inmaterial

Esta discusión resulta especialmente interesante dadas las condiciones que exige UNESCO en sus Declaraciones de Patrimonio Oral e Inmaterial. La primera proclamación de sus “Chefs-d’œuvre” del año 2001¹⁰ se dirigió explícitamente hacia espacios culturales y formas de expresión populares y tradicionales de valor excepcional, enraizadas, que sirvieran de modo de afirmación de la identidad cultural y jugaran un rol cultural actual. Pero, indicaba literalmente, debían estar “amenazadas de desaparición a causa de la falta de medios de salvaguarda y de protección, sea por procesos de transformación acelerada, urbanización o aculturación”. Es decir, la propuesta de UNESCO parece dirigirse a patrimonios del mundo que *necesitan ser preservados* garantizando así la propia diversidad cultural. Hacia culturas minoritarias que no están dotadas de patrimonios evidentes como los monumentales, pero que sí son depositarias de saberes con fuerte concentración de patrimonio cultural inmaterial. Hacia pueblos cuyos cauces de expresión y representación en sus estados-nación no están asegurados. Con este fin, a los aspirantes se les exige la presentación de un plan de acción de revitalización, salvaguarda y promoción.

Entiendo que, con su propuesta, lo que en realidad está formulando UNESCO es una politización de la

cultura útil para situaciones de muy palpable confrontación entre lo que denomina “culturas ancestrales” –cuya traducción debería ser en muchos casos simplemente “locales”- y los procesos de globalización. Bien es sabido que estas declaraciones de UNESCO no pretenden *apropiar* para la humanidad los patrimonios particulares, sino ponerlos en valor en el conjunto de las manifestaciones culturales humanas, con lo que no es contradictoria una definición antropológica del flamenco como *patrimonio de un pueblo* (en el sentido de trayectoria y continuidad históricas, significaciones y prácticas compartidas, estructuras y modelos musicales, ritualidad, etc.) y una *adscripción universalista* como recoge la institución, en tanto valora precisamente “su papel para afirmar la identidad de los pueblos” y “su importancia como fuente de inspiración y de intercambios culturales”. Sin embargo, en esta misma *Guía para la presentación de los expedientes de candidatura* de la Declaración de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad se insiste en la urgencia que representa la “desaparición del patrimonio cultural inmaterial” como fundamento para realizar “inventarios nacionales del patrimonio oral e inmaterial y... tomar medidas legales y administrativas para protegerlo¹¹”. La identidad cultural se estima el criterio esencial para la protección, entendiéndola en relación con los sentimientos de continuidad de las comunidades vivas afectadas. Pero esa continuidad debe estar amenazada.

Es decir, el documento trabaja, de una parte, sobre la idea de preservación de los peligros de “distorsión” respecto a la autenticidad –en la descripción de los formularios se deben describir la “durabilidad y posibles riesgos de desaparición, presiones o coacciones”- y, de otra, con expresiones que, de hecho, se manifiestan con regularidad en espacios y tiempos característicos y tienen un papel cultural y social actual en la comunidad afectada. Todo ello en patrimonios que conjugan a la vez también su valor excepcional –su excelencia como obra de arte del genio creador humano- y su carácter popular y tradicional, no exento de evolución como es característico de “la vida cultural y social contemporánea de los pueblos afectados”.

Las dinámicas de lo jondo

El flamenco contraviene algunos de estos principios, aunque participa de otros. Tradición y modernidad juegan como iguales en su génesis y desarrollo, y –a poco

que se supere el lirismo de la cueva por el análisis científico- se comprueba que la vitalidad jonda ha tenido más que ver con la dinamicidad y evolución de los procesos artísticos que con su fosilización. A salvo de nuestra conformidad o no con “lo experimental”, al flamenco no lo asola precisamente el peligro de desaparición: antes al contrario, genera cada vez más aficionados y más propagación creativa, aunque no siempre la persistencia de sus modos de vida, reproducción y transmisión se verifica al modo “tradicional”. De hecho, en el flamenco sucede la sorpresa de que las formas actuales de “excelencia” (por utilizar el término que aplica UNESCO) entendidas como “excelencia social”, no siempre coinciden con espacios o formas de “excelencia musical”. El *locus* de la distinción estética no es la calle, sino el teatro.

Transformados, felizmente, ciertos modos de habitación y escaseces, y amplificadas los cauces de comunicación y el acceso a otras músicas, el rito antiguo no se sostiene. Lo que existe con más frecuencia es un “nuevo flamenco callejero” que, sopor-tado sobre formas musicales pseudoflamencas o simplemente aflamencadas, nos escupe una metamorfosis del rito: grupos de jóvenes influenciados por el rock, el jazz, la salsa, la rumba urbana o la música tecno, que no comparten el modelo intergeneracional de la fiesta, que carecen de los mimbres de exquisitez musical que podríamos entender característicos del sistema musical flamenco, y que, sin embargo, producen música y vida en las calles, es decir cultivan “excelencia cultural” para la música. Por el contrario, muchos de los excelentes músicos de interpretación escasean en experiencias y encuentros sociales. Todo esto se inscribe en unos criterios sociales del gusto bastante polarizados: el discurso *emic* de los flamencos insiste continuamente en la necesidad de vivir y no sólo ejecutar su música: la censura a la perfección de tecnologías y mecanismos de los jóvenes guitarristas que, por contraste, no consiguen impregnar de *arte, sentimiento, emoción, pellizco...* y otras categorías similares son recurrentes en los cenáculos jondos, y sin embargo no existe el reconocimiento para quienes, sin hacer un flamenco tradicional, son capaces de engendrar vida para la música destrozando en las calles esas mismas guitarras a fuerza de sentimiento.

A menudo, estos grupos y los intérpretes de ellos emanados consiguen entrar en los mercados discográficos con más comodidad que los cantaores reve-

renciados como “puros” por la afición. Y su “envilecimiento” pluri-musical contamina también a los consumidores, contagiados a su vez por los sonidos que, desde este flamenco *espurio*, les resultan tan familiares y les incitan a adquirir lo último de Niña Pastori, Chambao, Las Chuches o Andy y Lucas –productos que, más allá de su calidad intrínseca o no, funcionan como obras de temporada a las que se accede a precio reducido a través de Internet o las copias-pirata- mucho antes que las Antologías clásicas, los discos de Terremoto, El Capullo o Arcángel, a pesar de los esfuerzos de éstos por adaptar sus repertorios.

La circulación de estas músicas *fictas* para el flamenco entre los consumidores, más allá de las estrategias de venta que las respalden, nos está hablando asimismo de un efecto del que ya advirtió Debord hace décadas: cómo las representaciones estilizadas del flamenco en el espectáculo quedan progresivamente extrañadas respecto a las clases cuya existencia les dio nacencia. A través de la imagen de un flamenco “excelente”, lo cualitativo tiende a perderse en el lenguaje del espectáculo, en una producción que se aísla de la realidad. Siendo así, asentimos con Debord en que el consumidor real se convierte en un consumidor de ilusiones, y que a menudo “los acontecimientos que se presentan en la dramatización espectacular no han sido vividos por aquellos a quienes se informa de ellos¹²”, en esa defensa tan característica de *la intuición* contra *la forma*.

Por esto, y contraviniendo los mandatos de UNESCO para con las ideas de representación, consentimiento y participación de las comunidades implicadas, en el flamenco los criterios de relevancia y compresión de los mensajes han quedado frecuentemente fuera de los códigos de lectura de éstas: la deconstrucción dancística de Israel Galván es incomprendida por la afición, el cantaor Enrique Morente reniega de la autenticidad, el guitarrista Gerardo Núñez afirma irónicamente: “Yo llevo treinta años en esto y al duende del que tanto hablan todavía no lo he visto” y el bailar Javier Bar n declaraba recientemente que “hay que ser un intelectual para entender algunos espectáculos”, dando cuenta de cómo la vitalidad jonda descansa a menudo más en las exigencias creativas y de gran público que en un rito comunicativo, recordándonos así las clásicas críticas de Benedetto Croce al arte como forma de conocimiento conceptual¹³. Se argumentar  que son versiones “blancas” del flamenco. En efecto son los artistas

gitanos quienes patrimonializan y argumentan con más contundencia el discurso de la pureza: El Torta afirma que “el flamenco está prostituido”; Manuela Carrasco que, contraviniendo la moda, ella baila sólo “flamenco puro”; es de uso común la idea de que el flamenco “tiene que herir”, ha de ser “imperfecto”. Pero, de vuelta a la realidad, son los gitanos quienes en gran medida han protagonizado algunas de las aventuras experimentales que cambiaron el rumbo de los tiempos flamencos neoclasicistas –como Pata Negra o Ketama- y quienes est n aportando miradas renacidas a este panorama, desde Diego Carrasco a La Barbería, Esperanza Fernández o El Churri.

Lo más sugerente de todo esto es el contraste: la estilización artística se recrea en el escenario, entre los profesionales nuevos, y la música viva anida en cambio entre unos colectivos y en unas circunstancias viejas, all  donde se forjó el flamenco originario que hoy se considera “auténtico”: los suburbios desasistidos de las ciudades, las barriadas periféricas hacia donde fueron trasvasados hace décadas los herederos de los arrabales históricos, la minor  gitana andaluza en situación de exclusión social, grupos flotantes de jóvenes y desempleados que, carentes de otras ofertas de ocio y depositarios al menos de la memoria musical, contienen una forma de arte que practican cotidianamente, pero que sólo mirando de soslayo puede considerarse “flamenco”. El caso del Polígono Sur, en Sevilla –la Triana decimonónica trasladada al sector meridional de la ciudad- podría ser un ejemplo de lo dicho: las formas de resistencia cultural abarcan aquí la pendulaci n de las músicas hacia un flamenco a veces clásico (menos), hacia el mimetismo discográfico y sobre todo, hacia un flamenco vivido y con sentido para quienes lo practican, un flamenco “techo”, de canciones y no de cantes, instrumental más que vocal, acompañado del baile, presente en casas y mercadillos e insistentemente rítmico, que –como novedad- incorpora las versiones en torno al “culto”, al evangelismo gitano que con tanto éxito se ha extendido entre amplias capas de esta poblaci n¹⁴.  Es una “obra maestra” (en la definición de UNESCO) el flamenco que allí se produce?  Ser a lícito entender que en este caso deberían mantenerse “el marco y las condiciones que permiten al espacio o a la forma de expresión culturales desarrollar plenamente su potencial”, tratándose de módulos verticales de habitación socialmente catastróficos?

Esta “urbanización” del flamenco no es una novedad. Y ni siquiera juega, como sugiere UNESCO en

sus criterios de selección, como un proceso de transformación acelerado que genere el riesgo de su desaparición. A pesar de su apariencia silvestre, el flamenco es un fenómeno urbano desde su nacimiento, cuyas claves estéticas nacen de culturas diversas que sucesivamente se enfrentaron o convivieron en Andalucía. Y culturas que, frente a las expectativas del documento de UNESCO, no siempre son minoritarias. Ciertamente es que los gitanos andaluces encarnan un papel de mayoría simbólica en el flamenco (tal vez estadística también), pero limitar la encarnación del flamenco a los gitanos sería deslegitimar las claves identitarias que explican su germinación y desarrollo, estructuradas en torno a las clases populares andaluzas *gitanas* y *no gitanas*, quedando estas últimas, desde aquella visión estrecha y equivocada, privadas de su protagonismo y fuera de la “ilusión étnica”. Y también es verdad que, carentes de mecanismos de defensa de su identidad cultural durante largos periodos históricos, el flamenco ha servido desde siempre a los gitanos como vía para reconocerse identitariamente, pero –chirriando también en esto las orientaciones de UNESCO– fue más bien un *referente patrimonializado* a través del cual los gitanos se *representaron a sí mismos* ante las mayorías no gitanas.

Preguntas abiertas: mercados, identidades, pureza y deseo

Creo que todos estos debates remiten al final a los mecanismos de gestión del patrimonio cultural y a la tensión entre la afirmación identitaria y la observación de flujos globales. Flujos que hoy son cualitativamente distintos a las situaciones históricas de interculturalidad, en parte por la velocidad que experimenta la presentación de ideas y modelos en el espectáculo, y en parte por su alejamiento de la vida cotidiana. En el flamenco, es clara la existencia de dos dinámicas que actúan de forma paralela pero que contienen puntos de contradicción. Dinámicas que, por añadidura, actúan en la construcción de políticas culturales más o menos desorientadas.

★ Por una parte, la dinámica de la reafirmación identitaria, la consideración de los patrimonios orales e inmateriales de la humanidad como fideicomisos humanos amercantilizables, fuera de la circulación. Los valores antropológicos, estéticos, de calidad, la *distinción* de estos patrimonios son repetidamente argumentados como criterios para su declaración por

parte de UNESCO, cuya normativa exige el valor de *representación*: los protagonistas de sus prácticas han de ser a su vez la voz que hable frente a la institución. El modelo remite sin duda a la idea de “encapsulamiento”: la concentración redonda de la autenticidad.

★ Por otra, la dinámica de los mercados, la dinámica global, la idea de que el flamenco, en lo que nos toca, es un *recurso* cultural. El tránsito entre el patrimonio cultural de los pueblos como *producto* su conversión en *recurso cultural* resulta de lo más inquietante. Lo que en el flamenco se valoraba como un modelo de codificación de una amalgama histórica de interinfluencias plurales sirve ahora como etiqueta única, consolidada en los mercados a través de una marca eficiente y cerrada. El “flamencogym”, la “moda flamenca”, el “cine flamenco”... evocan una estética que reifica un patrón específico e inintercambiable.

La contradicción radica en que, a su vez, en el arte, la búsqueda de rentabilidad genera recorridos creativos que intentan escapar de esa formulación unívoca, que huyen del lenguaje establecido de la comunicación a través –por volver a Debord– de su “anulación formal”. Las políticas de puesta en valor de estos patrimonios han de cimbrarse, entonces, entre la conservación (y sus implicaciones en la enseñanza, la difusión, etc.) y la competitividad de los engranajes industriales en los que asientan.

Desde ambas perspectivas, las expresiones culturales inmateriales y orales como el flamenco terminan siendo objeto de deseo patrimonial. Esta cuestión tiene que ver y mucho con la construcción de mitos como un procedimiento más de coherencia discursiva de los que se han alimentado las lecturas sobre la tradición y que, abandonando la mirada contingente tan necesaria, han preferido instaurar el lirismo de la pureza sobre la contundencia del mestizaje. Lo “puro” como *lo pristino* y como *lo transmitido oralmente*. Se ha escrito en alguna ocasión que, desde el principio del flamenco, la oralidad se convirtió en elemento de seducción estimulante a su consumo; el “secreto” se consagró como la “*cualidad seductora, iniciática, de lo que no puede ser dicho... y, sin embargo, circula*”¹⁵. El hechizo de la oralidad también significó la aplicación gramsciana del concepto de hegemonía al condenar a las clases subalternas al “cuerpo” en vez de a la “mente”, y situar allí el lugar

no utilitario de la transmisión oral y la improvisación frente a la “memoria formal”, localizada en la *psique* y utilitaria. Es así que en el festival Womex de 2003 pudimos asistir a la reacción extrañada de los compradores de música cuando, en un concierto de la Feria Mundial de Flamenco, acudieron a una representación del piano de Dorantes, que les resultó más parecido a la *world music* que al mundo de raíz, racial, que pensaban hallar.

La fascinación en torno a la autenticidad es un arma arrojadiza esencializada. Pero cubre mejor la política –digo bien, “política”– de los hechos culturales que la aproximación científica. Insistir, como sucede en la declaración y gestión internacional de los patrimonios orales e inmateriales de la humanidad, en la adscripción primitivista, lacrada y minoritaria, en la “cultura chica” de estos patrimonios intangibles, corre el peligro de convertirse en una forma cómoda y reduccionista de simplificar fenómenos muy complejos, en los que será más adecuado hablar de una superposición actualizada de influencias todavía inacabada.

Notas

¹ En el año 2002 tuve ocasión de elaborar el Informe Técnico Previo para iniciar los procedimientos de la Comisión, en 2003 un apartado de sus contenidos y en 2005 el documento-puente que pone en relación el flamenco y la música andalusí, para su inclusión en la documentación técnica. El trabajo se complet  con la elaboración del guión y la coordinación del video-documental de 120 minutos, que fue solicitado por UNESCO para completar dicha documentación. Anteriormente, había redactado el la Incoación de los Registros Sonoros de La Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural (1997) y coordin  el estudio de sus registros sonoros, editados en 2004. Se pueden consultar respecto a las relaciones entre flamenco y patrimonio cultural “El flamenco y la política de patrimonio en Andaluc . Anotaciones a los registros sonoros de La Niña de los Peines”, Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 30, pp. 130-143, Junta de Andaluc , Sevilla, 2000 y El flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la declaración de los registros sonoros de La Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural, Bienal de Flamenco - Ayuntamiento de Sevilla- Mailing Andaluc , Sevilla, 2001 y La Niña de los Peines, Patrimonio de Andaluc , Edición de la obra completa y CD interactivo, Junta de Andaluc , 2004

² No nos centraremos en este argumento, pero baste por el momento dudar de la dimensión musical como armadura única sobre la que aproximarnos a un fenómeno de tanta complejidad, cuyas manifestaciones abarcan un mundo de poética cantada (el cante), de expresividad plástica (el baile), de música y composición (el toque) y de apoyos rítmicos y emocionales (jaleos) que sólo pueden entenderse en el marco de unos modelos de ritualidad en su valor de uso, y de creación artística intencional en lo referente a su valor de cambio.

³ Reificaciones ideológicas que se pueden hallar especialmente en Mairena, A. y R. Molina Mundo y Formas del Cante Flamenco (Al Andaluz, Granada, 1979 /1963/) en torno a la confusa argumentación de la “razón incorpórea” del fla-

menco. La propuesta no sólo encontr  eco en la afición, sino también en la intelectualidad (véanse Grande, F., Memoria del Flamenco, Espasa-Calpe, Madrid, 1979 y Caballero Bonald, J.M., Luces y sombras del flamenco, Ed. Algaide, Sevilla, 1988).

⁴ Puede consultarse mi reciente artículo “El flamenco, un arte contemporáneo” de la revista Andaluc  en la Historia, Año II, n  7, octubre-diciembre de 2004, Sevilla, pp. 54-61, donde se defiende con mayor detalle este argumento.

⁵ Machado y  lvarez, Antonio, Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por Dem felo, Portada Editorial, Sevilla, 1996, p. 78.

⁶ La idea ha sido expuesta en varios textos, y se puede consultar especialmente en “Flamenco y sociabilidad colectiva en Andaluc ”, en Cruces, C. (ed.) El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural, pp. 111-147, Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1996.

⁷ Acerca de los simulacros de la originalidad, el arte como lujo y artículo mercantilizado, y sobre la cosificación del arte como peligro para las sociedades contemporáneas, es indispensable recordar a T. Adorno, especialmente Teoría est tica (Taurus, Barcelona, 1971).

⁸ Ley 1/91 de 3 de Julio de Patrimonio Histórico de Andaluc  (Títulos IV y ss.) y RD 19/1995 de Reglamento de Protección y Fomento del Patrimonio Histórico para la actuación sobre los Bienes Culturales (Título I).

⁹ Esta es la expresión utilizada por A. Limón, atribuida básicamente a los portavoces públicos. Caracteriza esta interpretación en función del interés por los objetos materiales, intangibles, escasos, raros, antiguos o bellos (Limón Delgado, A. “Patrimonio  De quién?”, en Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de análisis. Consejería de Cultura, IAPH, Granada, pp. 8-16, 1999:10).

¹⁰ Documento Patrimoine oral et immatériel de l’humanité (Première Proclamation des chefs-d’ uvre), UNESCO, 2001.

¹¹ Guía para la presentación de los expedientes de candidatura de la Declaración de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, Traducción realizada por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, Junta de Andaluc , noviembre 2002.

¹² Debord, G., La sociedad del espectáculo, Pretextos, Valencia, 1999 /1967/, p. 138.

¹³ Croce, B., Breviario de est tica, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

¹⁴ Se puede consultar a este respecto el capítulo “El dios de los mercadillos: evangelismo gitano y comercio ambulante” en Cantón, M. y otros, Gitanos pentecostales. Una mirada antropológica a la Iglesia Filadelfia en Andaluc , Signatura Demos, Sevilla 2004.

¹⁵ Baudrillard, Jean, De la seducción, Cátedra, Madrid, 1989:77.