



AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana

ISSN: 1695-9752

informacion@aibr.org

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos
en Red

Organismo Internacional

RUIZ MORALES, FERNANDO C.

La apropiación del patrimonio flamenco fuera de sus fronteras. El caso de los artistas en Bélgica.

AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 6, núm. 3, septiembre-diciembre, 2011, pp. 289-

314

Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red

Madrid, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62322226003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



AIBR
Revista de Antropología
Iberoamericana
www.aibr.org
VOLUMEN 6
NÚMERO 3

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 2011
Pp. 289-314

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

LA APROPIACIÓN DEL PATRIMONIO FLAMENCO FUERA DE SUS FRONTERAS. EL CASO DE LOS ARTISTAS EN BÉLGICA.

**FERNANDO C. RUIZ MORALES | UNIVERSIDAD
PABLO DE OLAVIDE**

RESUMEN:

La emigración andaluza de los años sesenta y setenta generó en los lugares de destino la presencia del flamenco de forma cotidiana. A lo largo de los años, y a través de dos y hasta tres generaciones, tal presencia ha ido calando, incluyendo la integración a ese mundo de personas sin ningún vínculo previo con los lugares de procedencia de los emigrantes. Todos estos agentes han ido tejiendo un entramado cultural de gran interés pero al que se le ha prestado insuficiente atención. En este artículo, basado en un trabajo etnográfico realizado en Bruselas y en Flandes, se muestra una de las facetas de ese entramado, relacionada con los procesos de patrimonialización: los principales argumentos que los artistas emplean para dotarse de una legitimidad mediante la que ganar espacios en este campo. Estamos, en principio, en un contexto ajeno al flamenco, pero donde también se ha desarrollado este patrimonio, como veremos, de forma muy intensa.

PALABRAS CLAVE:

Flamenco, apropiación del patrimonio, identidades, etnicidad.

**THE APPROPRIATION OF FLAMENCO HERITAGE OUT OF ITS BORDERS.
THE CASE OF THE ARTISTS IN BELGIUM.**

SUMMARY:

Andalusian migration in the 1960's and 1970's was expanded in different parts of Europe, and has developed the presence of Flamenco dancing, playing and singing in many different countries. During two and three generations, Flamenco has been deeply enrooted also among people who did not have had any previous connection with the original migrant places. The presence of Flamenco has created an interesting cultural phenomenon in these countries that has not been totally studied. This paper is based on an ethnographic research in Brussels and Flanders, explores the details of the Flamenco culture in these places, and identifies the processes of heritage construction that takes place in this area. The paper looks into the ways that Flamenco artists use to legitimate themselves and to occupy the space in the settlement of this heritage.

KEY WORDS:

Flamenco, appropriation of heritage, identities, ethnicity.

RECEPCIÓN: 05.04.2011

ACEPTACIÓN: 25.10.2011

La exposición que sigue es fruto de una investigación realizada en diversos períodos entre 2007 y 2010. El trabajo de campo tuvo lugar principalmente en Bruselas y en Amberes, pero también en Mechelen, Gante, Roeselare, Lovaina, Vilvoorde, Kortrijk, Menen, Lokeren, Turnhout, Machelen y Brujas (todas de Flandes), así como en diversas localidades de Andalucía y del Estado español. El objetivo principal de esta investigación, focalizada en las prácticas y discursos de sus principales agentes, ha sido contribuir al conocimiento del flamenco como fenómeno cultural más allá de sus fronteras¹. Este artículo pretende mostrar un aspecto representativo del entramado de significados que los artistas construyen en torno a la patrimonialización del flamenco en tal contexto.

Un campo en conflicto

Empecemos con unas palabras de un cantaor andaluz, retirado, que ya retornó de Bruselas, donde vivió desde principios de los años sesenta. Fueron recogidas en su domicilio en una localidad de Sevilla, donde reside estacionalmente:

Con Louis Quiévreux tuve palabras un día. Era periodista. Un día me dijo que “Vino Amargo” no era flamenco, sino derivaciones de Sudamérica. Él estaba acostumbrado a que nadie le contradijera, y me dijo: “¿Usted qué sabe?”. “Yo sabré más que usted porque soy cantaor. Usted escribe, pero yo digo, o sea, que yo, diciendo, tengo más poder que usted, y más conocimiento, porque muchas veces los de la pluma escribís de lo que ustedes escuchan a los que saben. Yo sé lo que estoy diciendo, y usted al Niño de la Huerta no lo ha escuchado nunca, y yo el primer cigarro que me fumé me lo dio él”.²

Dejando a un lado las consideraciones “flamencológicas”, y desde luego también el espléndido mensaje que lanza a “los de la pluma”, estas palabras sintetizan varios aspectos relacionados con los procesos de patrimonialización.

El cantaor, con estas palabras en acción, llenas de fuerza ilocucionaria,

1. La investigación ha sido financiada por la DG de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y por la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco.

2. Louis Quiévreux fue un prestigioso periodista y flamencólogo belga, que además había publicado un tratado de flamenco en fecha muy temprana: sólo cuatro años después que la obra fundacional de González Climent (Louis Quiévreux, 1959). Por su parte, *Vino Amargo* es el título de una milonga (un cante flamenco de la familia de los llamados “de ida y vuelta”) que en su día popularizó el cantaor Rafael Farina. El Niño de la Huerta (Lora del Río, 1907-1964) fue un afamado cantaor.

ria (Austin, 1982), afirma su conocimiento, basándose en que él, como tal, es el que *dice*, y ser capaz de decir es disponer del saber y del poder. Vale más el decir del cantaor que el del que escribe, que al fin y al cabo es de segunda mano y que no vale nada sin nutrirse de lo que dice quien sabe. Más aún: el que sabe tiene vivencias directas del flamenco, vivencias que son físicas, tangibles, corporales, sensibles, y que se conectan además con otros que a su vez pertenecen a la “gran tradición”, que son importantes en la historia del flamenco, y que física y espiritualmente vinculan a este cantaor a la misma.

Tenemos pues en escena a dos agentes del mundo del flamenco: un varón andaluz, de clase trabajadora, emigrante, cantaor; y otro varón, belga francófono, nativo, con buena posición socioeconómica, “intelectual” que escribe, analiza, interpreta y que campa con poder en este terreno (“acostumbrado a que nadie le contradijera”). Dos actores de distinto mundo, pero que se mueven en torno a un mismo bien patrimonial, que convergen en este campo que está constantemente construyéndose, y que por tanto es definido de diversa manera según los actores que confluyen y los respectivos intereses, valores y repertorios culturales.

La Unesco (2003), en su Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, define así este:

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 reconocan 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.

Es necesario destacar dos cuestiones al respecto. Por una parte, su potencialidad como signo para la construcción de la identidad y del sentido de pertenencia, que está recogida en esta definición y que resaltan numerosos autores (véanse por ejemplo Francesc Llop y Fuensanta Plata, 1993; o Gema Carrera, 2011). Pero por otra parte, esto no debe llevarnos a una visión idealista ni anquilosada de las prácticas culturales, pues estas implican procesos de transformación, luchas, resistencias, mestizajes, intercambios, creatividad, etc., como también resaltan diversos autores (en-

tre otros, Hélène Giguère -2005- para el campo del flamenco, o Beatriz Santamarina -2011- sobre la definición del patrimonio inmaterial).

A ese patrimonio (el flamenco) se adscriben ambos sujetos. En el momento en que ocurre el caso, a finales de los años sesenta, los dos tienen reconocida presencia y prestigio, cada uno en su faceta. Pero entran en pugna, con cuerpos de valores que discrepan: según el cantaor, la vivencia frente a lo leído; la capacidad de decir de primera mano, de decir el flamenco, frente al decir bastardo de los de la pluma; la fuerza decisiva de los sentidos frente a la construcción de castillos en el aire. Claro que, para el flamencólogo, probablemente se trataría del discernir meditado y del conocer científico frente a la limitación del conocimiento iletrado; del decir acreditado de la alta cultura frente al del discernimiento fragmentario basado sólo en la experiencia directa; de la búsqueda de la verdad frente al imperio de las pulsiones primarias; de la luz de la distancia frente a la ceguera de la vivencia inmediata. Hay aquí una clara toma de posición ante el flamenco, con apropiación de atributos de diferentes tradiciones en cada caso.³ Las lógicas que cada uno utiliza, la legitimación que cada uno se otorga, se ponen en juego en el mismo “escenario”, en torno a la construcción de un mismo patrimonio entendido y abordado desde posiciones muy distintas.

El cantaor andaluz reivindica, usando palabras de Ulf Hannerz, “la experiencia cotidiana, la del cara a cara, la de la primera etapa y la de la formación, la del cuerpo y la de los sentidos”, que son razones a favor de la importancia de lo local (Hannerz, 1998:49). Pero el flamencólogo belga tiene las armas de los que este autor llama “cosmopolitas”: la “competencia cultural”, “habilidad desarrollada para manipular de una manera más o menos experta un sistema determinado de significados” (ídem:168), que permite recoger elementos de una cultura ajena con “una actitud intelectual y estética abierta a las experiencias culturales divergentes” (ídem:168), en un contexto caracterizado por “una organización de la diversidad, una creciente interconexión entre diversas culturas locales, a la vez que un desarrollo de las culturas que no están ancladas en un territorio concreto” (ídem:165-166).

El cantaor, aunque emigrante y por ello “transnacional”, no es sin embargo “cosmopolita”, sino “local”, pero ubicado en un escenario que él mismo contribuye a hacer global, y por tanto propicio para esos

3. Véase, en aplicación del esquema de Bourdieu al campo del flamenco, el sugerente trabajo de Francisco Aix (2002), quien sin embargo no considera el patrimonio flamenco asociado a las identidades sino sólo al concepto de “usos del patrimonio”, con lo que entiendo que se pierden dimensiones muy importantes del fenómeno cultural a favor de una concepción reducida a lo instrumental.

“cosmopolitas”. Tal dialéctica, que no deja de tener una carga de ironía al igual que otros componentes del mundo flamenco (véase William Washabauh, 1996), está muy presente en las relaciones y posiciones de “flamencos” y “no flamencos”, “artistas” y “no artistas”, “antiguos” y “modernos”, etc. Estas constataciones nos conducen a considerar la patrimonialización como un proceso, y los bienes patrimoniales como espacios de confluencia y de conflicto social (Victoria Quintero, 2007 y 2009). En este sentido, las *pertenencias* generacional y étnica, así como las *vivencias*, constituyen espacios especialmente conflictivos, que se llenan de argumentos en los respectivos procesos de legitimación.

Las generaciones

El conflicto entre generaciones consiste principalmente en una lucha por acceder al campo por parte de los jóvenes y, una vez dentro, por ocupar parcelas de mayor prestigio y poder, tanto simbólico como económico, político, social y cultural. Escenarios con especial significación en este sentido lo han constituido tanto los hábitos de sociabilidad como los aspectos musicales. Por ejemplo, en esto último, el empleo del cajón y de otros instrumentos como la flauta, el saxo o el bajo eléctrico por los jóvenes. Así: “Que nosotros no hacíamos flamenco, decían [los mayores]; porque metíamos flauta. Y el cajón, decían: ‘¿qué hace en el flamenco el cajón?’. Pues el cajón acompaña” (cantaor madrileño no profesional aliñeador con la “segunda generación”,⁴ residente en Bruselas).

Fue significativo un intento realizado en Bruselas en los años noventa de crear grupos compuestos por mayores y jóvenes; esto terminó, según uno de los protagonistas jóvenes, en “desastre” por la distinta concepción del flamenco en cada caso, así como por los choques de intereses. Fue también muy sonado el intento de desplazamiento de una notabilísima bailaora madrileña (hoy retirada y residente en Andalucía) por parte de un aprendiz suyo, gitano andaluz de origen, igualmente retornado a Andalucía y bailaor profesional en la actualidad. La situación también ha afectado directamente a padres e hijos:

Mi padre [buen aficionado, pero no cantaor para el público] es más cateto, él es más de la época antigua. Él por ejemplo me dice: “te voy a cantar una malagueña”, y yo sé que no está bien y ya estamos discutiendo: “me vas a decir tú si está bien...” [...] Pero claro, yo como

4. La utilización de este término es problemática e inadecuada para el análisis (Albert Moncusí, 2007). Lo uso en su dimensión demográfica.

estudio y sé por dónde voy... (cantaor andaluz profesional nacido en Flandes).

Aquí se pone en escena el valor del aprendizaje sistemático e intensivo que utilizan los jóvenes para ganar espacios en este campo. Y que sirve para desprenderse de la deuda que tienen respecto a sus mayores.

Veamos, en seguimiento del discurso de los propios agentes sobre este tema, la versión de uno de los principales protagonistas del flamenco, guitarrista andaluz profesional nacido en Valonia y residente en Bruselas:

Porque los viejos llegaban y claro, el viejo quería tocar más fuerte que el joven: “porque tú a mí no me vas a comer, que yo llevo viviendo de esto veinticinco años, y tú de qué vas, hombre”. Y claro, tú llegabas tocando más que él. Y respetándolo. Pero el respeto no era recíproco [...]. Luego con el tiempo ellos se han dado cuenta de que sí, pero en ese momento no, en ese momento “no me vengas aquí a comer el terreno”. [...] La generación de los puretas.

Este posicionamiento, militante y triunfador, denota una fuerte conciencia de lo que ha ocurrido: una pugna entre quienes ocupaban el campo y los que intentan entrar y ganar posiciones, y que van pertrechados con recursos culturales suficientes para combatir el capital simbólico de sus mayores. Pero manejando un código que está por encima de todos, en el que el valor del respeto es primordial, y que se abroga el joven frente a la actitud que denuncia por parte de los mayores, intentando así ganar legitimidad y hacérsela perder a los otros.

Mas esto no implica, en absoluto, la existencia de una ruptura. De hecho, todo lo contrario: manejan referencias básicas comunes, y la dedicación al flamenco de los jóvenes es una herencia de los mayores así como una huella de su influencia, cercanía y autoridad, que ha contribuido de forma decisiva a su ganancia de espacio social en el contexto local. Esta importancia de la comunidad étnica de origen ha reforzado la inserción social de los descendientes de emigrantes, en la línea que plantean Rumbaut y Portes (2001) cuando hablan de “aculturación selectiva”, si bien el término “aculturación” es más que discutible en este caso.⁵

Por su parte, los mayores veían la ganancia de espacio de los jóvenes, en general, como una intromisión cuando menos inoportuna:

5. Trato en otro lugar (Ruiz Morales, 2011) la importancia histórica del flamenco en la integración a la sociedad belga de los emigrantes andaluces.

Actuábamos en la Universidad de Lovaina, y vino un chaval, Manuel⁶ “el Camarón”, que el padre es de Sevilla, y vino con una caja, y digo: “¿tú dónde vas con esto?”. “Para acompañar”. “No, no, eso me suena a tambores de feria, tú te sientas allí y toca las palmas, pero eso no”.

La intención expresada por este veterano cantaor andaluz es de intrusismo por parte del joven, que va acompañado de la penetración de elementos considerados extraños a la “tradición”, de la que el hablante se considera depositario. Entiende que, por ello, tiene tanta razón que no es necesario más que hacer valer su autoridad y poner al artista neófito en su sitio. Este, que es hoy cantaor semiprofesional, es llamado con el apelativo “Camarón”, lo que remarca su encuadramiento en las tendencias “modernas” pero que puede también llevar una carga de deslegitimación, puesto que el “camaronero” es un recién llegado que sólo sabe cantar por un tipo o estilo y que ignora todo lo que le antecede. Hay también una interesante ambigüedad, que proporciona la ubicación del joven artista como “hijo de” uno de Sevilla. Por una parte, lo encuadra en esa “tradición” al menos por herencia paterna; pero por otra, la legitimación que pueda tener, que procede de su acervo familiar, se contrarresta con su naturaleza de “chaval”. Estamos ante otra argumentación decisiva. Es precisamente el sentido comunitario y familista (local) uno de los que chocan con el más individualista (y a la vez cosmopolita) de la generación más joven, que no obstante tiene bien presente, llegado el caso y como parte de sus estrategias, ese tipo de referencias.

En esa pugna intergeneracional, los más activos de cada generación llegaron a dejarse de hablar, si bien esto es reinterpretado por los jóvenes: los que retiraron la palabra fueron los mayores. Eso espolió más a la “segunda generación” de artistas, que se cargaron de legitimidad porque eran los otros los que no querían compartir, los que de alguna manera no cumplían el código. Y se reafirmaron como poseedores de superior nivel técnico y de formas estéticas más avanzadas, conscientes y creativas: esgrimieron un mayor capital cultural, una conciencia de posesión de conocimiento. Pusieron en valor lo “moderno” frente a lo “tradicional”. Esto sí ha supuesto una ruptura, aunque dentro del “código flamenco” cuyas claves conocen, utilizan y resignifican ante sus mayores. Con esa base, lo “moderno” se convierte en un instrumento muy valioso en el proceso de lucha por la capacidad de “decir”: afirman así su protagonismo y renuncian a la tutela de los “puretas”, en un contexto dinámico, cosmopolita y mercantilizado en el que estos últimos sólo conservan ya un prestigio

6. Utilizo pseudónimos cuando aparecen nombres de artistas vinculados al flamenco en Bélgica.

simbólico y un poder histórico de los que ese mercado, olvidadizo, ya nada sabe. Esto es un arma definitiva para la afirmación simbólica de la centralidad de los más jóvenes.

La etnicidad y la procedencia

Otro componente que se pone en escena en los procesos de patrimonialización es el relativo a la adscripción étnica. Siendo importante en el flamenco, en el contexto belga esto llega a ser determinante por la problemática etnolingüística local, que impele a definirse con tal criterio; y también por el peso demográfico de la inmigración, sobre todo en Bruselas (Christiane Stallaert, 2004). La adscripción étnica constituye, con diversas variantes, un importante criterio de segmentación, como ocurre con la edad y con el sexo/género, aunque esto último no se esgrime como eje en las estrategias de patrimonialización.⁷ Es un recurso muy utilizado para la ganancia de prestigio, legitimidad y poder dentro del flamenco. Y funciona en nuestro caso desde los dos polos posibles: desde el exterior y desde dentro.

Desde el exterior porque cuando los flamencos residentes en Bruselas o Flandes acuden a Andalucía o a España, o bien cuando van a Bélgica artistas que proceden de la “cuna” del flamenco, estos suelen poner este criterio en primer plano en las relaciones que mantienen con los “belgas”. En algunas ocasiones los artistas locales (residentes en Bélgica, independientemente de su adscripción étnica) han sufrido una descalificación por quienes se muestran expresamente como legítimos, “auténticos”, autorizados, frente a estos “guiris”.

A veces esto provoca una actitud de rechazo, como ilustra la postura de una bailaora andaluza de origen: “Esas cosas de que vas a saludar y te desprecian, te miran por encima del hombro... Es que yo ni saludo porque sé de qué rollo va. Para pegarme el corte no, porque no valen más que yo como persona”. Este valor de la “persona”, que no admite inferioridad simbólica de ningún tipo, lo encontramos a menudo como importante componente ideológico y relacional en la cultura andaluza.⁸ Tales experiencias son vividas como muy duras porque implican un cuestionamiento radical de los recursos simbólicos de los artistas “guiris”,

7. Un tratamiento especialmente sugerente en torno al género lo encontramos sobre todo en W. Washabaugh (1996 y 1998), C. Cruces (2003), C. Cruces y A. Sabuco (2005), y L. Chuse (2007).

8. Lo que, aparte de expresarse en los valores y en numerosas costumbres y rituales (Isidoro Moreno, 1993), también se encuentra en muchas letras de flamenco. Por otra parte, recuérdese cómo a finales del siglo XVIII la nobleza castellana se sorprendía del trato de aparente igualdad que se daba en Andalucía entre nobles y plebeyos (Caro Baroja, 1993).

además de un etiquetaje con el que los propios implicados, si no son belgas o de otras nacionalidades, están en completo desacuerdo: “El belga me dicen ahí [en Sevilla], y les digo: ‘no me digas el belga porque me pongo malo’” (cantaor de origen andaluz).

Como en un juego de espejos, sin embargo, esos mismos criterios son asumidos a menudo, de modo que una actitud inclusiva de artistas procedentes de Andalucía o de España es muy valorada. Suelen ser, entre los residentes en Andalucía o en España, artistas jóvenes que están buscando un lugar en el campo del flamenco los que tienden a mostrarse con una disposición más abierta hacia los artistas “belgas”, aunque también mantienen esta actitud otros que ocupan o han ocupado una posición central en el mundo del flamenco. La reacción de los artistas locales frente a lo que consideran una discriminación puede reflejarse no sólo en el plano emocional, sino pasar al racional e implicar además un claro posicionamiento al respecto:

Los flamencos de Andalucía están convencidos y afincados en el hecho de que hay que ser andaluz para ser flamenco. Y yo soy andaluz, porque yo soy de Sevilla. Pero yo vivo en el extranjero y lo tengo asimilado desde otro punto de vista. No estoy tan radicalizado [...] como lo pueden estar los flamencos de allí, de España (guitarrista de origen andaluz).

Ese “otro punto de vista” introduce valores sobre los caminos del flamenco y la legitimidad y apropiación del mismo. En la construcción social de la realidad, en la que es determinante la hegemonía de determinados sectores (en este caso, los artistas residentes en la “cuna” del flamenco), es básica la recontextualización de los elementos que la componen, y ese “otro punto de vista” que enfatiza este artista implica todo un proyecto en tal sentido.

Aunque con excepciones notables, a menudo los artistas gitanos procedentes de Andalucía o de España suelen ser más combativos en el establecimiento de fronteras y el señalamiento del flamenco como patrimonio suyo frente a los “guiris” que encima son “payos”, con lo que es doble el criterio de segmentación étnico que además se utiliza para ganar legitimidad y para restársela a otros.⁹ Así, en una reunión después de una actuación, un joven artista gitano, andaluz de una familia de enorme y valiosa tradición flamenca, decía a un cantaor andaluz local, en medio

9. Esto no ocurre de forma generalizada. Me consta que hay importantes artistas gitanos andaluces cuya actitud es la contraria.

de la fiesta, pero en privado: “Ya te llamaré para que sepas lo que es una fiesta gitana”. Esto puede entenderse como abrir una puerta especial y vetada a los que no están en el “centro” de la “tradición” flamenca, de su “auténticidad”, y por tanto también reafirma la carencia de “tradición”, centralidad y “auténticidad” de su interlocutor, que ha de sentirse privilegiado, se supone, ante tal gesto. Esta posición de garantes de la “auténticidad” implicaría, según el guitarrista gitano andaluz Pedro Peña, el conocimiento de sus contenidos, la capacidad de improvisación, el atesoramiento de vivencias en que apoyarse, y el dominio “inconsciente y atávico” de los ritmos flamencos (Pedro Peña y otros, 2002). Esa ideología del atavismo, esas vivencias desde la cuna, esas capacidades que en la construcción del patrimonio flamenco por parte sobre todo de los gitanos son interpretadas como “naturales”, constituyen valores de enorme poder simbólico esgrimidos por estos sectores. Aunque la historia sea otra. En gran medida, esa extensión de elementos que están más allá evoca el recurso a la metonimia que refiere Llorenç Prats (1997) respecto a la construcción del patrimonio.

Hay pues una serie de rasgos que se atribuyen los artistas procedentes de Andalucía y de España, especialmente los gitanos, como son el acceso privilegiado a las fuentes de inspiración, el aprendizaje no académico sino “natural”, la inclusión por nacimiento (por tanto también “natural”) en la cultura flamenca, etc.

La cercanía a la “auténticidad”, que se considera directamente relacionada con la adscripción étnica, funciona también en el polo interno entre los propios artistas residentes en Bruselas y Flandes. Algunos sectores, para pujar en el mercado, se valen de la anterior concepción típica como argumento muy eficaz, que también utilizan en el interior del campo para ganar legitimidad y capital simbólico siempre que su posición derivada de la adscripción étnica se lo permita. Pero todos, especialmente los jóvenes y los más alejados del repertorio de las “razones étnicas”, se interesan por abrir el abanico de significados de este valor de cara a la ganancia de espacios. No quiere esto decir que los artistas realicen un desplazamiento en la concepción del flamenco desde la particularidad de los colectivos étnicos hacia la capacidad del virtuoso de evocar sentimientos universalistas al público, en el sentido que sugiere Gerhard Steingress (2007). Los artistas de flamenco residentes en Bruselas y Flandes, independientemente de su adscripción étnica, suelen ser muy conscientes de que no es posible desprender el flamenco de sus atributos étnicos, pues entienden que perdería capacidad expresiva y, por tanto, público. Y no consideran que exista una contradicción entre la fuerza “local” del fla-

menco y su extensión a un público en un contexto cosmopolita. Lo que sí consideran los más lejanos a la “gran tradición” (por tanto, los que se encuentran en peor posición de partida por no disponer de los activos que proporciona la “autenticidad”) es que ellos son cosmopolitas, que el flamenco es una manifestación artística antes que un modo de vida, y que el alcance estético y sensible de este arte depende más de la formación y educación de un público también cosmopolita que de las condiciones locales.

En esta línea, muchos aplican elementos de otras tradiciones musicales que conocen bien (del jazz sobre todo, que tiene gran tradición en Bélgica) en busca de nuevos sectores alejados del flamenco, pero que pueden ser introducidos en el universo estético del mismo. Esto, insisto, no implica que ignoren o que consideren irrelevantes las condiciones locales de producción y la centralidad de la cultura étnica andaluza en el flamenco. Ocurre justamente todo lo contrario. Así, por ejemplo, van a España a menudo (principalmente a Andalucía) para ampliar su formación y, según manifiestan reiteradamente, para “cargar las pilas” y buscar “inspiración”. No existe pues la dicotomía que señala Steingress, y sí la utilización de estrategias que compensen la carencia de capital simbólico basado en la etnicidad.

Volviendo a lo anterior, ser español (y más ser andaluz, y más ser por ejemplo de Triana) se considera un capital importante porque el patrimonio del flamenco sería, por definición, propio, a la manera como se ha expuesto respecto a los gitanos. Veamos un ejemplo con la apreciación que hace un artista de origen andaluz, que a su vez es tremadamente crítico con la periferalización a la que los artistas residentes en Andalucía o en España les someten:

Los flamencos no españoles están en Ambers, y esa gente, no sé por qué, nunca se han querido juntar con nosotros. [...] Pienso que no es por desinterés, sino por no enfrentarse a una situación en la que ellos no se encuentran a gusto, a la situación de fiesta como la del otro día aquí. [Esa fiesta había tenido lugar en Bruselas dos días antes de la conversación].

Apunta así, directamente, a la cultura étnica, en esa situación de “fiesta” que para los belgas, según este planteamiento, sería incómoda porque no refiere a sus costumbres ni valores. A menudo los propios artistas no españoles inciden en eso, aunque con otra perspectiva desde la que reivindican su espacio. Las siguientes palabras de una bailaora de Flandes

sintetizan esto bien e incorporan otro elemento en la arena: “No tengo mucho contacto, porque trabajo mucho”.

He aquí un nuevo componente para la ganancia de prestigio y poder dentro de este campo, desde una lógica completamente distinta a la anterior pero igualmente preñada de conciencia étnica: el trabajo, el esfuerzo, y no el origen. Los andaluces y españoles siguen los criterios relacionados con la “autenticidad” y demás, podríase decir con la “gran tradición”. Con tales criterios se hallan en posición periférica respecto a los residentes en la “cuna” del flamenco pero construyendo respuestas, y en posición central en el ámbito local. Incluso la “sangre”, aunque no es un argumento demandado entre los artistas locales, a veces sale a colación. La “naturaleza” por nacimiento es un valor que se aplica a la capacidad interpretativa, a la ejecución, al “tener arte”: “Hay cuarenta mil en España que no son nada y solamente con que se muevan tienen mucho más arte [...]. ¡Cómo va a tener una persona de Flandes el mismo arte que una de allí!” (cantaor andaluz). Desde este planteamiento, ese “arte” se “lleva”, no puede aprenderse más que en sus elementos más formales y superficiales.¹⁰

Los artistas belgas y de otras nacionalidades también reaccionan construyendo sus pautas de legitimación, como la mencionada anteriormente. La constatación de un guitarrista belga¹¹ que reside en Flandes es bien significativa: “Los españoles piensan que tienen más derecho que yo o Ivo [un guitarrista de Flandes], nunca me van a llamar, tienen otra mentalidad. Son españoles y viven en Bruselas. El único español que me sigue es Francisco [artista de origen andaluz que reside en Flandes]”.

Ese “derecho” que otorga la marca “español” (como en otro nivel “andaluz”, o de Jerez, o “gitano”) es pues un importante activo en las luchas por la patrimonialización del flamenco. Un activo simbólico, que estos ligan al valor artístico.

Pero los belgas reclaman, y muy intensamente, su justificación y su papel en la construcción de este patrimonio: “Yo quiero tocar y disfrutar, y encontrar músicos que quieran hacer música, no competición” (guitarrista belga). Esa no participación en las fiestas, o no sacar la guitarra cuando se encuentran en contextos informales, que es considerado un gesto de falta de flamenquismo por parte de los artistas originarios o

10. Hay dos trabajos de gran interés sobre los procesos de patrimonialización del flamenco, ambos centrados en Jerez: el de María Papapavlou (2003) y en especial el de H. Giguére (2010). Este último, que trata además sobre el mundo bodeguero de esta ciudad, incide en las “luchas de poder” entre los actores, en las que la “sangre” es un recurso presente.

11. El término “belga” lo utilizo desde aquí en adelante de manera genérica para indicar “no español”, sin remarcar la nacionalidad del artista con objeto de mantener el anonimato, pues en algunos casos este no es belga sino de otra nacionalidad.

provenientes de la “cuna”, es resignificado por los belgas, enviando la referencia a otros niveles: el estrictamente musical, que ponen en primer plano frente al relacional. Tenemos dos argumentos para la legitimación de quienes no vienen de la “gran tradición” ni de las pugnas generacionales ni tienen el “sello”: el trabajo y los elementos técnicos, la música. Y reniegan de esa “competición” que ven en el fondo, y que puede convertir el encuentro en una experiencia negativa, que por tanto hay que esquivar.

¿Cuánto hay en realidad de competición, y cuánto de valoración subjetiva en este caso? En las reuniones y juergas en las que he estado, en efecto, no había guitarristas belgas o bien estos no han tocado, por lo que sólo puedo constatar la existencia de esta fuerte segmentación. Es muy probable que ante la eventualidad de tal presencia, los procedentes de la “cuna” intenten afirmar su poder simbólico en coherencia con esta cultura de segmentaciones, tan característica (C. Cruces, 2002; para el caso belga, Ruiz Morales, 2010). Pero también es probable que, desde otras culturas étnicas más integradas a relaciones e ideologías del mercado,¹² y dada la fuerza del mismo en este campo, la importancia de la competitividad se encuentre en primer plano en las relaciones de sociabilidad. Estamos, otra vez, ante un choque cultural dentro del mismo proceso de construcción patrimonial.

También es muy representativa otra postura de este colectivo, que puede ejemplificarse con las siguientes palabras de una bailaora de Flandes: los contactos que mantiene y prefiere dentro del flamenco son “con la gente más abierta para otro arte y con sentido del humor”. He aquí otros dos potentes argumentos en liza: esa apertura, que implica un sentido más “universalista”, reflexivo y especializado acerca del “arte”; y ese sentido del humor que en el fondo es una reclamación y puesta en valor de cierto relativismo respecto a lo propio y lo ajeno, respecto a los dictados de la tradición, respecto a las propias identidades, en relación con el cosmopolitismo citado anteriormente.

Por tanto, y en resumidas cuentas, podemos distinguir a muy grandes rasgos tres colectivos que participan como tales en los procesos de patrimonialización, en base a criterios étnicos, todos ellos llenos de argumentos: el de los flamencos de Andalucía y España, en beligerante afirmación de su centralidad sobre todo en el caso de los gitanos; el de los andaluces y españoles residentes en Bruselas y Flandes;¹³ y el de los

12. Sobre la cultura andaluza y sus tendencias no acordes con los principios del mercado, véase Isidoro Moreno (2002).

13. A veces asumiendo sin matiz alguno los criterios de los anteriores. Por ejemplo, se ha dado algún caso de invención de una ascendencia gitana.

belgas. Obviamente, estos grupos no son homogéneos ni actúan como bloque, puesto que internamente los intereses, objetivos, etc. también se encuentran en pugna. Pero en el establecimiento de estrategias, y en el posicionamiento en la definición y apropiación del patrimonio flamenco, la adscripción étnica y los valores asociados a ella funcionan con fuerza y orientan pautas estratégicas.

Los dos primeros grupos, en notable medida jerarquizados como se ha visto, comparten los valores de la “auténticidad”, “naturalización”, etc., que otorgan privilegio a los primeros frente a los segundos, pero que estos utilizan a su vez ante los belgas para obtener centralidad y legitimación en el contexto local. También disponen de una amplia experiencia moviéndose entre comunidades, participando de distintos códigos culturales. “Extranjeros” en su tierra de origen y en Bélgica, conocen bien las fronteras y el dolor consiguiente, pero igualmente la ubicuidad que ello implica. Por tanto, también se valen de estrategias, que van generando de continuo en torno a este patrimonio, susceptibles de proporcionarles ventajas prácticas: la formación musical, la extensión de sus redes más allá de los límites locales e incluyendo Europa (por ejemplo, hay contactos numerosos con flamencos residentes en Francia), realzando los valores de la “modernidad” frente a lo que consideran anquilosamiento, experimentando con otros músicos y estilos musicales, etc., lo que aparece como un recurso frente a los primeros en el contexto mercantil en el que ocurren esos procesos.

Esto lo comparten con el tercer grupo, el de los belgas. Que además oponen, a los valores de la “auténticidad”, los de la importancia del trabajo sistemático, el dominio de distintos códigos culturales, y la recontextualización del flamenco entendiéndolo como una expresión musical de gran carga espiritual, en la que por tanto, independientemente de su cultura étnica, un artista con suficientes dotes y pasión, y con trabajo y dedicación, puede expresarse en sus dimensiones musicales (guitarra y otros instrumentos) y coreográficas (baile). Es definido, así, como una manifestación artística libre de vasallajes locales, aunque a la vez no puede ocurrir sin nutrirse de esas “cadenas étnicas” sin las cuales no sería posible el acceso al flamenco.

Tal es el repertorio principal que ponen en escena, aunque (insisto) tampoco forman bloque en este sentido. Hay que indicar al respecto que un grupo de artistas veteranos de Flandes (y además, muy importantes para el establecimiento y consolidación del flamenco en Bélgica) suscriben los valores de la “gran tradición”, mientras que a su vez construyen toda una mitología sobre ascendentes gitanos, andaluces o españoles.

Valgan como ilustración estas palabras de un artista belga:

Por parte de mi madre [...] es posible que tenga dos raíces de España, una judía, que llegó a Bélgica, pero típicamente andaluces. Tengo el tipo de mi padre, de Flandes, pero la familia de mi madre es morena, y un poco gitana, soy de carácter gitano.

A los aspectos anteriores, que relacionan el patrimonio con la identidad y la cultura étnica, se unen otros componentes básicos cuya importancia no podemos soslayar. El flamenco en Bélgica es una música ajena, lo que significa que, aunque hay gran afición, no es prioritaria para los programadores de los teatros o para quienes deciden las subvenciones. El gobierno de Flandes, en aplicación de su política etno-lingüística, apoya a artistas que llevan su sello, lo que deja a buen número de flamencos, en especial los residentes en Bruselas (si no hablan neerlandés, como suele ser el caso), con menos recursos prácticos. Esto se refuerza si tenemos en cuenta la inferior posición socioeconómica de partida de los artistas provenientes de la emigración respecto a los nativos, lo que implica por parte de los anteriores menor “lealtad” al aparato estatal, como plantean para los emigrantes en general Bart Maddens y otros (1998).

Esta situación, en la que hay una ventaja de partida para los nativos sobre todo de Flandes, y que posee distinciones de clase, contribuye a remarcar las fronteras entre ambos grupos, y por tanto hay que contar con ello al enfocar la patrimonialización del flamenco. El panorama que encontramos coincide en alto grado, aunque con muchos matices que hacer, con el que dibuja García Canclini (2003) cuando habla de la “hibridación”. Según este autor, actualmente las etnias, clases y naciones se reestructuran en conjuntos transétnicos, transclasistas y transnacionales, de modo que la gente se apropiá de repertorios heterogéneos de bienes y de mensajes disponibles en su contexto. Esto, a su vez, genera en el campo del flamenco, con los agentes en contacto, contrastes y pugnas, y nuevas divisiones simbólicas (como “españoles”-“no españoles”). De modo que, a pesar de la “internacionalización” y de la “hibridación”, se acentúa un rasgo tradicionalmente característico del mundo flamenco, ya citado: la fuerte segmentación. Y además se refuerza el valor de la etnicidad en las luchas por su patrimonialización como acabamos de ver. Por tanto, en esa transetnicidad, ese transclasismo y esa transnacionalidad, que en efecto ocurren, se remarcán las fronteras, en vez de quedar diluidas.

Las vivencias

Cada sector, sea por generaciones, sea en relación con la adscripción étnica, o en función del tipo de papel que juega en el mundo del flamenco, necesita contar con una fuente de legitimación para el acceso, la ganancia de espacio y la extensión de su versión sobre la naturaleza de ese patrimonio, que refuerce su posición.

Hemos visto que la “familiaridad”, la pertenencia “natural” en cualquiera de sus niveles, así como el trabajo sistemático, la capacidad de “apertura”, la recontextualización del flamenco como “arte”, etc., son empleados respectivamente para ello. Pero hay una constante en los procesos de legitimación que, entre los artistas, posee un valor añadido en su posicionamiento, independientemente de la generación o de la adscripción étnica. Es la apelación a la familiaridad con artistas muy relevantes del flamenco, y en general las vivencias, como ya nos apuntara el veterano ex cantaor al principio de este artículo. Un cantaor andaluz residente en Bruselas, veterano y a veces en activo aunque está jubilado, rememora cómo de niño escuchaba en las gañanías jerezanas al Tío Borrico, al Agujetas padre, etc. Son muchos los testimonios de encuentros, de trato, con figuras centrales del flamenco, tanto históricas como actuales. En algún momento aparecen en los relatos de los artistas, mayores y jóvenes, por ejemplo Enrique Morente, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía, Pedro Escalona, Terremoto hijo, Fosforito, Chicuelo, los Habichuela, José Menese, el Niño Ricardo, Esperanza Fernández, etc., etc. Si consideramos el contexto de las clases de baile, entonces la lista sería muy prolífica, desde Matilde Coral o Farruco hasta Eva la Yerbabuena o Israel Galván.

Haber conocido o tratado con figuras centrales del flamenco constituye un aval, mediante el que se garantiza y respalda la legitimidad del artista en cuestión. He aquí un ejemplo de un veterano cantaor andaluz. Cuenta que fue presentado a Antonio Mairena por Fosforito (ambos son pilares de la historia del cante) con estas palabras: “Maestro, le voy a presentar al mejor aficionado que yo he escuchado en la emigración”. Según su relato, tras preguntarle aquel cuáles eran los estilos que dominaba mejor, y responder este cantaor que sobre todo los “principales” (soleares, seguiriyas, tonás,...), Antonio Mairena le espetó: “¿Y tú qué haces en Bélgica?”. La escena y su culminación con esta pregunta son, en la medida en que el relato ha llegado a los demás agentes, instrumentos de afirmación muy valorados, que refuerzan la pertenencia simbólica de este artista al centro de la “tradición”, a pesar de encontrarse en la periferia (en la emigración), situación esta que debe ser interpretada como un

accidente debido a las circunstancias de la vida.¹⁴

En cualquier caso, así, afirma que el valor que le corresponde es en realidad no periférico sino central. Todo esto ocurre independientemente del grado de cercanía, o incluso de la veracidad de los relatos, que nos interesan no porque sean más o menos ciertos, sino por el hecho de que se utilizan como importante recurso en los procesos de patrimonialización.

En algún caso este conocimiento se extiende a todo un ámbito geográfico (“en Málaga los conozco a todos”), y en otros al ámbito familiar: “Es que mis primos iban con Antonio Gades. Juan [un bailaor] es mi primo” (cantaor madrileño). También juega un papel el parentesco, objetiva y subjetivamente.¹⁵ Es de destacar el caso de una cantaora gitana andaluza de una importante saga flamenca que arranca en la Jilica, con ramificaciones en la familia de Melchor de Marchena, y que se ha concretado en actuaciones y grabaciones de esta cantaora acompañada del maestro Enrique de Melchor. Los ascendentes familiares, según el relato de las vivencias, a veces han participado con intensidad del mundo flamenco en Andalucía: “Vallejo fue íntimo amigo de mi padre, Pepe Marchena también” (cantaor andaluz).

Una dimensión de este tipo de legitimación, que se hila a las estrategias de “modernización” y de desvinculación de la deuda con quienes ocupan el centro (artistas residentes en Andalucía o España antes que en Bélgica, gitanos antes que no gitanos, etc.), podemos verla en las siguientes palabras de un guitarrista de origen andaluz:

Yo me llevo muy bien con la gente, y hay gente que ya te digo que son muy abiertas de mente. Prueba de ello es Esperanza, Esperanza todos los proyectos que ha montado los ha montado con contrabajo y otros instrumentos no tradicionales [...], porque está quemada del mundo del flamenco.

Hay aquí una apelación a una gran flamenca actual de prestigio internacional, gitana andaluza, a la que conoce este artista, pero también a su desvinculación con la parte no deseada de la herencia: la entendida

14. Y que por ello, en la filosofía del flamenco, afirma más al agente en su legitimidad en tanto que víctima de condiciones sociales injustas. El flamenco ha sido reivindicado por muchos artistas como patrimonio cultural de un pueblo marginado. Esta percepción de la impotencia política y de la marginalización y explotación de Andalucía ha sido resaltada, entre otros, por P. Manuel (1989).

15. Entre los 50 artistas más significativos y representativos del flamenco en Bélgica, en 25 casos existe relación de parentesco (por afinidad o por consanguinidad), que afecta a 20 artistas (puesto que algunos son o han sido a la vez hijos y parejas de artistas de flamenco), esto es, el 40%. Hay también tres casos más en los que sus parejas son o han sido agentes del flamenco aunque no en el ámbito artístico. Y existen al menos otros tres en los que el padre o la madre han sido o son artistas en otros campos.

como más “tradicional”, la depositaria de lo ancestral, y por ello la más cerrada a la inclusión de nuevos actores y propuestas. De este modo, la estrategia del trato se refuerza con la del respaldo expreso a esa desvinculación, necesaria en la construcción del patrimonio para algunos sectores flamencos de Bruselas y Flandes: los hijos de emigrantes, los “belgas” y otros extranjeros, los que no pertenecen a la “gran tradición” y más aún si buscan la profesionalidad o si son profesionales.

El conocimiento de protagonistas centrales del flamenco como medio para la legitimación no se limita sin embargo a los artistas, sino también a los lugares que podemos considerar emblemáticos, impregnados, por decirlo así, de “gracia”, de ángel. Los artistas refieren cómo han actuado en importantes peñas de Jerez, Granada o Almería, y en alguna de ellas acompañando a artistas de primer orden; o en escenarios de prestigio donde también lo han hecho Paco de Lucía, Camarón de la Isla, José Mercé,....

Ese mismo papel legitimador juega a veces la experiencia de inmersión en un ambiente considerado genuino, en el que la estética más valorada (José Vergillos, 1997) se guía por la “autenticidad” y la identificación con la tradición: “En Jerez siempre me han dicho: ‘Tú eres del barrio de Santiago’. ¡Más quisiera yo!” (ex bailaora española retornada). Esto otorga una legitimidad excepcional y con consenso por parte de todos los sectores. Otra bailaora española, también de la generación pionera, señala que aprendió a bailar con los gitanos de su localidad, en Asturias. Aunque es improbable que tales gitanos conocieran suficientemente el flamenco, esto es también fuente de prestigio, sobre todo, y no es casualidad, para los artistas más alejados de la “tradición” y vivencia de Andalucía.

La apoyatura en conocidos de relevancia se extiende a veces a mundos ajenos al del arte. Políticos españoles y belgas, gente de la diplomacia, representantes políticos de la Junta de Andalucía, aparecen también en el discurso legitimador que construyen muchos actores en diversa situación dentro de este campo.

En los casos anteriores, el artista es “tocado” por quienes proporcionan prestigio, pero también el propio actor queda legitimado por sus experiencias de la vida. Puede decirse que las “vivencias” apoyan cada gesto, cada acción, cada rasgo del agente en los que este se posiciona poniendo en escena, como señalara Pierre Bourdieu (1995), elementos de pertenencia a este patrimonio y de apropiación del mismo, formando parte, por tanto, de las principales estrategias de los sujetos en el proceso de patrimonialización.

Las vivencias se relacionan de forma especial con la infancia. Si el nacimiento o la infancia han ocurrido en un sitio emblemático, como por ejemplo Triana (en Sevilla), el artista dispone de un buen repertorio de argumentos que mostrar a los demás para su afirmación en este campo. Ilustrémoslo con el testimonio de un cantaor de origen andaluz:

Triana es mucha Triana, y no porque sea de allí, pero Triana... [...] En la velá de Santa Ana he echado ratos buenos también, toda la noche con la boca callada, y le tengo mucho respeto a los viejos porque aunque no sepan todos los palos, pero yo les tengo mucho respeto. [...] Yo cuando chico entraba con mi tío Jacinto en los bares, [...] y un fandango, y otro... eso ya hace años que no lo veo.

Este tipo de argumentos suele ser central en la reivindicación de la posición basada en la etnicidad o en la generación, pero el discurso de la vivencia la termina de establecer. El ejemplo citado nos permite observar de nuevo esa postura reivindicativa ante los “viejos” pero siguiendo a la vez la tradición. Dos elementos son a su vez muy importantes para apuntalar la legitimidad buscada: la implicación de la familia en estos contextos, y la participación en momentos de especial significado.

Cuando el sujeto no puede recurrir a sus vivencias en el corazón de la “gran tradición”, evoca otras que de alguna manera lo hayan acercado, lo hayan familiarizado con la misma, como la bailaora asturiana con los gitanos de su localidad, o el caso de un cantaor asturiano, que rememora cómo en su infancia escuchaba en su pueblo a los “posaderos”, mineros procedentes de Almería, Jaén y Linares. Así, y sin que haya ruptura de valores, ni de fuente o tipo de conocimiento, quien pasa su infancia en la periferia de la “gran tradición” también reivindica su relación con la misma, mostrando que sus vivencias participan de alguna manera en ella.

Una condición para que las “vivencias” sean eficaces es su carácter único, especial, a veces exclusivo. En numerosos casos, los artistas esgrimen este rasgo en su experiencia vital. Consiste por ejemplo en haber estado de fiesta en una venta andaluza donde “no entraba cualquiera”, en haber actuado con primeras figuras, etc.

También en Bruselas o en Flandes ha venido siendo posible la experiencia especial, mediante la que se establecen vínculos permanentes con el flamenco. Así ha ocurrido en las reuniones que tenían lugar en los restaurantes-tablaos una vez que estos se cerraban al público, en las que, tras las actuaciones para la clientela, ocurría lo que algunos informantes

llaman “el flamenco de verdad”.¹⁶ De similar naturaleza ha sido la tradición de las tertulias, que fue muy importante en los años noventa. En ambos casos se remarca la pertenencia, así como las fronteras entre los “flamencos”, que participan de lo “verdadero”, y lo que pertenece al exterior del flamenco, ajeno a esas vivencias. Es un proceso análogo al que expone T.D. Malefyt (1998) respecto a las peñas andaluzas. Aunque los principales protagonistas de estas situaciones han sido de la generación mayor, y andaluces o españoles, también han participado de esto jóvenes (para los que esto fue una verdadera escuela) y belgas.

Tales encuentros ocurrían en Bruselas, con la preeminencia ideológica del “valor de uso”: para los artistas y aficionados que participaban en esas reuniones y tertulias, eso eran vivencias genuinas del flamenco, de sociabilidad generalizada y de reciprocidad en torno al mismo, en las que tomaba cuerpo el muy apreciado valor del “compartir”. Vivencias en las que se escenificaba el “nosotros”, los flamencos, con una eficaz idealización de la situación y de las relaciones, consideradas así ajena a las relaciones de mercado, más allá (o, mejor, más acá) de las mismas. Mientras tanto, los artistas que no participaban en los encuentros fabricaban también sus bagajes de vivencias cruzando otras fronteras: principalmente, belgas que recibían clases de renombradas bailaoras en Sevilla, en Jerez o en Madrid, que acudían a lugares del flamenco en Granada y que asistían a espectáculos de artistas de primera fila.

Pero la vivencia básica y primera, de forma especial para los andaluces y los españoles, es la mencionada al principio, la que marca la infancia: “Lo que ha mamado lo ha mamado fuera de España. Entonces no es lo mismo” (cantaor español, refiriéndose a otro artista). O, argumentado con más énfasis por un artista andaluz de la generación joven, también refiriéndose a otro: “Lo que hace nada más es practicar, pero que no ha vivido eso a lo mejor, lo que te estoy diciendo de ahí abajo [Andalucía], el arte, las maneras, depende de la forma de crianza. En mi casa siempre había flamenco desde por la noche hasta por la mañana”. Si además tenemos en cuenta que el artista a quien se refiere también es “de ahí abajo”, entendemos el sentido de esta afirmación en un contexto de competencia por la legitimidad. Puede darse también el caso de que un agente señale a otro como “no flamenco”, o como “poco flamenco”. Esto puede ocurrir incluso aunque el aludido tenga un notable “pedigrí” como “flamenco” por sus lazos con la “gran tradición”.

16. El músico, cantante, folklorista, poeta y guitarrista Wannes van de Velde (2001) dejó escrito algo sobre esto. Este artista de Flandes, que aprendió a tocar la guitarra flamenca, ha sido fundamental para la presencia y extensión del flamenco en Bélgica (Ruiz Morales, 2011).

Las vivencias correspondientes a experiencias profesionales que han sido decisivas para la integración y el desenvolvimiento en el flamenco juegan un papel también muy importante, tanto como haberse criado en eso: “Allí empecé yo a conocer el flamenco, el verdadero flamenco” (cantaor andaluz sobre una experiencia profesional previa). No estamos ahora ante la infancia, ni ante la crianza en el lugar adecuado, ni ante las experiencias de sociabilidad, sino que es otro escalón más, que nos remite directamente a la familiarización con esa “verdad”, a la que se llega con estudio, apertura y tesón (los jóvenes y los étnicamente más alejados de la “gran tradición”), pero que requiere también de la experiencia en el mundo del flamenco.

Consideraciones finales

La generación de pertenencia, la adscripción étnica y las “vivencias” constituyen los tres ejes básicos a partir de los cuales los artistas construyen su respectiva legitimación en las pugnas por ocupar espacios y definir el patrimonio flamenco. Aunque a efectos expositivos se han mostrado por separado, están imbricados hasta el punto de que no pueden entenderse de manera separada, como ha podido verse.

Cada uno de ellos se puebla de argumentos referentes a las relaciones, las posiciones sociales, el arte, el trabajo, etc.; y determina una serie de disposiciones, que son empleadas intensivamente en tales procesos de patrimonialización. Hay en cada eje un tipo predominante de evidencias que se muestran como “vencedoras” porque acercan al sujeto a la tradición del flamenco, en la que todos están de acuerdo, dotándolo así de mayor centralidad y capital simbólico: la pertenencia a la generación de los mayores, la adscripción étnica andaluza (y más aún gitano-andaluza), y haberlo vivido en la infancia o haber mantenido relación sensible con figuras importantes en la historia del flamenco. Pero frente a la cercanía a la tradición se esgrimen, por parte de los sectores más alejados de la misma, argumentos y valores del cosmopolitismo, como el estudio riguroso y sistemático, el conocimiento y el dominio técnico, la disposición de amplios y diversos registros artísticos, la apuesta consciente por formar parte de este campo, o el dominio de más códigos estéticos, culturales y sociales. Ante los recursos simbólicos de los más cercanos a la tradición, estos disponen de recursos sociales, culturales, políticos y muchas veces económicos que, aunque no se han tratado en este artículo ya que el centro de interés han sido los argumentos para la ganancia de legitimación mediante la definición del patrimonio, son igualmente importantes. Esto

da lugar a un abigarrado panorama en el que, sin embargo, hay también intereses comunes (a veces frente a más actores en torno a la patrimonialización), así como códigos compartidos a pesar de la diversidad y de la heterogeneidad cultural.

El género y la clase social son también centrales: no forman por sí mismos ejes desde los que los artistas construyen sus espacios y definiciones del patrimonio, y por esto no se han tratado aquí específicamente; pero intervienen en los tres de forma transversal, puesto que constituyen componentes básicos en la articulación social y en la disposición cultural de los agentes. La clase social es utilizada en relación con los tres ejes señalados en refuerzo de la cercanía a la tradición en el caso de pertenencia a la clase trabajadora.¹⁷ En cuanto al género, suelen seguirse las pautas de segmentación que observamos en el mundo flamenco de Andalucía; pero también es preciso destacar que el baile ha posibilitado la ganancia de espacio social (y de autonomía económica) de muchas mujeres. Además, el protagonismo de las mismas se convierte en uno de los argumentos de los más lejanos a la “gran tradición” para reivindicar que ya no tienen débitos con sus mayores, para afirmarse en su carácter “moderno” y cosmopolita frente a aquellos.

Las dinámicas señaladas, que arrancan a finales de los años cincuenta del siglo XX, nos permiten hablar de la creación de una “tradición local” del flamenco, compuesta por artistas y otros agentes, por relaciones interétnicas continuas, por una historia y relaciones específicas.¹⁸ Por supuesto que todo ello en cotidiano contacto con el flamenco de la “cuna” y, dado el contexto periférico respecto al mismo, con una reflexividad inusitada.

Lo anterior tiene lugar en un marco que a priori puede considerarse extraño al flamenco y a sus condiciones de producción, pero no es así puesto que hay conexiones que atraviesan, entre otras, las fronteras étnicas. Los artistas buscan una vinculación lo más intensa posible con lo que consideran, con conocimiento de causa, el centro de irradiación de este patrimonio, que además contribuyen a construir y en el que juegan sus bazas. El cosmopolitismo, que depende de las posiciones de partida de los actores, y la hibridación cultural y musical que también ocurre, hacen más sensibles y conscientes las fronteras, y traen a primer plano, en las estrategias y en las ideologías esgrimidas por los artistas, las particularidades culturales y la activación de la memoria a ellas ligada. Ocurre justamente lo contrario del universalismo desprendido de etnicidad y de

17. Véase la discusión que plantea J. Gelardo (1998) respecto a la clase social para el contexto andaluz.

18. Ocurre lo mismo al menos en Estados Unidos (Susana Asensio, 2004), Francia, Japón y Holanda.

atributos culturales locales que algunos autores reclaman para el flamenco como expresión de alcance universal.¹⁹ La hibridación (que es un componente básico del flamenco desde sus orígenes) no se impone a la fuerza de lo local, ni da lugar a una especie de imposible *melting pot* aséptico. Ni el mercado global en el que se inserta lo reduce a un mero producto de consumo determinado por las industrias del ocio y por gustos personales de unos sujetos abstractos que, dicho sea de paso, no existen. Esos planteamientos adolecen de una preocupante falta de etnografía, directamente proporcional a su pretensión de infalibilidad, y juegan con polaridades falsas: la universalización y la hibridación sólo son posibles porque los principales actores, que son concretos, se mueven en el campo, buscan espacios en él, plantean estrategias, construyen respuestas. Y para hacer esto necesitan recurrir a sus repertorios culturales, y basarse en referencias locales: hacen flamenco, y para que este sea universal tiene que ser local. Otra ironía.

Referencias bibliográficas

- Aix Gracia, Francisco (2002). El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias sociales*, 1: 109-125.
- Asensio, Susana (2004). El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIX-2: 145-159.
- Austin, John L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Caro Baroja, Julio (1993). *De etnología andaluza*. Edición de Antonio Carreira. Diputación Provincial de Málaga.
- Carrera Díaz, Gema (2011). El Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía y la Convención de 2003. (Sujeto y predicado en el patrimonio cultural. ¿Una cuestión de sintaxis?). En *Actas del XII Congreso de Antropología*. León, 6 a 9 de septiembre de 2011. FAAEE-AACL: 1421-1431 [en CD-ROM].
- Chuse, Loren (2007). *Mujer y flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Cruces Roldán, Cristina (2002). *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura.

19. Entiendo que el “universalismo” preconizado por determinados autores e instancias políticas es reduccionista en la medida en que se plantea como argumento para negar la etnicidad y el peso de lo “local” en nombre de un genérico individuo o de una homogeneidad cultural más pretendida que real. Por el contrario, sí es pertinente una visión que enfatice el pensamiento policéntrico, como la que plantea por ejemplo Edgar Morin (1999).

- Cruces Roldán, Cristina (2003). *Más allá de la música. Antropología y flamenco (II)*. Sevilla: Signatura.
- Cruces Roldán, Cristina y Sabuco i Cantó, Assumpta (2005) [en línea]: *Las mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales. Memoria final 2003-2005*. Madrid: Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. http://www.mtas.es/mujer/mujeres/estud_inves/671.pdf. Accedido el 24 de julio de 2010.
- García Canclini, Néstor (2003) [en línea]: Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*, 7. <http://www.sibettrans.com/trans/trans7/canclini.htm>. Accedido el 3 de diciembre de 2008.
- Gelardo Navarro, José (1998). El cante flamenco: ¿identidad andaluza o identidad de una clase (la de los desposeídos) en Andalucía? En *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. G. Steingress y E. Baltanás (Eds.). Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Machado-El Monte: 223-238.
- Giguère, Hélène (2005). El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera. *Música Oral del Sur*, 6: 311-319.
- Giguère, Hélène (2010). *¡Viva Jerez! Enjeux esthétiques et politiques de la patrimonialisation de la culture*. Les Presses de l'Université Laval.
- Hannerz, Ulf (1998). *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra.
- Llop, Francesc; Plata, F. (1993). El patrimonio etnológico desde la Administración autonómica: Andalucía y Comunidad Valenciana. En *El patrimonio etnológico*. Ll. Prats y M. Iniesta (Coords.). Actas del VI Congreso de Antropología. Tenerife: FAAEE-ACA: 39-74.
- Maddens, Bart; Beerten, R. y Billiet, J. (1998). The National Consciousness of the Flemish and the Walloons. An Empirical Investigation. En *Nationalism in Belgium. Shifting Identities, 1780-1995*. K. Deprez y L. Vos (Eds.). New York: Palgrave: 198-208.
- Malefyt, Timothy Dewaal (1998). "Inside" and "Outside" Spanish Flamenco: Gender Constructions in Andalusian Concepts of Flamenco Tradition. *Anthropological Quarterly* 71-2: 63-73.
- Manuel, Peter (1989). Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex. *Ethnomusicology* 33-1: 47-65.
- Moncusí Ferré, Albert (2007). "Segundas generaciones". ¿La inmigración como condición hereditaria? *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 2-3: 459-487.
- Moreno Navarro, Isidoro (1993). *Andalucía: Identidad y cultura*. Málaga: Ágora.
- Moreno Navarro, Isidoro (2002). *La globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Sevilla: Mergablum.
- Morin, Edgar (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Unesco.
- Papapavlou, Maria (2003). Flamenco y Jerez de las fronteras socioculturales. *Revista de*

- Antropología Social*, 12: 143-157.
- Peña, Pedro; Pachón, R. y González-Caballlos, F. (2002). Debate. El flamenco en el mundo contemporáneo. *Demófilo. Tercera Época*, 1: 139-156.
- Prats, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Quiévreux, Louis (1959). *Art Flamenco*. Bruselas: Edición del Autor.
- Quintero Morón, Victoria (2007). Dimensiones simbólicas, valores de uso y valores de mercado. Conflictos y negociaciones en torno al patrimonio etnológico en Andalucía. Tesis doctoral no publicada, Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla.
- Quintero Morón, Victoria (2009). *Los sentidos del patrimonio. Alianzas y conflictos en la construcción del patrimonio etnológico andaluz*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- Ruiz Morales, Fernando C. (2010). Distinciones sociales entre los artistas flamencos en Bélgica. En *Actas del II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco*. J.M. Díaz y F.J. Escobar (Eds.). Universidad de Sevilla: 213-220.
- Ruiz Morales, Fernando C. (2011). De cante, baile y toque en la emigración. Sociabilidad en torno al flamenco en Bélgica, 1956-1975. En prensa.
- Rumbaut, Rubén y Portes, Alejandro (Eds.) (2001). *Ethnicities. Children of Immigrants in America*. Berkeley: University of Chicago Press-Russell Sage Foundation.
- Santamarina Campos, Beatriz (2011). Desvistiendo de inmaterial. Viejos ropajes para tiempos ávidos: la(s) disputa(s) por la definición del patrimonio(s). En *Actas del XII Congreso de Antropología*. León, 6 a 9 de septiembre de 2011. FAAEE: 1409-1419 [en CD-ROM].
- Stallaert, Christiane (2004). *Perpetuum mobile. Entre la balcanización y la aldea global*. Barcelona: Anthropos.
- Steingress, Gerhard (2007). *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Unesco (2003) [en línea]. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>. Accedido el 2 de enero de 2011.
- Van de Velde, Wannes (2001). *Flamencoschetsen*. Lovaina: P.
- Vergillos, José (1997). Apuntes para una estética sintética. *Revista de Flamencología*, 5: 31-42.
- Washabaugh, William (1996). *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford-Washington: Berg Publishers.
- Washabaugh, William (1998). *The Passion of Music and Dance: Body, Gender and Sexuality*. New York: Berg Publishers.