

EL FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL O UNA CONSTRUCCIÓN ARTIFICIAL MÁS DE LA IDENTIDAD ANDALUZA¹

Gerhard Steingress
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Lejos de ser una mera manifestación artística y folklórica, la carga simbólica del género flamenco en el marco de la cultura andaluza ha aumentado a lo largo de las últimas dos décadas debido a la diversificación del campo artístico en la era de la globalización y la consiguiente revalorización de lo local y lo autóctono. El presente artículo discute algunos de los argumentos centrales y las posibles consecuencias de la actual política de patrimonialización del flamenco con un enfoque crítico y a partir de la dialéctica entre esencialismo cultural y vanguardia artística.

ABSTRACT

Being far from a simple artistic and folkloristic expression, the symbolic significance of flamenco within the context of the Andalusian culture has increased during the last two decades as a consequence of the diversification of the artistic field in the era of globalization and the influence of revalorization of the local and the autochthonous. This article discusses some of the main arguments and their implications in the present politics of patrimonialization of flamenco from a critical point of view and based on the dialectics of cultural essentialism and artistic vanguardism.

1 Quiero agradecer a Francisco Aix Gracia por sus comentarios críticos a algunas de las ideas desarrolladas en el presente trabajo.

Debemos evitar, sin embargo, reintroducir, por medio de la oposición construida entre rasgos indígenas y rasgos exógenos, la oposición ingenua entre <lo auténtico> y <lo artificial> que abundan tanto en las recuperaciones inspiradas en el <espíritu de anticuario>, como en las reconstrucciones simplificadoras de tendencias que ponen directamente en relación la supuesta destrucción del gusto popular y el desarrollo del <consumo de masas>”

(Grignon/Passeron, *Lo culto y lo popular*, p. 46)

1 Identidades peligrosas

En el *Encuentro sobre racismo*, organizado por la Junta de Andalucía en septiembre del 2001 en Sevilla, el diplomático y escritor José María Ridaó advirtió del peligro que corren las sociedades contemporáneas si se definen “en términos de identidad” en vez de “ciudadanía”, ya que se trata de una actitud “folclórica y colorista”². De igual modo podemos decir que bajo las condiciones de las sociedades avanzadas una política anclada en la idea romántica del ideal cultural de Herder, reformulada en el marco de una estrategia de conservación de la tradición, puede convertirse en un instrumento de presión dirigida al establecimiento de un marco legal-administrativo para la identificación colectiva con un modelo cultural hegemónico contrario a la existente diversidad cultural. Hay que tener en cuenta, a saber, que “las tradiciones siempre llevan incorporadas poder” (Giddens, 2000: 53), ya que la identidad colectiva suele ser “a social construction produced by social carrier groups which act in a particular situation and within a framework of symbolic codes” (Eisenstadt/Giesen, 1995: 77). La complicidad entre dominación y populismo así como su tendencia hacia el “etnocentrismo de clase” (de la dominante, por supuesto) resultan ser un “gesto ... de autolegitimación” (Grignon/Passeron, 1992: 34), al mismo tiempo que una amenaza constante para el “sociólogo legitimista de los gustos...cuando pretende, con condescendiente ostentación, conceder una forma de autonomía, e incluso de excelencia, a las clases populares, con la condición de que ésto no se produzca fuera del orden dominado, o más exactamente extracultural” (ibíd.: 56). La relativa libertad del arte, una vez “culturizada”, se convierte, pues, en presa de intereses políticos y ambiciones ideológicas. Cualquier determinación cultural mediada por políticas identitarias, ancladas en una supuesta tradición común de la sangre, de un pasado histórico, de una religión, o de un “pueblo”, es decir, cualquier re-etnicización de las culturas contemporáneas, no sólo es incompatible con el acentuado carácter multicultural de las sociedades avanzadas, sino que, como muestran muchos ejemplos, incluyendo el caso de España (tanto en el Norte como en el Sur), puede distorsionar las propias dinámicas culturales, llegando a generar situaciones conflictivas.

Estas observaciones introductorias son de suma importancia, especialmente ante el renacimiento de una gran diversidad de medidas políticas proteccionis-

2 *El País*, jueves 18 de octubre de 2001, Andalucía, p. 7.

tas que tienen como objetivo la definición, conservación y difusión de una cultura esencialista modélica, ya sea material o inmaterial.

2 El patrimonio cultural como objeto de la política identitaria

Como recuerda Antonio Ariño, la idea del “patrimonio cultural”, formulada en 1954 por el *Consejo de Europa*, nació estrechamente vinculada con el proyecto de la Modernidad y se sustentó como un fin en sí mismo basado en la creencia de que “determinati oggetti acquistano valore non tanto per la propria bellezza od eccellenza, ma perché costituiscono tappe che ci permettono di conoscere un determinato risultato o per il loro vincolo emotivo con l’espressione di un’identità collettiva” (Ariño, 2001: 3).

Creado originalmente como medida racionalizadora bajo las condiciones de la Guerra Fría, el patrimonio cultural fue concebido como un instrumento legal para garantizar la protección de los bienes culturales materiales en casos de conflictos bélicos. En las décadas posteriores dicho proyecto se vio sometido a toda una serie de ampliaciones hasta convertirse en un conjunto de medidas jurídicas y en el *leitmotiv* de una política en pro de la conservación y protección de todo tipo de bienes culturales materiales e inmateriales, incluyendo determinadas tradiciones y la propiedad intelectual.

Sin duda, con la redefinición del proyecto de modernidad a partir de la década de los años ochenta, el contenido y los fines de las políticas de patrimonialización han cambiado significativamente. Dos observaciones de José Enrique Rodríguez Ibañez con respecto al papel de la voluntad colectiva en las sociedades avanzadas explican este hecho. Primero, su función ha cambiado considerablemente en una “nueva sociedad que se basa más en mallas de flujos codificados de un conocimiento erigido en sistema regidor de las conductas, que en apelación alguna al poder transformador de la voluntad colectiva” (Rodríguez, 2001: 13). De acuerdo con esto podemos decir que la patrimonialización es uno entre otros de los sistemas cognitivos establecidos en el marco de la “sociedad del conocimiento” (Lamo de Espinosa), especializado en la sistematización y explicación del pasado cultural de las sociedades. En cierto modo, podríamos concluir además, también la patrimonialización es una consecuencia de la realización del proyecto de modernidad. Pero, y segundo, Rodríguez Ibañez destaca que este mismo proyecto moderno es el que ha entrado en crisis debido al “fin de las ideologías de salvación (...) y subsiguiente crisis generalizada de valores” (ibíd.: 14), desencadenada por la reestructuración del capitalismo bajo el signo de la flexibilización y la globalización. A partir de esta crisis observamos una emergente reacción de reorientación hacia la tradición interpretada como valor de autenticidad y fundamento de una supuesta voluntad colectiva que favorece las estrategias sustitutorias de salvación ideológica bajo la influencia de los nacionalismos y/o los fundamentalismos (Rodríguez Ibañez, 2001: 13-14). Ya no se trata de conservar la diversidad cultural como bien y valor de la sociedad moderna que es consciente de su devenir histórico, sino que, insistiendo en el valor de la diversidad, se impone un modelo referencial objetivista y coercitivo con el fin

de combatir la amnesia generalizada de la conciencia histórico-cultural mediante la implementación de una visión folklórica del pasado. Estamos, pues, ante el fenómeno de una ideologización de la cultura en función del restablecimiento de las bases de la cohesión social a través de la conciencia colectiva en una sociedad desideologizada y secularizada o, dicho de otro modo, ante un concepto neo-durkheimiano.

Ahora bien, como destaca Ariño apoyándose en Giddens, también la idea de la “tradicición” es una creación de la Modernidad y se basa en la invención y reinención de sus contenidos en un mundo cambiante. No obstante, estamos ante una “modernización de la tradición” llevada a cabo en una “sociedad que vive después del fin de la tradición” (Giddens, 2000: 56), es decir, en una “sociedad post-tradicional”. Beck habla en este sentido de identidades locales desarraigadas y sustituidas por símbolos mercantiles, de una sociedad, donde “la esencia se convierte en diseño” (Beck, 1998: 72). No sorprende que esta destradicionalización genere tendencias ambiguas e incluso problemáticas; todo lo cual se refleja en el resurgimiento de las distintas formas repetitivas y ritualizadas del tradicionalismo, que bajo los efectos de una modernización globalizada puede dar lugar a la sensación de ansiedad en un estado de “autonomía congelada”, donde la desmesurada influencia del pasado sobre el presente produce síntomas semejantes a los de la adicción (Giddens, 2000: 59-61). El sociólogo británico destaca especialmente dos ejemplos de lo que denomina la “tradicición acorralada”: el folclorismo como manifestación del alma perdida de la tradición, y el fundamentalismo como manifestación del esencialismo y la negación al diálogo - pues, donde no hay idea, no hay comunicación.

Por su parte, Ariño considera el patrimonio como el conjunto de “fósiles culturales” que, sustituyendo a la tradición como mecanismo de reproducción socio-cultural, garantiza la relación con el pasado y estabiliza los fundamentos de la continuidad social dando “consistenza ad un presente sottomesso ad un cambiamento vertiginoso, è minacciato” (Ariño, 2001: 13).

A pesar de la extensión del concepto de patrimonio y de las correspondientes prácticas de patrimonialización, hay que advertir sobre los efectos que se pueden producir si se traspasa su competencia como garantía de conservación de los logros culturales del pasado para convertirse en patrón de los actuales procesos culturales. Ante la complejidad de la dinámica cultural en la era de la globalización hay que diferenciar y distinguir entre la existencia de las tradiciones “muertas”, es decir, de relictos del pasado histórico-cultural mantenidos artificialmente y valorados como referencias que permiten establecer la continuidad social en la conciencia colectiva, como son, por ejemplo, la Alhambra, el Canto Gregoriano o las Pirámides, y aquellas tradiciones todavía vivas, ancladas en la vida social de determinados colectivos o, en el caso presente, en el arte. Este último tipo de tradición se escapa principalmente a cualquier tipo de patrimonialización debido a su carácter creativo, al mismo tiempo que se sitúa en el marco de la explotación de las políticas etnicitarias. Reflexionando sobre estas contradicciones, debería de problematizarse el sentido de una administra-

ción identitaria del flamenco andaluz, ya que nos enfrentamos a la aparente paradoja de que éste sólo genera cultura a partir de la deconstrucción de la tradición con el fin de mantenerla viva para el futuro: es, pues, su permanente renovación la que mantiene viva a la tradición. Sin duda, la evidente e imprescindible ambigüedad del arte, su dinámica entre la convención y la espontaneidad que ya fue analizada magistralmente por Arnold Hauser (1988: 19-41), hace que el arte flamenco se ve sometido a un factor de riesgo adicional: al de la mera repetición y ritualización de la tradición frente a la fórmula productiva de “imaginación dialógica” (Bajtin).

3 El flamenco como hijo rebelde de la cultura andaluza: una respuesta crítica a Cristina Cruces.

Las restricciones estéticas que el arte flamenco ha sufrido especialmente durante las últimas décadas desde las posiciones de un esencialismo narcisista y su incorporación en el patrimonio cultural andaluz ponen de relieve la ambigüedad señalada en las líneas anteriores al igual que la necesidad de problematizar su situación. Discutiremos ésto partiendo de los presupuestos y propuestas formulados por Cristina Cruces en un reciente trabajo, *El flamenco como patrimonio*, publicado en el marco de la Bienal de Arte Flamenco (Sevilla, 2001)³.

3.1 Los postulados fundamentales de Cruces

La antropóloga desarrolla cierta estrategia para “profundizar en el significado del flamenco como patrimonio netamente andaluz; ofrecer las claves de su definición como expresión cultural completa y compleja; conocer los recursos administrativos y legales en que nos podemos basar para su documentación, tutela y difusión; hacer una revisión crítica de estos mismos recursos y su eficacia para recoger las particularidades patrimoniales del flamenco” (p. 10). Partiendo del marco de la política andaluza de Bienes Culturales sobre el flamenco insiste en destacar que “la exclusiva consideración del flamenco como un género artístico supone seccionar una significación cultural de calado mucho más hondo” y justifica esta afirmación con la consideración de que “el flamenco es un fenómeno todavía no suficientemente valorado ni por las instituciones ni por la sociedad civil” (ibíd.). En dicho marco, su publicación debe entenderse como una aportación hacia una mejor comprensión del flamenco en su dimensión como elemento importante del “verdadero Patrimonio Cultural” de Andalucía a partir de su definición como fenómeno “plurifuncional y polisémico” (p. 16). En definitiva, se trata de utilizar la legislación vigente para asegurar “la incorporación de elementos patrimoniales de carácter etnológico como el flamenco sin excluir ningún aspecto de su consideración como expresión sociocultural *completa, totalizadora, holística*” (ibíd., *mi cursiva*). Con estas formulaciones la autora adscribe al flamenco un significado extraordinario en el marco del sistema cultural andaluz y

3 Las referencias a este trabajo de Cruces se introducen en el texto presente mediante paréntesis donde se indica la página concreta.

defiende la necesidad de aplicarlo como instrumento de integración socio-cultural mediante su transformación en un “marcador de identidad”.

No obstante, el significado del flamenco en el sistema cultural andaluz por un lado y su capacidad integradora como práctica socio-cultural por otro obedecen a dinámicas bien distintas que no deberían ser desestimadas al declarar el flamenco, de manera precipitada, como “hecho social total”, tal como hace la autora en otra publicación reciente (Cruces, 2000: 148). Debido a que esta primera objeción afecta a una problemática elemental de la actual discusión en las ciencias sociales sobre la relación entre “estructura” y “cultura”, me veo autorizado a desviarme por unos momentos en el terreno teórico-metodológico. Probablemente se deba al hecho de que Cruces comprenda su trabajo expresamente como “informe técnico”, por lo que no preste especial atención a esta problemática, aunque al precio de ciertas confusiones que distorsionan sus intenciones argumentativas sobre la necesidad de incluir algunas manifestaciones socio-culturales del flamenco en el Patrimonio Cultural de Andalucía, dejando aparte las artísticas. No cabe duda de que la autora propone un discurso basado en dos presupuestos conceptuales cuestionables: primero, el flamenco es considerado plenamente compatible con los demás componentes del sistema cultural andaluz, lo cual permite atribuirle una cualidad cuasi natural (“popular”) en el sentido herderiano; segundo, se le adscribe sin más una capacidad socio-cultural integradora basada en lo que se denomina “vivencia”, aunque no se analiza la diferencia entre la vivencia flamenca del siglo XIX y la de principios del siglo XXI, con su acentuado carácter artístico.

3.2 El carácter “totalizador” del flamenco es una ficción

Nuestra principal duda sobre tal modo de argumentación no es ni un capricho teórico ni una disensión entre representantes de dos disciplinas científicas afines. Pues, como destaca la conocida socióloga Ann Archer en su célebre estudio sobre el lugar de la cultura en la teoría social (Archer, 1996), la idea de la existencia de una cultura consistente, homogénea e integradora es un mero “mito” que fue formulado en el marco de la incipiente antropología y que confundió el grado de compatibilidad interna entre los componentes de la cultura (*logical consistency*) con el grado de uniformidad social que puede producir la imposición de cultura (*causal consensus*). Dicho de manera más concreta: a pesar de que el flamenco pueda ser un elemento altamente compatible con el resto de la cultura andaluza, esto no produce necesariamente una integración socio-cultural. Una cosa es el significado (la idiosincrasia) del flamenco en el sistema cultural andaluz, y otra es la identificación de los individuos con él hasta convertirlo en “marcador de identidad”. La primera característica no produce la segunda sin intervención desde “fuera”. Lógicamente se trata de razones extra-flamencas, por ejemplo intereses ideológicos y/o políticos. De este modo, habría que argumentar en primer lugar por qué el flamenco debe ser un “marcador de identidad”. Cruces no menciona estas fuentes o razones y las camufla detrás de su fórmula del flamenco como “hecho social total” para proponer su “totalización” en el marco del patrimonio cultural. Ahora bien, las intenciones de Cruces quedan bastante claras: se trata de justificar la imposición de un modelo cultural de corte

“andalucista”. Dicho más claramente: no se trata de analizar y demostrar empíricamente el supuesto carácter “totalizador” del flamenco, sino más bien de utilizar su popularidad para legitimar su proyecto político-ideológico, es decir, de producir el consenso causal definido por Archer como “el grado de uniformidad producida por la imposición de ideas por parte de un sector de gentes en otro mediante todo el conjunto de técnicas conocidas -manipulación, mistificación, legitimación, naturalización, persuasión y argumento.” (Archer, 1996: xviii, mi trad.) Por esta razón y a pesar del rechazo que Cruces expresa contra mi tesis del uso político-ideológico del flamenco (Cruces, 2001: 30), su propuesta de patrimonialización se basa justamente en argumentos que en otro lugar analicé como objetos de una sociología política del flamenco (Steingress/Baltanás 1998). A continuación entraremos en algunos detalles.

3.3 El flamenco ya no es sólo una manifestación popular de la cultura andaluza

Debo anticipar que el proyecto de Cruces nos parece no solamente actual en vista de la polémica desatada desde hace tiempo ante la rápida diversificación del arte flamenco, sino que por lo demás es la consecuencia lógica de la política cultural llevada a cabo por la Junta de Andalucía en relación al flamenco y que culminó recientemente, como se sabe, en la concesión póstuma de la IV Llave del Cante a Camarón de la Isla. Sin duda, este acto no ha sido el primer intento por redefinir el género en una situación de creciente transculturalidad del flamenco marcada por su difusión y confusión a nivel global, tendencia que pone de relieve dos hechos importantes: **primero**, el entorno sociocultural del flamenco ha sufrido profundas transformaciones a lo largo del siglo XX; **segundo**, el flamenco ha dejado de ser un elemento exclusivamente étnico para convertirse en una manifestación musical artística y elemento activo en la producción musical internacional. Como reacción se ha replanteado repetidas veces su carácter como “marcador” o “seña de identidad”, así pues, la presente propuesta de Cruces debería comprenderse como uno más de entre toda una serie de intentos por solucionar el supuesto problema entre la dinámica cultural del arte flamenco y su interpretación social como elemento cultural de Andalucía. Efectivamente, ya con anterioridad al comienzo de la llamada etapa de revalorización del flamenco en la década de los años 50 y 60 del siglo pasado se dieron esfuerzos en este sentido, aunque desde distintas perspectivas, como demuestran las iniciativas de Falla, Lorca y Blas Infante. Mientras que los dos primeros artistas andaluces comprendieron el *Concurso de Cante Jondo* de Granada como una posibilidad de revelar las hondas raíces multiculturales del canto andaluz, el político andalucista Blas Infante proyectó en el flamenco una de las bases culturales principales para su proyecto político de un estado andaluz con orientación hacia el Norte de África. Por otro lado, la posterior labor de Antonio Mairena aspiró a la creación de un patrimonio gitano-andaluz a través de la “purificación” del flamenco en el cante gitano, programa que culminaría en la célebre serie televisiva de “Rito y Geografía del Cante” de 1971-1973. En todos estos casos la patrimonialización mostró perfiles y objetivos muy diferentes, aunque coincidió en el uso del flamenco como argumento cultural en función de una producción

social de identidad andaluza mediante la mistificación del carácter y origen del flamenco que culminó en su polémica bifurcación en propiedad gitana versus propiedad andaluza.

3.4 ¿Cultura flamenca menos arte flamenco: igual a Patrimonio cultural en vía hacia el provincianismo?

La actual iniciativa reanuda la tesis del origen y carácter hondo y popular del flamenco y propone utilizar la legislación y la administración pública para establecer un tipo de canonización racionalista que a nivel burocrático (y partiendo de una política etnológica) consiga convertir el arte flamenco en un patrón de identidad andaluza administrada. Esta tendencia no sorprende, pues se trata de una de las reacciones a la globalización cultural que afecta la tradicional identificación de cultura y sociedad como base de la defensa de la nación. Como escribe Ulrich Beck, el concepto de globalización se refiere a un proceso “que crea vínculos y espacios sociales transnacionales, revaloriza culturas locales y trae a un primer plano terceras culturas” (Beck, 2000: 30). Por supuesto, el “mito de la cultura” (Bueno, 1996) como fuerza “totalizadora” y unificador del estado nacional se quebró hace mucho tiempo, pero también sería un mito hablar de la aparición de una “cultura global” como su equivalente actual, pues hay que tener en cuenta la actual revalorización de las culturas locales, hecho que ha dado lugar a precisar las actuales tendencias culturales con el concepto de “glocalización” (Robertson): la globalización cultural no es igual a una homogeneización cultural, sino más bien el proceso de construcción social de una red de culturas locales con acceso a nivel global. Aparte del emergente patrimonio cultural universal de tendencias homogeneizantes estamos, pues, ante la comprensible actitud de asegurar la supervivencia de las manifestaciones culturales tradicionales. Como demuestra el ejemplo de la lamentable destrucción de las estatuas de Buda en Afganistán, la reclamación desde el punto de vista del patrimonio universal no es ninguna tendencia contraria a la conservación del patrimonio local o tradicional, sino todo lo contrario. Ahora, la doble tendencia hacia lo universal y lo local es (paradójicamente) concebida por algunos como ataque a la tradicional identidad étnica, aunque en este caso se trata de una visión obsoleta que nos explica la dinámica cultural en el marco de las sociedades complejas. Por esta razón habría que preguntarse de antemano si una revalorización del flamenco como patrimonio cultural diseñada desde una visión etnocentrista realmente favorece la evolución del arte flamenco y permite surgir una consciencia realista sobre la herencia cultural de la región. ¿Es la comprensible defensa de las manifestaciones y valores del flamenco como fenómeno socio-cultural un argumento válido para rechazar o marginar su dimensión universal como arte sin favorecer de este modo un provincianismo en el arte?

3.5 Parcialidad, etnocentrismo y nacionalismo

Las razones presentadas por Cruces en defensa de dicho proyecto político-administrativo son muy ambiguas en lo que a su fundamentación se refiere y, según mi juicio, revelan intenciones y afirmaciones problemáticas que, en contra de lo anunciado al principio del mencionado libro, carecen del esperado espíritu

crítico. No se trata de una síntesis democrática de anteriores visiones de patrimonialización, más particularistas quizás, sino de un proyecto que tiende a establecer mecanismos de exclusión para todas aquellas manifestaciones que no quepan en el pretendido concepto del flamenco como expresión sociocultural “totalizadora”. Prevalece el carácter tecnocrático en su argumentación presentada como “informe técnico”. Efectivamente, los objetivos de Cristina Cruces se dirigen hacia la imposición de un discurso administrativo que parte de una dudosa, en cuanto unilineal, etnocentrista y nacionalista definición de la realidad del flamenco, tanto la histórica como la actual: unilineal, porque considera al flamenco como una manifestación socio-cultural aislada de su dimensión artística y no como aspecto dinámico y creativo de la cultura andaluza; etnocentrista, porque desprestigia *per definitionem* la dimensión universal del flamenco y las aportaciones a su conocimiento por parte de investigadores no-andaluces al considerarlos manipuladores y falseadores de la supuesta realidad del flamenco; nacionalista, porque su propuesta está basada en una instrumentalización del patrimonio cultural al servicio de una muy reduccionista defensa de la identidad andaluza mediante una política que debe garantizar la pureza del flamenco como marcador de identidad a partir de una visión anacrónica y localista de la realidad socio-cultural. En definitiva, se trata de activar el sentimiento patriótico andaluz a partir de una imaginada comunidad del pueblo que no difiere mucho de la diseñada por Johann Gottfried Herder para la realidad de los territorios alemanes del siglo XVIII.

3.6 Identidad y vivencia como conceptos imaginados o “totalitarismo flamenco”

No obstante, en cualquier caso habría que reflexionar sobre algunas otras bases teóricas de sus propuestas. En este sentido, una primera objeción se dirige a la supuesta identidad etnológica adscrita al flamenco, una segunda a la manera de construir dicha patrimonialidad. La autora presupone como dado lo que realmente debe ser discutido, al insistir en que el flamenco es “un claro marcador de nuestra identidad cultural”. Las consecuencias de esta afirmación apodíctica son bastantes graves, porque cualquier otra visión del carácter del flamenco en la sociedad actual que traspase dicho umbral, como por ejemplo considerarlo como una manifestación de un “patrimonio universal” o elemento de interculturalidad, es degradada por la autora a “un efecto recurrente de ‘pseudouniversalismo falaz’ que no conduce sino a la apropiación externa de lo popular” (p. 29). Con todo, es evidente que este “marcador” no resulta tan “claro”, porque la autora no tiene en cuenta los efectos de un importante hecho: que las identidades se construyen socialmente y por esta razón siempre reflejan las relaciones de poder y/o intereses particulares. A pesar de que admite que el “valor cultural e identitario es una construcción histórica” en la que intervienen los grupos sociales que otorgan el significado y la interpretación a los objetos culturales (p. 28), justifica este proceso hegemónico con la “perspectiva integradora del flamenco como complejo cultural” (ibíd.). Dicho con otras palabras: son los grupos de poder los que definen qué es el flamenco como elemento cultural y en qué sentido debe utilizarse como instrumento de inte-

gración socio-cultural, pero la funcionalización de ciertas manifestaciones culturales sólo parece responder al miedo a la pérdida de identidad como fenómeno recurrente. Hemos puesto en duda el argumento de que el flamenco es una “expresión sociocultural completa, totalizadora, holística”, aunque admitimos que el flamenco sí puede tener un papel en el conjunto de la cultura andaluza para la identificación con la “tierra”. Mas no sería razonable considerarlo como “marcador de identidad” a nivel general, pues, repito, no existe una cultura andaluza homogénea, “holística”, en el sentido de “hecho social total”, sino un conjunto de manifestaciones que participan en la generación de determinados *estilos de vida*, y sólo uno(s) esta(n) relacionado(s) con el flamenco. Parece que la autora es consciente de esta problemática, pues el aspecto “totalizador” del flamenco se ve reducido al comprenderlo únicamente en relación con aquellas de sus manifestaciones que demuestran su cualidad como complejo cultural integrador. Es decir, hay un flamenco “integrador” que se considera objeto de la política de patrimonio debido al valor cultural que le otorgan “los grupos sociales”, y otro que existe por debajo de este umbral de aceptación, que no se considera apto para recibir la protección oficial de una política de patrimonio: un flamenco con “denominación de origen”⁴ y otro cualquiera, no-oficial.

Una segunda objeción se refiere al carácter excluyente de tal carácter “totalizador” del flamenco en el concierto “cultural-de-Andalucía” en cuanto su uso como justificación del rechazo de cualquier intromisión por parte de investigadores no-andaluces o extranjeros, cuyas aportaciones se cuestionan debido a su status de foráneos. El flamenco es sólo de “incuestionable poder evocador para quienes, *nacidos en Andalucía*, se han visto inmersos en situaciones contrastivas desde el punto de vista étnico-cultural” (p. 57, *mi cursiva*). Es decir, quien no ha vivido el flamenco como sensación de carácter étnico-cultural *in situ* no tiene autoridad suficiente para explicarlo. Más aun: quien *no ha nacido* en Andalucía no tiene la suficiente capacidad para comprenderlo como seña de identidad. Una argumentación bien extraña que recuerda a la de determinados defensores de mentalidades nacionales en otras regiones de España, que recurren a la “sangre” y la herencia genética para definir la autenticidad de la identificación con el entorno social y cultural. Según esta argumentación etnocentrista, o simplemente localista, existen dos tipos de personas que se acercan al flamenco: los “nacidos en Andalucía” y los llamados extranjeros que distorsionan su verdadero carácter al subrayar -en ocasiones- su

4 “...habría que tener un sello de calidad en el flamenco, como tienen su denominación de origen los vinos de Jerez. El flamenco debería de tener su denominación (...) Ya hace dos años que hay una sociedad con más de 1.500 personas con ganas de hacer un sello de calidad. Hay que poner un límite.” (Juan Peña “Lebrijano” en una entrevista de David Fernández, *Diario de Sevilla digital*, 14 de enero de 2002, p. 2) El cantaor identifica, como es evidente, la calidad artística del flamenco con su origen, a pesar de que ambos criterios son de muy distinta clase. A diferencia de los vinos, tal “denominación” resultaría imposible (pues sería absurdo decir que la única *bulería* con calidad es la de Jerez), y de lo que realmente se trata es de introducir un sello de “autenticidad” en el sentido de exclusividad, un instrumento de marketing del flamenco como capital económico y simbólico en vista de los éxitos del Nuevo Flamenco.

realidad y su valor cultural universal. Por lo menos así lo afirma Cruces en otra de sus publicaciones (*Flamenco y Trabajo*, 1998), donde atribuye el interés de los investigadores extranjeros al hecho de estar sometidos al hechizo y exotismo del cante (Cruces, 1998: 12). Con otras palabras: la autora insinúa que sólo los andaluces son plenamente capaces de explicar realmente el flamenco, mientras que los demás investigadores son unos tardo-románticos que se han perdido en esta región. Lo inoportuno de estas afirmaciones es evidente: primero, no sólo fueron o son estos “extranjeros” los que con sus investigaciones han desmentido las especulaciones románticas en torno al carácter y origen del flamenco⁵, segundo, un mayor grado de “vivencia” del flamenco no significa necesariamente un más alto grado de clarividencia con respecto a su explicación científica, como demuestra el ejemplo de Antonio Mairena. El problema es, además, que el criterio de vivencia como *conditio sine qua non* de la comprensión del flamenco no se argumenta, sino que se impone. ¡Hay tantas formas de “vivencia” del flamenco, tanto tradicionales como contemporáneas, cotidianas y artísticas! ¿Cómo puede pretender la autora que los investigadores extranjeros del flamenco no tengan “vivencia” con el mundo del flamenco? ¿Cómo puede mantener una afirmación tan absurda como la siguiente: “Repetidamente se ha querido dotar el flamenco de un carácter generalizadamente español mediante la negación, o al menos ignorancia, de su significado particularizadamente andaluz” (p. 28)? ¿Quiénes de estos despreciados extranjeros “hechizados” han negado alguna vez que el flamenco tiene un significado importante para Andalucía? ¿Hace falta, quizá, una peculiar “raza” o “sangre” para poder reconocer su importancia dentro del panorama étnico andaluz? No nos extraña que no se mencionen los nombres de dichos investigadores, pues simplemente no los hay. Por lo demás, la argumentación de Cruces en pro del desprestigio de los investigadores extranjeros es muy endeble, porque en última instancia reduce el conocimiento de la realidad a algo tan difuso como la “vivencia”, es decir, al mundo de las subjetividades y apariencias. ¿Hay que haber sido encarcelado para comprender una *carcelera*, uno de los estilos emblemáticos del cante flamenco? ¿Hay que vivir en Marte para saber de qué se compone su atmósfera? Sería completamente contrario al método científico considerar la “vivencia” del flamenco como único o suficiente criterio para su explicación, ya que se trata de una construcción social que produce apariencias a través de las impresiones como base de su experiencia, pero éstas no deben ser confundidas con su realidad misma. Por el contrario, como se sabe, la “vivencia” del flamenco ha dado lugar a muchas especulaciones y distorsiones sobre su carácter, pues una cosa es vivir el flamenco y otra es explicarlo. A lo largo de los últimos tres siglos la ciencia ha desarrollado unos claros criterios metodológicos que permiten definir la fiabilidad y validez de los

5 Hay una serie de autores españoles y andaluces que han aportado una explicación seria del flamenco, como p.e. L. Lavour (1976), H. Rossy (1966), G. García Gómez (1993), J.L. Ortiz Nuevo (1990), J. Blas Vega (s.a.), M. García Matos (1987), A. Álvarez Caballero (1981), José Mercado (1982) y otros. Sería absurdo rechazar su labor porque coincide en muchos aspectos con las de los llamados extranjeros -y, lógicamente, al revés.

conocimientos científicos. No se trata de “vivencia”, sino de evidencia empírica, lo que se exige para comprobar si una hipótesis tiene o no valor explicativo. Esto no quiere decir que la “vivencia” del flamenco sea un obstáculo para comprenderlo, pero sí es un obstáculo para la investigación despreciar la labor de todos aquellos que quedan descalificados tan sólo por su status de haber nacido fuera de Andalucía.

No se puede eliminar la sospecha de que Cruces intenta instrumentalizar la legislación en torno al Patrimonio Cultural como vía administrativa también para eliminar cualquiera de las líneas de investigación que no apoyen el criterio establecido del flamenco como “marcador de identidad cultural” y desprestigia de manera generalizada los conocimientos de todos aquellos investigadores que han aportado a la flamencología datos que ponen en duda la visión populista y costumbrista del flamenco a partir de estudios empíricos serios, datos y hechos, en fin, desde los presupuestos de la objetividad científica. Por esta razón repite en variadas ocasiones la acusación de que las aportaciones de los estudiosos extranjeros (igual a no-andaluces) son distorsiones, son falacias, manipulaciones, emanaciones de un romanticismo retrógrado etc. Pensamos que en líneas generales es todo lo contrario, lo que pone en evidencia el carácter absurdo de tales acusaciones: la mayoría de estos estudiosos han aportado conocimientos que en vez de perpetuar, ponen en duda la visión costumbrista y romántica del flamenco que tanto apoyo sigue recibiendo de parte de la flamencología oficialista. Paradójicamente, la investigadora Cruces interpreta este realismo metodológico como ataque a la identidad andaluza con el simple fin de generar posturas reactivas y así cimentar el mito del flamenco “totalizador”.

3.7 La identidad como negocio y capital político

No obstante, hubiera sido de gran utilidad presentar los argumentos en pro de una política deseada de patrimonialización del flamenco de una manera más contingente, menos apodíctica y polémica. Cruces no discute, no argumenta, más bien censura. Habría que preguntarse, por ejemplo, si la discusión internacional en el campo de las ciencias sociales en torno a la hipótesis de la imposición de lo universal sobre lo local realmente puede resolverse con la simple fórmula de una “apropiación” de “lo nuestro” por “lo foráneo” que justifique la retirada a un aciago patrimonio cultural, aislado, además, de la dinámica artística que actúa sobre él, y que en última instancia no será sino una muy débil concha de caracol. Cruces justifica su defensa con el miedo a la globalización, concepto que retoma de Isidoro Moreno para legitimar su insistencia en la tesis del flamenco como tal “marcador de nuestra identidad cultural”. Me parece que esta afirmación es más bien un programa, una proyección o un buen deseo, pues a pesar de que la mayoría de los españoles, y sobre todo los andaluces, reconozcan el peculiar carácter andaluz del flamenco, no parece que lo consideren por ello como tal “marcador” de su identidad. Supongo que todos coincidimos en que la identificación con un elemento o hecho cultural no es igual a “identidad” y que ésta última es el resultado de una prolongada y aguda identificación por parte de los individuos. Sólo en este caso podemos hablar de identidad como hecho social y cultural. En segundo lugar, la identidad existe tanto a

nivel subjetivo y forma parte de la personalidad como a nivel objetivo, al ser un constructo definido por un colectivo (grupo e incluso sociedad) como valor social. Ambos niveles se hallan estrechamente vinculados, pues bien es verdad que la conciencia de identidad del sujeto se basa en la interiorización de una construcción social (objetiva). Y esta construcción social del sentido subjetivo que caracteriza la identidad de la persona se lleva a cabo mediante determinados elementos culturales o patrones que se convierten en lo que Cruces y otros denominan “marcadores de identidad”. Éstos son construcciones sociales que sirven como guías que orientan e incluso determinan a los individuos en una precisa dirección de identificación con su entorno socio-cultural. Según mi juicio, un “marcador” sólo existe si produce identificación con algo a través de algo. En nuestro caso sería, pues, la identificación con el flamenco que produce la identificación con Andalucía. Efectivamente, como demuestran las repetidas campañas publicitario-identitarias en la televisión andaluza, el flamenco, el vino, los paisajes, los pueblos blancos, la arquitectura morisca, los caballos etc. son utilizados conscientemente para evocar el “amor a lo suyo”, a “su tierra”, “lo nuestro”. Lógicamente, este tipo de campaña propagandística excluye otras realidades, más cercanas a la vida cotidiana de la mayoría del pueblo y seguramente menos apreciables, con las que probablemente nadie quisiera identificarse. No cabe duda de que estas evocaciones ponen de manifiesto lo que escribí en otro lugar: se trata de transformar los sentimientos que las personas desarrollan sobre su entorno natural en elementos de un proto-nacionalismo andaluz, de convertir su identificación natural en una identidad oficialista (ideologizada) - o dicho en términos más claros: de imponer una conciencia dominante, hegemónica.

Cruces no discute en qué sentido una manifestación cultural se convierte en “marcador de identidad”. Por lo mismo la *Cruzcampo* también puede serlo, como demuestra toda una serie de anuncios de esa y otra marca de cerveza en la televisión. En fin, los “marcadores” son el resultado de políticas de identificación que intentan despertar el amor a la tierra insinuando (contra cualquier realismo social) que se trata de “algo nuestro”. ¿Surgen estos “marcadores”, pues, de manera espontánea y masiva, o se construyen, imponen, en fin, socializan e interiorizan? Creo que la respuesta es bastante clara: Los “marcadores” son constructos estético-culturales complejos y complicados que deben producir una identificación cuasi espontánea y natural con el contenido para el cual fueron funcionalizados, son instrumentos de construcción de identidades colectivas y por esta razón habría que analizar, en primer lugar, el contenido de estas identidades en relación con aquellos sectores políticos de la sociedad que están interesados en convertirlos en dichos “marcadores”, comprendidos como patrones culturales que “transportan” contenidos ideológicos, pues de esto se trata realmente. Cruces no nos revela el por qué, para qué y para quién el flamenco cumple con la supuesta función identitaria, aunque éste sea el verdadero objetivo de su reflexión sobre el patrimonio cultural de una sociedad. ¿Por qué no se habla simplemente de conservar la “herencia cultural”? Porque la diferencia entre “herencia” y “patrimonio” está en el hecho de que el segundo caso se refiere a una herencia apropiada por un determinado sector, o sea, una selección de elementos culturales en función de los intereses de un “patronato”. El patrimonio

es necesariamente una estrategia de inclusión y exclusión cultural: algo merece a la par que otras cosas no merecen ser consideradas como “valores”. El *Diccionario de Lengua Española* (vigésima edición, 1986) no deja duda alguna al definir el concepto “patrimonio” como “bienes propios, antes espiritualizados y hoy capitalizados y adscritos a un ordenado como título para su ordenación”. Lo que está incluido en un patrimonio tiene derechos y obligaciones, ya no pertenece a sus creadores, sino que existe para un “patrón” que puede ser la Corona, la Iglesia o el Estado (“en nombre del Pueblo”). En el caso del flamenco, una parte de su herencia histórica pasaría a ser propiedad simbólica (e incluso material) de la Administración y ya no exclusivamente de los artistas y aficionados que lo cultivan. En definitiva, el Patrimonio Cultural contabiliza la herencia cultural mediante su conversión en objeto de la burocracia y de negociaciones interesadas; se trataría entonces de “racionalizar” el flamenco, como diría Max Weber.

3.8 La “tierra”, la “sangre”...el flamenco (¿y qué más?)

La pregunta clave hay que situarla, sin duda, sobre si la etnicidad se puede considerar aún un elemento fiable de la identidad colectiva en una sociedad, la contemporánea, caracterizada por sus tendencias hacia la movilidad social, geográfica, la multiculturalidad y la hibridación transcultural. ¿Qué clase de identidad produce el Nuevo Flamenco, si es que produce alguna? ¿Es la identificación con el flamenco heterodoxo comparable con la del flamenco tradicional? ¿Hasta qué grado el flamenco contemporáneo puede vincularse aún con una identidad étnica?

Si tenemos en cuenta los resultados de variadas encuestas sobre hábitos y consumo culturales, tenemos que admitir que el flamenco sigue siendo una manifestación artística al margen del interés de la mayoría de los españoles, aunque no entre los andaluces.⁶ A pesar de que los autores del estudio citado destacan que el flamenco recoge un interés “mucho más limitado social y generacionalmente, pero con unas dimensiones que pueden considerarse amplias” (*Informe SGAE, 2000: 25*), consideran los conciertos de flamenco como “una expresión de identidad del sur de España” (*ibíd.: 35*). No obstante, el concepto de “identidad” no se discute, y el estudio tampoco diferencia entre el flamenco tradicional (“puro”) y sus manifestaciones heterodoxas como por ejemplo el Nuevo Flamenco, aunque deja claro que el interés por el flamenco expresa su valor cultural exclusivamente para la mitad de la población andaluza. Ante la tendencia general de una creciente fragmentación cultural y la consiguiente aparición de identidades mosaicas, habría que preguntarse no sólo si en el caso del flamenco se trata de un elemento identitario en aumento o en declive, sino,

6 Una encuesta sobre hábitos de consumo cultural en España, realizada en dos olas (1997 y 1998), revela los siguientes datos con respecto al flamenco: el interés por el flamenco aumenta significativamente entre personas mayores de 55 años y de estrato social bajo/medio bajo; la afición por el flamenco está estrechamente vinculada con la de la canción española y la música folklórica española; lógicamente destaca el interés que despierta en Andalucía (49,5 %) comparado con la media nacional (25,8 %), así como el alto nivel de satisfacción con los conciertos de flamenco (*Informe SGAE, 2000*).

sobre todo, si una preferencia cultural expresada a través del consumo es *per se* un “marcador de identidad” y para quién. No cabe duda de que se trata de aspectos que hay que discutir en relación con la identidad étnica y su dudosa capacidad de cohesión social en las sociedades avanzadas. Habría que investigar empíricamente, por ejemplo, hasta qué grado la integración socio-cultural en Andalucía se basa en la identificación con el flamenco. Si bien parece evidente que la mayoría de la población lo considera como un elemento consistente del sistema cultural andaluz, esto no significa necesariamente que se identifique con él ni que lo consideren como “marcador” de su identidad como andaluces. Apremiar y consumir sólo indican hábitos relacionados con una posible identificación. Por esta razón resulta urgente definir y comprobar una serie de indicadores empíricamente contrastables de aquellos comportamientos y actitudes culturales considerados como significativos en este sentido. Hay que tener en cuenta, además, las diferencias regionales, demográficas, sociales y socio-psicológicas de la cultura andaluza, las múltiples “vivencias” que la fundamentan. Si el flamenco produce uniformidad cultural, también produce diversidad, es decir, que no es “totalizador”. Además, no debemos olvidar que para que algo funcione como marcador de identidad no es necesaria la afición, pues lo que destaca en estos “marcadores” es su carácter difuso e inconcreto: basta con escuchar unos compases de guitarra flamenca en el extranjero para que el viajero andaluz sienta una nostalgia por “lo suyo” en general. ¿Pero es ésto lo que pretende la campaña de convertir el flamenco en dicho marcador o hay, quizá, intenciones “más hondas”, más ideológicas? Sin duda, Cruces deduce la cualidad del flamenco como “marcador de identidad cultural” a partir de su definición como “fenómeno popular” y justifica este nominalismo con el contenido de las coplas flamencas que, según ella, “expresan condiciones de existencia de las llamadas ‘clases populares’ ” (P. 28). No dudamos del carácter popular del flamenco como espacio socio-cultural, ni tampoco del contenido popular de sus coplas, aunque si nos asombra la frenética insistencia en ello a partir de una concepción de “pueblo” más bien enraizada en la concepción herderiana de principio del siglo XIX que en la del XXI. Por esta razón dudo que la efectividad de este marcador vaya más allá de la simple ecuación propagandística “flamenco=Andalucía=lo nuestro”. Basta con acercarnos al contenido de la lírica flamenca, anclada en su mayoría absoluta en el pasado, en un tipo de vida social que hoy sólo podemos considerar como histórico, como pasado o como retrovisión neorromántica, para dudar de que aun refleje la realidad social de las clases populares actuales, al menos en lo que al *corpus* tradicional de las coplas se refiere. Por el contrario, son los *cantaos* heterodoxos del flamenco los que han creado nuevas coplas vinculadas a la existencia, las visiones y los sentimientos de determinados sectores sociales populares de nuestra actual sociedad. Pero, como se sabe, si la afición al flamenco ya es minoritaria, la minoría aumenta si al flamenco moderno se refiere. De este modo nos situamos ante el problema de que se trata de un marcador de identidad un tanto endeble y parcial, de un criterio discriminatorio. ¿En qué sentido debería una copla del siglo XIX e incluso anterior servir como “marcador de identidad” en la actualidad? Sólo podría tratarse de una identidad retrógrada y estéril. No obstante, en el imaginario de las colectividades caben estos recuerdos lírico-literarios de manera cuasi natural, pero si son transforma-

dos en patrones de identificación impuestos por intelectuales orgánicos del protonacionalismo, cambian de carácter. Lo que se debe exigir es que la reconstrucción de los valores históricos del flamenco no perjudique su actual dinámica. La conciencia histórica, a la que se refiere el conocimiento de la mayoría de las coplas flamencas, no puede ni debe ser identificada con lo que se comprende como "identidad cultural", pues sería una identidad retroactiva. La identidad es necesariamente un proceso contradictorio y contrastivo mediante el cual los individuos establecen un orden de significados y valores culturales a partir del presente. Creo que en la actualidad existen otros "marcadores de identidad" mucho más potentes e incluso peligrosos en nuestra sociedad, como por ejemplo el fútbol, que realmente moviliza a amplios sectores de la población y producen un tipo de "solidaridad" absurda basada en el color de cierta camiseta. La insistencia en el carácter "totalizador" del flamenco queda, pues, muy relativizada: el flamenco puede ser para algunos individuos o colectivos un elemento de identificación con su "tierra" más o menos acentuada, pero siempre se trata de un elemento entre otros. Si comprendemos el flamenco como arte (una comprensión ya muy extendida y creo que correcta), tenemos que aceptar que el arte evoluciona sobre todo debido a su capacidad de deconstruir identidades con el fin de facilitar nuevas perspectivas al pensamiento y los sentimientos colectivos. Pero, es exactamente esta característica del arte, la que Cruces y otros quieren combatir con la patrimonialización del flamenco bajo el pretexto del supuesto peligro de su universalización y de una apropiación indebida por parte de forasteros - una postura muy problemática e incluso peligrosa ya que puede desatar miedos irracionales hacia "los otros" como demuestra la historia de todo tipo de nacionalismo.

3.9 La patria chica o una Economía del Capital Simbólico

El concepto del flamenco como "marcador de identidad cultural" no es un invento reciente, sino que, como quedó demostrado en *Flamenco y Nacionalismo*, ha sido una de las características del tratamiento extra-artístico del arte flamenco (Steingress/Baltanás 1998). En este sentido, las intenciones de Cruces parecen dirigidas en la misma línea. Esta sospecha queda confirmada al analizar más detenidamente la argumentación con la que intenta defender el carácter popular del flamenco a pesar de su comercialización y su popularización que lo convirtió en "una imagen estereotipada y rígida difundida fuera y dentro de Andalucía" (p. 29). Se trata, pues, de un "marcador de identidad" algo deformado y funcionalizado por los empresarios, de algo que es verdaderamente popular a pesar de ser un estereotipo. Es difícil suponer que tal "marcador" no produzca una identidad estereotipada. Parece que Cruces y los defensores del presente proyecto de patrimonialización del flamenco tienen en cuenta esta dificultad y ambigüedad del género protegido al diseñar su estrategia como expresamente política. Es decir, a la comercialización, estandarización y consiguiente estereotipización del flamenco se intenta responder con una politización en defensa de su supuesto carácter como "marcador de identidad". En realidad, a la estandarización comercial se le viene a añadir otra, administrativa, canalizada y controlada mediante la patrimonialización. Tal tipo de iniciativa recuerda al empeño de Don Preciso (1982),

quien ya a finales del siglo XVIII publicó una colección ejemplar de las “mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos” basadas en un “verdadero espíritu nacional”, para luchar contra la ópera italiana y la vulgarización de los cantos y bailes nacionales de la época. También rememora las repetidas medidas administrativas contra las influencias “extranjerizantes” en la música española del mismo periodo y de las primeras décadas del XIX, restricciones desatadas, no lo olvidemos, por el “espíritu nacional” de canonización de la música y los bailes populares. No obstante, no se trata de comparar la presente estrategia del patrimonio cultural con las medidas represivas que se tomaron entonces y que culminaron en la prohibición de la representación de obras en lengua no-española: sólo quiero recordar con Bourdieu que la relación entre la evolución artística y su interpretación social suele ser fuente de polémicas. Cruces, sin duda, también se sirve de este instrumento para defender su concepción político-administrativa del patrimonio flamenco. ¿Cómo lo hace? Pues, en primer lugar declara su rotundo rechazo a mi hipótesis sobre la utilización del flamenco como “instrumento al servicio de los poderes políticos, que quisieron encontrar en él ese elemento étnico y popular que sirviera a la explotación de los sentimiento de identidad colectiva al servicio de la idea de *communitas* (solidaridad), con fines políticos nacionalistas burgueses.” (p. 30, nota 23). Reconozco que Cruces reproduce correctamente la hipótesis central desarrollada, argumentada y demostrada a partir de material empírico en algunas de mis publicaciones, sobre todo en *Flamenco y Nacionalismo*. Pero, a pesar de que una hipótesis pueda o no ser aceptada, en cualquier caso la decisión exige un razonamiento basado en datos y argumentos teóricos, algo que no encontramos en el texto de Cruces. Más bien se conforma con expresar su radical rechazo de dicha tesis - actitud extraña, al menos en el mundo académico.

Mas, volvamos al texto principal, donde Cruces desarrolla su estrategia política de patrimonialización del género en función del dudoso “marcador de identidad cultural”:

“Ante un proceso de generalizada mercantilización del flamenco, tiene sentido más que nunca una reflexión sobre su rentabilización cultural. Si sólo atendemos al flamenco por la capacidad de generar ‘plusvalía artística’, extraída externamente, nos cerramos a la posibilidad de que su capital simbólico origine también ‘plusvalía patrimonial’, y que ésta sea apropiada endógenamente.” (P. 30/31)

Nos encontramos ante una cantera ideológica muy significativa y de potenciales consecuencias problemáticas. El pasaje citado revela bien las verdaderas intenciones que Cruces asocia a su proyecto de convertir el flamenco en un marcador de identidad andaluza. En primer lugar, el uso consciente de términos como “rentabilizar”, “generar”, “plusvalía”, “apropiar”, “beneficio” indica claramente que Cruces intenta crear algo como una economía política del “capital simbólico” que, según ella, representa el flamenco. ¿Para quién? En este caso la “plusvalía” no es artística, es decir no es una plusvalía creada por los artistas del flamenco y para ellos, sino que se trata de una “plusvalía patrimonial”, es decir, de algún “patronato” que de ella se “apropia endógenamente”.

Independientemente de las posibles consecuencias negativas del modelo presentado, la alusión de Cruces a la economía política es superficial y esconde el núcleo crítico y cognitivo que Marx desarrolló en su concepto de plusvalía: me refiero a la explotación económica. Transformar la “plusvalía artística” en “plusvalía patrimonial” significa la apropiación del producto artístico, creado por los artistas, por parte de la administración. Esta explotación del artista significa que mediante la definición del patrimonio flamenco se define qué clase de producción artística se reconoce públicamente y qué clase queda excluida. Si suponemos que el interés de la creación del patrimonio flamenco no es meramente formal sino que tendrá consecuencias económicas (subvenciones, contratos, infraestructuras etc.), uno puede imaginarse que en el futuro los artistas flamencos creativos se hallarán ante un doble dilema: por un lado los intereses de la industria cultural, por otro los de la administración. Esta pinza económico-política puede tener consecuencias negativas para la libre expresión y la creatividad en el arte flamenco: en lugar de servir a la evolución del arte flamenco, la administración pública puede convertirse en ama y los artistas en siervos. No hace falta mucha imaginación para descubrir que el Patrimonio Cultural, convertido en una institución de “apropiación” de la “plusvalía artística” por parte de la administración política de la Junta de Andalucía (“endógenamente”), no funcionará ajena a intereses extra-artísticos, es decir, podría darse una agudizada politización del arte flamenco.

4 Conclusiones: En pro de un Patrimonio Cultural Democrático

Efectivamente, la presente propuesta de patrimonialización del flamenco excluye por completo a los artistas flamencos, a los creadores e intérpretes de este arte tan significativo para la imagen de Andalucía en todo el mundo. El Patrimonio Cultural se comprende *per definitionem* como de todos, pero teniendo en cuenta la vitalidad del flamenco, no se puede prescindir del protagonismo de los artistas en este asunto, y este hecho no se refleja de ninguna manera en la propuesta de Cruces que sustituye a los artistas flamencos por la Administración. Mas el patrimonio flamenco sin flamencos no sería sino un museo más con acceso libre para los vecinos de Andalucía. Convertido en materia de la aplicación de normas legales, la exclusión patrimonialista de la vanguardia artística en el flamenco sería una consecuencia lógica y el proyecto correría el peligro de ser interpretado de manera muy estricta y a partir de criterios esencialistas que conducirían a castigar y/o rechazar aquellas manifestaciones del flamenco que no fuesen consideradas como “plusvalía cultural” (por ejemplo el uso del violín, el cajón y otros instrumentos “heterodoxos, la rumba, el flamenco-jazz, el baile flamenco moderno etc.), y, sobre todo, afectaría a los propios artistas, cuya creatividad se vería censurada mediante el patrón interiorizado del “marcador de identidad” que se les prescribiría como *conditio sine qua non* de su futuro artístico y, por consiguiente, existencial. De esta manera, la política de patrimonio cultural produciría museos y otros artefactos, al mismo tiempo que sofocaría el aliento creativo e innovador de los cantaores y demás flamencos, acabaría con la vitalidad del flamenco en pro del conformismo exigido a través de la identificación con el discutible “marcador de identidad”

Los esfuerzos de una administración del significado del flamenco como arte llevaría a su aún más agudizada politización: a un “arte estatal”. Evidentemente, esta tendencia acompaña al flamenco desde sus inicios en la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente. Pero, ahora se trata de dar al esencialismo un carácter oficial, legal. Al menos así lo comprendemos si analizamos la segunda parte de su argumentación, donde Cruces expone los motivos para su economía política del capital simbólico:

“El beneficio cultural del flamenco debe servir para la construcción identitaria, y no para la desidentificación a que conduce su falseamiento pintoresquista, mixtificador de significados, aun manteniendo los aspectos formales que lo caracterizan.” (P. 31)

Ya que el arte no suele funcionar por sí mismo como “marcador de identidad cultural” (el arte huye de la presión cultural para ser creativo), necesita de la intervención del Estado, en este caso de la Administración. La economía política del capital simbólico ha alcanzado, pues, el nivel del capitalismo monopólico de Estado: el flamenco no debe contar con el apoyo económico de la Administración sin comprometerse a pagar su tributo (la “plusvalía”) al patrimonio cultural, capital simbólico que sirve -no para la construcción de nuevas autovías ni para guarderías públicas- sino para la “construcción identitaria” como medida dirigida contra el expolio de la “plusvalía artística” por parte de unas supuestas oscuras fuerzas externas, que mediante su “falseamiento pintoresquista, mixtificador de significados” causan lo que Cruces denomina con el neologismo de “desidentificación”. Resulta difícil creer estas formulaciones de la profesora de antropología de una de las principales instituciones académicas de Andalucía. Creo que los argumentos presentados por ella ni son razonables ni adecuados para diseñar una estrategia exitosa en torno al Patrimonio Cultural. Más bien propone una tecnología social, una administración política del desarrollo artístico del flamenco, y con esto, paradójicamente, Cruces ha demostrado una vez más la validez de mi tesis sobre las implicaciones político-ideológicas en el flamenco a lo largo del siglo XX. Si bien es aceptable que el arte flamenco necesita el apoyo económico, logístico y cultural por parte de la administración política de la Junta de Andalucía, de ninguna manera resultaría beneficiosa su presunta conversión en un arte oficial, estatal o nacional. Resumiendo: ni queda claro en qué sentido el flamenco es o debe ser un “marcador de identidad cultural”, ni se revela el “verdadero” contenido de su carácter popular en la actualidad, ni parece recomendable la sumisión del arte flamenco a la estrategia de un subyacente nacionalismo andaluz camuflado detrás de una ciertamente muy problemática comprensión de “Patrimonio Cultural”. Rememorando los daños que la doctrina del “realismo socialista” pudo causar en otros países y otros tiempos, me parece más razonable, por humano, defender y apoyar un concepto de arte anclado en la libertad de expresión con sus imprescindibles “impurezas” y relaciones “exógenas”, que en lugar de encorsetarlo en una imaginada identidad cultural que probablemente nadie realmente necesite. No hace falta hacer creer al pueblo lo que debe ser, pues nunca es lo que cree ser.

En fin, la propuesta de Cruces se basa en la imposición de un orden simbólico anclado en una visión retrógrada y populista del flamenco mediante la construcción exclusiva de un *corpus flamencus* y su correspondiente superestructura ideológica aglutinada por medio de la utilización acrítica de conceptos científicos, una construcción basada en una idea deformada de cultura autóctona andaluza, en un nacionalismo abiertamente excluyente⁷ aunque útil para insinuar la necesidad de crear un flamenco de copyright que debe garantizar su autenticidad, en este caso como supuesto marcador de un producto espiritual llamado “identidad”, un flamenco con denominación de origen.

Distinguimos, pues, dos estrategias principales de definir esta “denominación de origen”: una económico-artística (el “verdadero arte”) y otra simbólico-ideológica (la “verdadera expresión del alma popular”). Por un lado se trata de reforzar el supuesto “flamenco puro” frente al mestizaje flamenco, de imponer un tipo de manifestación artística por encima de los demás; por otro lado se trata de atribuir a determinadas de sus características el valor de ser una expresión digna de protección oficial. Ni los objetivos ni los argumentos del proteccionismo artístico en el campo flamenco (orientados en defender su valor en el mercado) son necesariamente los mismos que los del proteccionismo cultural (orientados en defender su valor simbólico), aunque ambos pueden coincidir, incluso complementarse mutuamente⁸ en una alianza contra la libertad de creación artística, que -como es bien sabido- siempre depende de su entorno socio-cultural y económico. En fin, la evolución del flamenco, marcada sobre todo por su transformación de una manifestación folklórica en un arte universal, ha creado un campo artístico-cultural autónomo de gran complejidad y con un alto e irrevocable grado de diversificación, tanto material como simbólica. Todo esto culmina en la evidente coexistencia conflictiva de tendencias esencialistas y vanguardistas en el flamenco como arte con alto valor simbólico-cultural para Andalucía.⁹

A pesar de todo, una visión crítica del mencionado trabajo de Cruces pone de relieve el inminente peligro de convertir el Patrimonio Cultural (comprendido como

7 Parece una tautología, pues todos los nacionalismos son esencialmente excluyentes. Sin duda, algunos son más radicales con respecto a sus objetivos políticos que otros, que desarrollan cierta “flexibilidad ideológica”.

8 En ocasiones, el esencialismo andaluz se emplea como justificación de medidas económicas, es decir, en ocasiones la política de subvención pública o privada, imprescindible para la supervivencia de muchos artistas, encuentra su legitimación en la pretendida defensa del folclore andaluz. En otros casos, contrarios, las inversiones económicas en el campo flamenco (orientados en el *surplus*) se presentan como actos de “patriotismo andaluz”, como demuestran la Bienal de Flamenco, la Feria de Flamenco, el mecenazgo por parte de Bancos y Cajas de Ahorro u otras iniciativas semejantes.

9 ¿Es el caso de Federico García Lorca un ejemplo de la posible simbiosis entre ambas posiciones? Creo que no, pues el “esencialismo andaluz” en la obra de Lorca le sirvió como material fungible en el marco de su simbolismo vanguardista y no como objetivo del arte. No obstante, cabe preguntarse si la iniciativa, compartida con Manuel de Falla y otros intelectuales y artistas, del *Concurso de Cante Jondo* (Granada, junio de 1920), concebido como una medida para salvar el “canto primitivo andaluz”, fue o no una respuesta a las tendencias occidentalistas de la época, es decir, una manifestación del esencialismo andaluz en el sentido de Blas Infante (véase Steingress/Baltanás, 1998).

una iniciativa para documentar, conservar y difundir la herencia cultural de Andalucía en una tapadera del nacionalismo andaluz, en un instrumento para imponer una interpretación hegemónica tanto sobre el arte como sobre la investigación del flamenco.

Se trata de un ejemplo de construcción administrativa de la realidad social (Miguel Beltrán), que en vez de servir a los artistas y a los aficionados, se aprovecha de ellos, que en vez de tener en cuenta la diversidad en el arte, la ciencia y la cultura en general, intenta reducirla desde el punto de vista de un dudoso concepto de “identidad cultural”. Con todo, se trata de una consciente o inconsciente aplicación del poder público con fines nacionalistas, que puede petrificar la siempre ambigua estética del arte flamenco como manifestación socio-cultural de la vitalidad e inmunizar un determinado modelo dentro de este espectro frente a toda crítica ajena a un sacerdotismo andalucista.

Bibliografía

- Álvarez Caballero, Angel (1981), *Historia del cante flamenco*, Madrid: Alianza.
- Archer, Margaret S. (1996), *Culture and Agency. The place of culture in social theory*, (revised edition), Cambridge: Cambridge University Press.
- Ariño Villarroya, Antonio (2001), *L'invenzione del patrimonio culturale e la società del rischio* (manuscrito).
- Beck, Ulrich (2000), *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Blas Vega, José (s.a.), *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid: Cinterco.
- Bueno, Gustavo (1996), *El mito de la cultura*, Barcelona: Prensa Ibérica.
- Cruces Roldán, Cristina (2001), *El flamenco como Patrimonio. Anotaciones a la Declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*, Sevilla: Bial de Arte Flamenco.
- . (2000), “El Flamenco”, en *Gran Enciclopedia de Andalucía, Siglo XXI*, Sevilla: Ediciones Tartessos.
- . (1998), *Flamenco y Trabajo*, Cabra: Ayuntamiento de Cabra.
- Eisenstadt, Shmuel/Giesen, Bernhard (1995), “The construction of collective identity”, en *Archives Européennes de Sociologie*, tomo XXXVI, nº 1, págs. 72-102.
- García Gómez, Génesis (1993), *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Barcelona: Anthropos.
- García Matos, Manuel (1987), *Sobre flamenco. Estudios y notas*, Madrid: Cinterco.
- Giddens, Anthony (2000), *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, trad. de Pedro Cifuentes, Madrid: Taurus.
- Grignon, Claude/Passeron, Jean-Claude (1992), *Lo culto y lo popular*, Madrid: Ediciones De la Piqueta.
- Hauser, Arnold (1988), *Soziologie der Kunst*, 3ª ed., Múnich: Beck.[1974].
- Informe SGA sobre hábitos de consumo cultural* (2000), Madrid: Fundación Autor.

- Iza Zamácola, Juan Antonio de, *Don Preciso* (1982), *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Córdoba: Ediciones Demófilo [2 vol., 1799 y 1802].
- Lavour, Luis (1999 [1976]), *Teoría Romántica del Cante Flamenco. Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Edición y prólogo de Gerhard Steingress, Sevilla: Signatura.
- Mercado, José (1982), *La seguidilla gitana*, Madrid: Taurus.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1990), *¿Se sabe algo? Viaja al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Rodríguez Ibáñez, José Enrique (2001), “¿Nuevos tiempos modernos? Intento de delimitación sociológica de la polémica modernidad-posmodernidad”, en: Salustiano del Campo (ed.), *Perfil de la Sociología española*, Madrid: Catarata, págs. 13-46.
- Rosy, Hipólito (1966), *Teoría del cante jondo*, Barcelona: Credsá.
- Steingress, Gerhard/Enrique Baltanás (eds.) (1998), *Flamenco y Nacionalismo. Aportaciones a una Sociología Política del Flamenco*, Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla/El Monte.