

**LA GUITARRA FLAMENCA:  
Tradición e Innovación**

**IAN SCIONTI**

**Director**

**DR. DAVID FLORIDO DEL CORRAL**

**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

**SEVILLA, ESPAÑA**

**TESIS DOCTORAL**

**PROGRAMA DE DOCTORADO**

**Estudios Avanzado del Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**2017**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecimiento especial a Conchi Moreno por su apoyo constante, a Mayte Salguero y a Marisa Molina por ayudar con la revisión, y a Alejandro García por la transcripción de entrevistas.

Agradecemos sobre todo a los artistas que han ofrecido su tiempo para entrevistas y sus reflexiones respecto al estudio. Sin ellos esto no hubiera sido posible.

# CONTENIDOS

<b>1. ASPECTOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 OBJETO DE ESTUDIO.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2 JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>7</b>
1.2.1 Antecedentes: Estudios anteriores .....	10
1.2.2 Relevancia social de nuestro estudio .....	13
1.2.3 Relevancia académica de nuestro estudio .....	15
1.2.4 Criterios de aplicabilidad y transferencia .....	16
<b>1.3 OBJETIVOS E HIPÓTESIS.....</b>	<b>18</b>
<b>1.4 MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>20</b>
1.4.1 Estado de la cuestión.....	20
1.4.2 Contexto histórico y social.....	25
1.4.3 El arte y los campos artísticos.....	45
1.4.4 Los géneros musicales y el género flamenco .....	62
1.4.5 La autenticidad .....	67
1.4.6 Las tradiciones y la tradición flamenca.....	71
<b>1.5 MÉTODO.....</b>	<b>75</b>
1.5.1 Unidades de análisis y de observación .....	77
1.5.3 Selección de informantes .....	79
1.5.4 Técnicas de recogida y análisis de datos .....	84
<b>2. LOS GÉNEROS MUSICALES Y EL GÉNERO FLAMENCO.....</b>	<b>90</b>
<b>2.1 GÉNERO Y ESTILO .....</b>	<b>90</b>
2.1.1 El género flamenco.....	92
2.1.2 Construcción del género flamenco .....	97
2.1.3 El toque flamenco .....	101
<b>2.2. GÉNERO: EXPECTATIVA Y REALIZACIÓN .....</b>	<b>107</b>
2.2.1 Las 'formas' flamencas.....	110

<b>2.3 GÉNERO COMO CONSTRUCTO SOCIAL .....</b>	<b>116</b>
2.3.1 Clasificación ritual .....	116
2.3.2 Clasificación profesional y comercial.....	121
2.3.3 La etiqueta 'flamenco' .....	124
2.3.4 La etiqueta 'flamenco-jazz' .....	127
<b>2.4 CAMPO DE PRODUCCIÓN RESTRINGIDA .....</b>	<b>130</b>
<b>3. LA ENTRADA EN EL CAMPO Y LA AUTENTICIDAD.....</b>	<b>138</b>
<b>3.1. LA ENTRADA EN EL CAMPO Y LA PERTENENCIA AL GÉNERO .....</b>	<b>138</b>
3.1.1 El campo y los criterios de evaluación .....	138
3.1.2 Entrada en el campo y la autenticidad basada en canon.....	142
<b>3.2 LA AUTENTICIDAD .....</b>	<b>151</b>
3.2.1 La autenticidad en el flamenco .....	151
3.2.2 La etnicidad y la identidad cultural .....	156
3.2.3 El ser autentico, 'fiel a sí mismo' .....	163
3.2.4 La autenticidad en 'performing difference' .....	178
<b>4. TRADICIÓN .....</b>	<b>191</b>
<b>4.1. LAS TRADICIONES.....</b>	<b>191</b>
4.1.1 El concepto de tradición .....	191
<b>4.2 La tradición flamenca.....</b>	<b>200</b>
<b>4.1 La instrumentalización de la tradición .....</b>	<b>207</b>
<b>4.2 LA TRADICIÓN COMO ESCUELA HEREDADA .....</b>	<b>212</b>
4.4.1 El toque de Morón .....	213
4.4.2 El toque de Jerez.....	217
<b>4.3 LOS VALORES DE LOS MAESTROS.....</b>	<b>220</b>
4.3.1 Dani de Morón.....	223
4.3.2 Santiago Lara .....	226
4.3.3 Diego del Morao .....	230

4.3.4 Rycardo Moreno.....	233
<b>5. HABITUS E INNOVACIÓN .....</b>	<b>235</b>
<b>5.1 TRANSMISIÓN Y HABITUS.....</b>	<b>235</b>
5.1.1 El habitus.....	235
5.1.2 El habitus flamenco.....	240
<b>5.2 LA CREATIVIDAD .....</b>	<b>249</b>
5.2.1 Las artes y la creatividad .....	249
5.2.2 La creatividad en el flamenco.....	251
5.2.3 Desviaciones del género .....	253
5.2.4 Desviaciones del género y sus consecuencias.....	258
<b>5.1 LA INNOVACIÓN.....</b>	<b>262</b>
5.3.1 La innovación innata .....	263
5.3.2 Inquietudes artísticas y la nueva doxa .....	266
<b>6. REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN .....</b>	<b>274</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>293</b>

# 1. ASPECTOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS

## 1.1 OBJETO DE ESTUDIO

El presente estudio aborda cuestiones de creación y cambios estéticos en el flamenco, así como observar la relación entre dos aspectos fundamentales de cualquier género artístico: la tradición y la innovación. Sostenemos en nuestro estudio que los cambios estéticos, tanto en el flamenco cómo en otras músicas, aunque frecuentemente identificados y explicados en términos musicales, se apoyan en aspectos extra-musicales vinculados a la sociedad y a los artistas en sí, obligándonos tratar al artista como una categoría sociológica. Con este enfoque pretendemos iluminar aspectos sociales poco examinados en la investigación del flamenco, y menos en el campo de la guitarra flamenca, como son el capital social o las diversas estrategias del campo que emplean los artistas en su toma de posiciones. Examinaremos reclamos a la *tradición* y a la *autenticidad*, empleadas como tácticas estratégicas en el camino hacia consagración artística y el ‘derecho’ a innovar en el flamenco.

Nuestro planteamiento teórico se centrará principalmente en el análisis sobre la práctica musical, las percepciones y los discursos sobre la guitarra y el flamenco de cuatro guitarristas flamencos: Dani de Morón, Diego del Morao, Rycardo Moreno y Santiago Lara. Pretendemos observar cómo estos artistas se enfrentan a la tradición y la innovación respecto a sus trayectorias profesionales y a la creación artística. Más allá de los elementos formales de la música (forma, tonalidad, textura, etc.), proponemos enfocar el discurso en temas como el género musical desde un punto de vista sociológico la autenticidad, la tradición como un proceso evolutivo, y finalmente la innovación como elemento íntegro dentro de la tradición.

## 1.2 JUSTIFICACIÓN

A pesar de la diversidad de teorías respecto a los orígenes históricos del flamenco y el período exacto en lo cual los elementos musicales y culturales empezaron a fraguarse en género artístico que hoy denominamos como *flamenco*, sí parece que hay consenso en que el flamenco, con rasgos similares a como lo conocemos hoy día, empezó a aparecer en los escenarios andaluces a mediados del siglo XIX. Durante la segunda mitad del siglo este arte va a consolidar sus elementos musicales, sus símbolos iconográficos, así como su estética general en un género musical/artístico codificado que asentará las bases para su siguiente desarrollo y evolución a lo largo del siglo XX. Desde su aparición como género artístico a mediados del siglo XIX el flamenco ha bebido de las tradiciones musicales hispano-andaluzas y hispano-americanas, incluyendo influencias andalusí y africanas. En efecto, el flamenco nace como una música híbrida, reelaborando elementos musicales, dancísticos y poéticas presentes en la cultura andaluza en un nuevo género artístico-musical (Cruces, 2002; Steingress, 1996).

Por ello, la constante negociación entre tradición y creación es un elemento fundamental en la producción y reproducción social del flamenco, en particular visto como un campo artístico (Aix, 2015: 85; Becker, 1982: 303; Bourdieu, 1997: 64; Williams, 1982: 199). Respecto a la guitarra, observamos que es una norma la reelaboración y reciclaje de materiales previos y la incorporación de nuevas sonoridades y estilos (Torres, 2004: 249-251). Defendemos que la música evoluciona mediante la reinterpretación y reelaboración de los cánones clásicos (Meyer, 2001), a veces de forma paulatina y casi imperceptible, y a veces mediante cambios estéticos drásticos y duraderos, que en el campo de la guitarra flamenca se pueden apreciar plasmados en las obras de artistas consagrados como Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar (Torres 2004, 2005a; Rioja y Torres, 2006)

Aunque la guitarra es un instrumento muy estudiado al nivel técnico y formal (Sanlúcar, 2005; Torres, 2004, 2005; Worms, 2007), creemos que su papel como eje musical dentro del flamenco del siglo XX y sus aportaciones a la evolución musical han sido poco estudiados desde una perspectiva multidisciplinar. Con la intención de analizar los aspectos sociales que ejercen influencia sobre los intérpretes y su música, pretendemos iluminar algunas cuestiones menos tratadas en el ambiente artístico de la guitarra flamenca como son la construcción del género desde un punto de vista sociológico, la autenticidad del artista, así como la tensión entre tradición e innovación tan presente en el flamenco desde su inepción. El presente estudio se desarrolla dentro del programa doctoral *Estudios Avanzados del Flamenco: Un análisis interdisciplinar* de la Universidad de Sevilla, cuya estructura y planteamiento académico avanza nuestra perspectiva de análisis.

La literatura ‘clásica’ sobre la guitarra flamenca se ha centrado principalmente en trabajos biográficos o en transcripción y análisis musical (Álvarez-Caballero, 2003; Navarro y Roper, 1995; Rioja, 1990, 1995, 1998, 2008; Torres, 2004, 2005a, 2005b; Worms, 2007), por un lado indagando en la vida y obra de sus protagonistas más importantes, y por el otro lado documentando y analizando la música en sus aspectos formales. Mientras que estudios de este tipo son indispensables para comprender los fundamentos musicales de la guitarra flamenca, observamos la ausencia de un estudio desde nuestro enfoque, en el que indagamos en los aspectos sociales detrás de la creación artística. En particular, los *procesos de creación* y el *porqué* de las nuevas rupturas estéticas en la guitarra flamenca son dos temas pocos tratados en la investigación del flamenco y serán dos de las cuestiones fundamentales de nuestro estudio.



Basándonos en teorías sociológicas del arte de Howard Becker (1982) o Pierre Bourdieu (1997, 2000, 2003, 2012), algunas ya aplicadas al flamenco por autores como Gerhard Steingress (2005, 2006) y Francisco Aix (2014), construiremos un espacio teórico de posiciones sociales (*art worlds* según Becker, *campo artístico* según Bourdieu) entre los artistas, su producción artística y su contexto social dentro de lo cual los agentes sociales luchan por obtener diversos tipos de capital (social, político, económico y principalmente simbólico). Sostenemos que el capital específico adquirido en las luchas se convierten en otros beneficios mediante un “alquimia simbólica” (Bourdieu, 1997: 172), principalmente el poder de definir el campo y los valores según su realidad propia, i.e. definir la *doxa* en palabras de Bourdieu. Bajo este enfoque trataremos cuestiones acerca de qué es el arte y qué es el flamenco, así como la tensión entre la tradición e innovación.

La exposición de los contenidos se elabora en cuatro capítulos principales. El capítulo dos se trata de la definición teórica de los géneros musicales y su construcción, examinando cómo y por qué se forman, así como de qué manera condicionan nuestra percepción de la música. Examinamos aspectos sociológicos del concepto como son la expectativa que un género musical genera en los públicos y su consecuente realización, así como las funciones y los motivos de las etiquetas musicales. El tercer capítulo aborda la entrada de los artistas en el campo artístico del flamenco, exponiendo varios caminos aceptados para que un artista establezca su pertenencia al género, así como demostrar su autenticidad como artista y guitarrista flamenco. El capítulo cuarto aborda la cuestión de las tradiciones musicales y su papel en la transmisión y continuidad de intergeneracional del arte flamenco, además de su influencia en las vidas y carreras de nuestros informantes. El quinto capítulo pretende establecer algunas características del *habitus* especial del guitarrista flamenco, esto es, sus disposiciones aprendidas e

interiorizadas, y de qué manera influyen, junto con la tradición, en los procesos creativos de los artistas aquí tratados. Finalmente, el sexto capítulo aporta unas reflexiones y conclusiones sobre el estudio y los objetivos planteados.

### **1.2.1 Antecedentes: Estudios anteriores**

El presente estudio fue precedido por una investigación preliminar realizado dentro del programa *Estudios Avanzados del Flamenco* realizado en el año 2012 en la Universidad de Sevilla, España. El trabajo, bajo el título *La Guitarra Flamenca: construcción y desarrolla de una identidad musical*, fue motivado inicialmente por las inquietudes artísticas personales del autor con la finalidad de buscar las fronteras estética/musicales entre la música flamenca y el jazz. Aquella investigación comenzó con la pregunta: ¿de qué manera se incorporan elementos musicales ajenos al flamenco, a su estética y lenguaje, y más concretamente a la guitarra flamenca? Para abordar un reto científico de esta talla consideramos necesario establecer exactamente *qué* se podría considerar como la estética y lenguaje de la guitarra flamenca para poder identificar de manera objetiva un material musical ‘ajeno’ al género flamenco.

En la primera aproximación al estudio abordamos los temas de géneros musicales, la corriente del nacionalismo musical y la identidad colectiva, aplicando a nuestro estudio conceptos como *comunidad imaginada* (Anderson, 2006) para contextualizar la emergencia del flamenco a mediados del siglo XIX, así como *tradiciones inventadas* (Hobsbawm y Ranger, 1983) para hablar de la creación de una nueva estética artística bajo una supuesta continuidad histórica (Steingress, 1996, 2006). El estudio se centraba en el período histórico entre 1845 (fecha de la transcripción de la *Malagueña de El Murciano*) y 1902 (publicación del método de guitarra flamenca de Rafael Marín), examinando fuentes musicales así como literarias e históricas. Es decir, nuestra investigación se ajustaba a la etapa de los cafés cantantes, normalmente

entendida como el período de gestación y desarrollo del flamenco como género artístico (Gamboa, 2005; Steingress, 2006). Se realizó un análisis de partituras del siglo XIX y principios del siglo XX, para identificar qué elementos musicales se entendían como las principales señas de identidad del lenguaje guitarrístico del flamenco, así como abordar el tema de la identidad colectiva en relación a la música flamenca y al nacionalismo andaluz-español. Era nuestra intención establecer un punto de referencia con la cual podríamos hacer un futuro estudio comparativo de obras flamencas contemporáneas y poder trazar su evolución musical y la incorporación de ‘nuevos’ elementos musicales al flamenco. Nuestras conclusiones del estudio preliminar concordaban en gran parte con las observaciones de otros autores como Norberto Torres (2004, 2005a) y Eusebio Rioja (1991, 1998) respecto a la estética fundamental de la guitarra flamenca: la estética de la guitarra flamenca se fundamenta en una manera rítmica-armónica de tocar el instrumento, procedente del acompañamiento de bailes y cantos populares, basado fundamentalmente en el uso de rasgueado y pulgar, lo cual evoluciona técnicamente y musicalmente con el desarrollo del cante flamenco guardando un aire popular y primitivo gracias a sus orígenes. La evolución técnico-musical de la guitarra flamenca experimenta un gran impulso a partir de mediados del siglo XIX debido en parte a la comunicación entre los mundos académicos y flamencos, como vemos en las figuras de Trinidad Huertas, Julián Arcas, Paco de Lucena, Paco el Barbero, Rafael Marín, etc. Al principio del siglo XX será Ramón Montoya quien definitivamente incorporará todas las técnicas, además de consolidar nuevas tonalidades para el acompañamiento del cante.

Sin embargo, observamos en el proceso evolutivo del flamenco cierta influencia social en su desarrollo, apuntando a determinados criterios de selección (Martí, 1998). ¿Hasta qué punto los elementos estéticos del flamenco se han seleccionado por su representación simbólica dentro del imaginario colectivo del público? Si ya observamos

cómo los andaluces ‘se hacían gitanos’ para satisfacer los deseos románticos de los viajeros europeos y el sustrato burgués andaluz (Charnon-Deutsch, 2000; Steingress, 2006), ¿no sería la música en sí susceptible a los mismos procesos de condicionamiento social?

En efecto, las partituras analizadas de ‘aires andaluces’, transcritos o compuestos por músicos académicos, confirmaban la existencia de una comunidad imaginada (Anderson, 2006) a la cual se podría asignar unos rasgos musicales representativos (reales o supuestos). Ciertas características musicales se dotaron de carácter emblemático, de valores positivos para el grupo que eran empleados como medios simbólicos de afirmación de la identidad propia. Dado que las identidades se articulan en la interacción entre las personas, no de forma aislada, es en esta dialéctica simbólica de clases y culturas donde la distinción se hace relevante. Con tal articulación de distinción y su reconocimiento como representativo se inicia una nueva tradición, o lo que algunos ya vienen refiriendo como *tradición inventada* (Cruces, 2002; Steingress, 1998, 2005; Washabaugh, 1996). Es a partir de ahí que los rasgos musicales representativos de una comunidad imaginada toman forma e inician un cambio y transición en la tradición.

No obstante, al plantear las siguientes fases de la investigación, en las cuales era nuestra intención observar de qué manera se incorporaban nuevos elementos musicales a esta estética flamenca consolidada ya en las primeras décadas del siglo XX, nos enfrentamos con un nuevo reto que provocó reflexiones y desviaciones: cómo marcar de forma objetiva las líneas divisoras entre géneros musicales, una demarcación necesaria para poder clasificar algo como ‘dentro’ o ‘fuera’ del género flamenco. Por el contrario, observamos que en cada pretensión de etiquetar un elemento musical en un lado u otro, había tantos o más argumentos para hacer también lo contrario. Si nos preguntamos

‘¿qué elementos musicales son necesarios para justificar su inclusión o exclusión del flamenco?’, más allá de los pilares centrales de la estética flamenca (su ritmo, su textura, su melodía, su armonía) –tema que un número amplio de estudios ya han abordado–, nos encontrarnos con que algunas obras van muy lejos del núcleo central del género, incorporando elementos que ayer eran impensables y mañana serán la regla. Quizás llegamos a responder al *porqué* del contenido musical en las bases estéticas, pero no sus fronteras. Era evidente que requeriría un nuevo planteamiento al estudio.

Por tanto, tras un largo período de reflexión (tanto artística como científica) llegamos a la hipótesis de que la cuestión no era *cómo* la música flamenca evoluciona, sino *por qué* evoluciona. ¿Por qué los maestros de la guitarra flamenca como Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar han podido cambiar tan drásticamente esta música y aun así mantenerse dentro del género? Si los elementos formales de sus aportaciones musicales eran a veces tan diversos, ¿qué les permitía mantenerse dentro de la estética del flamenco a la vez que se alejaban más y más del núcleo central que habían conocido como un acervo tradicional del cual alimentarse? Empezamos a sospechar que la respuesta se encontraba en aspectos extra-musicales y que el hecho musical era más un producto del cambio social que el catalizador del cambio. Con aquellas reflexiones nos embarcamos en el presente estudio.

### **1.2.2 Relevancia social de nuestro estudio**

El flamenco es un género artístico que se apropia de una tradición musical y su atmósfera social desde al menos la segunda mitad del siglo XVIII, si bien conoce su expansión artística en un mercado específico en el siglo XIX. Se constituye así un modo de expresión que se cristaliza en un género artístico, apoyado no solo por los artistas que crean y re-crean continuamente esa tradición en sus ámbitos de trabajo, ocio y sociabilización, sino en nuevos planos públicos, desde los cafés cantantes, teatros y

academias, hasta la literatura y los textos periodísticos. Todo ello lo convierte en un fenómeno político y económico. La comunicación y mutua influencia entre esos dos planos –el de las tramas sociales donde las expresiones tradicionales seguían reproduciéndose, y el de los nuevos escenarios públicos donde se ejecuta y piensa como un género artístico– es uno de sus elementos más característicos.

Como elemento cultural, la música flamenca es producto de una historia específica (Moreno Navarro, 1989, 1993), lo cual le ha proporcionado códigos musicales y sociales que guían cualquier interpretación o creación de sus contenidos (Sanlúcar, 2005; Torres, 2004, 2005a, 2005b), códigos que a su vez son dinámicos y que cambian a lo largo de la historia, a pesar de que, al mismo tiempo, contribuyen a mantener al flamenco en una aparente posición estática dentro del imaginario colectivo (Washabaugh, 2012) debido en gran parte a su ámbitos de transmisión ‘tradicionales’ (Cruces, 2002).

Sostenemos en estas páginas que los pilares estéticos establecidos durante el siglo XIX, así como los valores centrales como la autenticidad y la tradición, siguen vigentes hoy día, sirviendo de pretexto y condicionamiento para nuevas creaciones, mientras que el criterio del público en la recepción de la obra contribuye a unificarlas en nuestra percepción dentro el mismo género artístico musical denominado ‘flamenco’. Como todas las tradiciones, es gracias a las innovaciones y adaptaciones en la música junto con su cambiante contexto social, como el flamenco sigue vigente como una expresión cultural relevante y actual a día de hoy (Phillips y Schochet, 2005; Williams, 1982). El flamenco irrumpe como género artístico de vanguardia a finales del siglo XIX, tomando como base estética la música y los bailes nacionales populares para recrearlo en un nuevo contexto social urbano, desconectado de los anteriores contextos rurales, con referentes sociales y estéticos pre-modernos (Steingress, 1998, 2004;

Washabaugh, 2012). No obstante, a pesar de su trayectoria histórica y de su carácter tradicional aún presente hoy, defendemos que son los artistas vanguardistas a lo largo de la historia los que contribuyen a que el flamenco esté presente en el panorama artístico actual.

El hecho de que la producción artística del flamenco haya llegado a ser tan inmensa y diversa, nos dificulta la tarea de un análisis formal de la música con el objeto de observar y distinguir cambios estéticos de manera eficaz, y consideramos que cualquier aproximación investigadora de este tipo sería inevitablemente insuficiente para abordar todo un siglo de producción artística. A cambio, proponemos con nuestro estudio cambiar el enfoque desde el contenido del texto musical al análisis de los discursos de los artistas acerca del campo artístico, sus obras, sus procesos de creación, así como sus estrategias y posiciones en el campo artístico. De esta manera adoptamos la perspectiva sociológica (condiciones de práctica y el contenido social) en lugar de la formalista (forma, contenido musical), según la distinción que ofrece Williams (1982: 138-139).

### **1.2.3 Relevancia académica de nuestro estudio**

Hasta hace relativamente poco, la investigación sobre el flamenco, la llamada ‘flamencología’, gozaba de una debilidad metodológica en el diseño de los estudios y en la redacción de textos. Afortunadamente, en las últimas décadas se han visto publicaciones que pretenden actualizar y renovar el estudio del flamenco y presentar avances metodológicos (Aix, 2014; Cruces, 2002, 2003; Del Campo y Cáceres, 2013; Gamboa, 2005; Mandly, 2010; Steingress, 1996, 2004, 2005, 2006; Washabaugh, 1996, 2012). En esta línea, nuestro estudio pretende ofrecer un análisis multidisciplinar del flamenco, integrando asuntos de identidad cultural y musical, relaciones sociales y profesionales, además de historias y relatos personales de los artistas para así iluminar

de forma íntegra la dinámica entre tradición e innovación. Aplicaremos diversas técnicas de investigación de la antropología social y la sociología, así como la musicología, de modo que nuestra pretensión sea la de realizar un estudio etnomusicológico del flamenco.

Pretendemos exponer nuestros sujetos de investigación ante un análisis sociológico, enfocando sus relaciones particulares con la producción artística, con sus pares y el público, y su negociación entre la tradición y la innovación en los niveles social y musical. Aunque los sujetos en sí son guitarristas flamencos, buscamos liberarnos de la ‘visión túnel’ que provoca un análisis formal de la música, defendiendo que la producción artística, y consecuentemente el contenido musical de sus obras, está motivado por contextos y condiciones “más allá de la música” (Cruces, 2002), tan frecuentemente identificado como pre-texto a las nuevas creaciones. Creemos que nuestra perspectiva, ya aplicada en otras disciplinas artísticas pero infrecuentemente aplicada al flamenco por razones que expondremos, puede contribuir a asentar un nuevo camino de la investigación del flamenco. Parafraseando a Howard Becker, el planteamiento sociológico no necesariamente descubre algo completamente desconocido sino que pretende ofrecer mayor comprensión sobre realidades sociales (Becker, 1982: x). ¿Por qué aquellos artistas han podido establecer su nueva estética como la ortodoxia para generaciones posteriores? ¿Por qué mediante unos, y no otros, elementos musicales? Estas cuestiones serán solo algunas de las que abordaremos en las siguientes páginas que pretenden aportar una nueva consideración de este género musical.

#### **1.2.4 Criterios de aplicabilidad y transferencia**

A pesar de la relación musical y laboral entre las tres facetas principales del flamenco, cante, baile y guitarra, los procesos de evolución de las mismas se han producido en



épocas y a ritmos distintos entre sí. Gran parte del repertorio del cante flamenco se desarrolló entre los años 1850 – 1930 aproximadamente, culminando en la figura de Antonio Chacón, mientras que el baile vivió grandes avances tanto en las primeras décadas del siglo XX como en las últimas. Sin embargo, respecto a la guitarra flamenca, tras unos avances técnicos y compositivos relativamente tempranos, encarnados en la figura de Ramón Montoya, su evolución posterior se ha sucedido de forma más paulatina hasta casi finales del siglo XX, cuando vivió cambios drásticos y rápidos. A partir de los años 70 del siglo pasado la música flamenca se ha visto sometida a destacados procesos de renovación, introduciendo instrumentos nuevos como el bajo eléctrico, la flauta o el cajón peruano, así como ampliando la diversidad armónica, melódica y rítmica de la música en sí en manos de artistas como Paco de Lucía o Manolo Sanlúcar, por nombrar dos de las máximas figuras de este arte.

Defendemos en este estudio que a día de hoy la creatividad y personalidad ejemplificados en las vidas y obras de estos dos artistas se han convertido en los modelos a seguir para las siguientes generaciones de guitarristas, marcando un antes y después en la evolución musical y social de esta disciplina, así como estableciendo referentes actuales del ‘genio creador’. Frente a las aceleradas e incesantes propuestas musicales que pretenden proponer innovaciones, resulta difícil la tarea de seguir su evolución mediante un análisis formal, no sólo siendo complicado abordar la totalidad de las propuestas, sino resultando casi imposible identificar las ‘novedades’. Nuestro estudio pretende ofrecer una perspectiva más amplia del fenómeno en cuestión, optando por enfocar el qué motiva los cambios, así como la aceptación social de los mismos.

Aunque concretamente centrado en la guitarra flamenca y en sólo cuatro artistas, creemos que nuestros procedimientos y métodos, así como el marco teórico en el que inscribimos nuestro estudio, pueden servir como modelo a seguir para la investigación y

análisis de otros campos de producción artística, incluidas las otras disciplinas del flamenco (cante o baile).

### **1.3 OBJETIVOS E HIPÓTESIS**

El objetivo principal del presente estudio es observar los factores sociales influyentes en la creación artística y, concretamente, los relacionados con la negociación entre tradición e innovación en el campo de la guitarra flamenca. Con tal intención proponemos:

1. Mediante entrevistas personales y un análisis de los relatos de los artistas, observar *qué* factores influyen en los procesos creativos de los guitarristas flamencos contemporáneos desde un punto de vista sociológico, considerando sus historias personales, sus relaciones entre iguales y sus intenciones artísticas como factores determinantes.
2. Examinar diversas estrategias en los reclamos a la autenticidad en el flamenco, su influencia en la adquisición de capital simbólico, y la autoridad que los acompaña.
3. Observar *cómo* diversos factores sociales contribuyen a delimitar géneros musicales, así como a permitir ciertos cambios estéticos efectuados dentro de los límites establecidos
4. Analizar *qué* estrategias emplean los artistas en sus relaciones sociales y profesionales que les permitan efectuar cambios estéticos dentro de su género musical.
5. Examinar diversas interpretaciones del concepto ‘tradición’ en el flamenco y la guitarra flamenca, su influencia en la creación artística así como su utilidad en el posicionamiento dentro del campo artístico.

En estrecha relación con estos objetivos, partimos del supuesto de que 1) el flamenco nace como un género musical híbrido e innovador, reelaborando material presente en la música andaluza y de otras culturas en un nuevo arte escénico; 2) tal formación inicial y posterior evolución caracteriza la tradición flamenca como dinámica y cambiante desde sus inicios; 3) la producción artística en el flamenco y las innovaciones que influyen en cambios estéticos están igualmente determinados por elementos musicales como las condiciones sociales de su producción y reproducción; 4) el ‘derecho’ a innovar en el campo flamenco está determinado por el grado de capital simbólico del artista, generalmente tomando forma de reconocimiento artístico, lo que posibilita a ciertos artistas, frente a otros, marcar las nuevas direcciones artísticas del flamenco.

El flamenco, como género musical, se ha constituido históricamente por una serie de reglas propias que rigen su estética, performance, composición e interpretación (Rioja, 1995; Sanlúcar, 2005; Steingress, 2006; Torres, 2004, 2005a). Como cualquier otro género musical, su contenido está determinado tanto por el contenido formal como por aspectos sociales, acordada entre diversos actores (pares, público, instituciones) acerca de cuáles son sus fundamentales señas de identidad así como supuestas limitaciones (Lena y Peterson, 2001; Meyer, 2001; Moore, 2001). Dadas las contribuciones sociales en su constitución, el género es susceptible de recibir muchas influencias culturales, económicas, políticas, además de musicales, formando el campo artístico en las relaciones entre actores así como determinando los parámetros musicales y sociales dentro de los cuales sus agentes pueden crear y exponer su trabajo (Aix, 2014; Becker, 1982; Bourdieu, 1997, 2000, 2003, 2012; DiMaggio, 1987; Williams, 1982).

Estudios anteriores sostienen que el flamenco es una forma particular de interpretar la música; no tanto *qué* se toca (contenido musical) sino *cómo* se toca

(estética musical) (Sanlúcar, 2005; Torres, 2004, 2005a). Nosotros pretendemos dar un paso más, defendiendo que la innovación en este género musical depende tanto del estatus social del artista –siendo éste un factor clave- como el contenido musical. Por tanto, no importa tanto *qué* se toca sino *quién* lo toca (Becker, 1982; Bourdieu, 1997). Bajo esta perspectiva consideramos que la autoría en el flamenco es de suma importancia, situando el enfoque tanto en la imagen pública del compositor/intérprete y sus relaciones sociales dentro del campo, como en el contenido musical que a su vez está condicionado por el contexto social del género musical. De este modo la producción y recepción de obras musicales flamencas están condicionadas por discursos centrados en la autenticidad de las expresiones artísticas y de los artistas en sí; discursos apoyados en interpretaciones de tradición y conceptos identitarios que contribuyen a las estrategias artísticas en la lucha por posicionamiento dentro del campo artístico.

## **1.4 MARCO TEÓRICO**

### **1.4.1 Estado de la cuestión**

En las últimas décadas la investigación sobre el flamenco ha ido aumentando y mejorando, así como los recursos didácticos de la guitarra flamenca han experimentado una expansión significativa. Reminiscente del formato popular de métodos y partituras ‘de consumo’ destinado al público burgués durante el Romanticismo, desde los años 70 del siglo XX la guitarra flamenca ha visto una cantidad masiva de libros de transcripciones, métodos de guitarra tanto para la guitarra de concierto como algunos más recientes dedicados al acompañamiento del canto y baile, además de recientes obras enfocadas en criterios y técnicas de transcripción, como en el análisis musical del flamenco. Por otra parte, historiadores específicos como Rioja o Gómez González han dedicado algunas páginas a las historias de vida de artistas como Julián Arcas, Paco

Lucena o Paco el Barbero, hasta artistas recientemente fallecidos como Paco de Lucía. Entre las publicaciones recientes acerca de la música flamenca y la guitarra flamenca algunas merecen mención.

En primer lugar, el libro *Historia Cultural del Flamenco* de Alberto del Campo y Rafael Cáceres (2013) dedicado a la relación entre los barberos y la guitarra [flamenca] destaca por su extensión histórica y dedicación a un tema que hasta ahora, que sepamos, nunca ha sido investigado. Los autores trazan lazos históricos entre la profesión de los barberos y la guitarra, subrayando la relación estrecha entre ellos y el desarrollo de la guitarra popular, que asentará las bases sobre la cual se desarrolla la guitarra flamenca en el siglo XIX.

Trabajos etnográficos extensivos sobre guitarristas flamencos siguen siendo relativamente pocos, pero entre ellos se destaca el de Fernando González-Caballo en *Guitarras de Cal* (2002), dedicado exclusivamente a los guitarristas asociados con la escuela moronense. Su investigación se centra en las historias personales de los artistas, argumentando que existe un ‘sonido propio’ del ‘toque de Morón’, de la cual tomaremos algunas referencias fundamentales para nuestra investigación.

José Miguel Díaz-Báñez y Francisco Escobar (2010) se han acercado a la cuestión de evolución musical en su artículo *La modulación tonal en las formas musicales del Flamenco: Propiedades de preferencia e hibridación armónica*, enfocando los mecanismos psicológicos de percepción musical como, por ejemplo, las *propiedades de preferencia*. Los autores argumentan que estos aspectos de la percepción “pueden indicar los posibles cambios que perduran en la *música flamenca*” y mediante su estudio ellos proponen “rastrear las huellas de la evolución y, por tanto, de creación (o creatividad) musical en el Flamenco” (Díaz-Báñez y Escobar, 2010: 2). A pesar de su brevedad y el enfoque principalmente histórico del artículo, el concepto

presentado avanza nuestra posición teórica respecto a explicaciones sociales y extra-musicales para entender fenómenos musicales.

En una dirección más enfocada en la teoría musical, Manolo Sanlúcar ofrece *Sobre La Guitarra Flamenca: Teoría y Sistema para la Guitarra Flamenca* (2005), donde pretende revelar los códigos de la música flamenca y su asociación con los modos griegos. El maestro sanluqueño argumenta que la música flamenca opera con una estructura armónica propia y, aunque guarde ciertas similitudes a la música occidental, sus características son finalmente distintas e únicas. Por otra parte defiende que la música flamenca está pensada desde la guitarra y, por tanto, cualquier acercamiento tiene que tener en cuenta las características e idiosincrasias de este instrumento. El trabajo del maestro es loable y presenta ideas muy poco tratadas en el flamenco, lo cual ofrece un buen punto de partida para futuras investigaciones puramente musicales y teóricas.

Otras obras recientes han procurado descifrar los ‘códigos’ del género flamenco a grandes rasgos, normalmente enfocando el canto flamenco y los aspectos rítmicos, melódicos y armónicos desde un punto de vista general. Entre ellos destaca *Teoría Musical del Flamenco* (Fernández, 2004), cuya obra plantea estructuras formales de los cantes (introducción, llamadas, versos, falsetas, etc.), la métrica según los estilos, los ‘sistemas modales y tonales’ del flamenco (mayor o jónico, menor, y frigio ‘mayorizado’ o modo flamenco), y una aproximación al sistema armónico del modo flamenco, lo cual analiza desde la perspectiva de la tonalidad, equiparando algunas cadencias típicas del flamenco a progresiones conocidas en otras músicas (verbigracia, la cadencia flamenca “rota” resolviendo en el primer grado menor en lugar de mayor). Nos parece pertinente hacer notar que Fernández ofrece ejemplos musicales transcritos

para piano (su instrumento principal) en lugar de la guitarra, lo cual por un lado puede hacerlo más accesible a músicos de otras disciplinas.

En la misma línea, los hermanos Antonio y David Hurtado Torres nos ofrecen *La Llave de la Música Flamenca* (2009) que pretende destacar las características musicales más significativas del flamenco en la gestión y desarrollo de los estilos flamencos. Los autores concentran sus esfuerzos sobre todo en la etapa *protoflamenca* (que ellos delimitan entre 1805 y 1881) y principios de la etapa flamenca propiamente dicha (a partir de 1881). Respecto a la guitarra flamenca, aunque hacen escasa mención a ella, aportan unas observaciones sobre la manera específica de armonizar de la guitarra flamenca (basada en ‘posiciones’ de acordes y transposiciones intuitivas más que en una armonización académica) y una clasificación de los estilos según su tonalidad y acompañamiento típico en la guitarra.

Desde un análisis más afín al jazz, Claude Worms, altamente conocido por sus transcripciones y métodos didácticos para este instrumento, ofrece *Desde la Guitarra: Armonía del Flamenco* (2007), un libro ambicioso que pretende analizar la música flamenca a partir de grabaciones de artistas como Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, Manolo Sanlúcar, Rafael Riqueni, hasta un largo etc. Se dedica sobre todo a las tonalidades de Mi y La flamenco (‘por arriba’ y ‘por medio’, respectivamente) analizando fragmentos de obras para destacar el movimiento armónico y sus variaciones. Su traducción en español, francés e inglés hace que el libro sea accesible a un público internacional, pero desde nuestro punto de vista es bastante redundante ya que se limita a meras observaciones sobre el comportamiento armónico y no se adentra en un análisis más profundo. No obstante, Worms recoge un gran número de falsetas que desafían los límites armónicos de lo que típicamente se entiende por la cadencia andaluza y los cánones del toque flamenco. Intuimos que si el autor ofreciera unas

conclusiones a sus observaciones, daría pie a un trabajo como el nuestro que al encontrar tantas excepciones como reglas, ha decidido abandonar la transcripción y el análisis musical.

Manuel Cano Tamayo, fiel seguidor de la escuela clásica-flamenca de Montoya, nos ofrece el libro *La Guitarra: Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* (2006), un referente en su día que ofrecía documentación histórica de los instrumentos de cuerda y su evolución hasta la guitarra española contemporánea, así como las pautas básicas de toques para muchos estilos flamencos. Incluye transcripciones de la malagueña del Murciano y la soleá de Julián Arcas, así como fragmentos de obras suyas que el autor cree más representativos de los toques flamencos.

Y por último, y quizás el más importante en la literatura contemporánea de la guitarra flamenca, destaca Norberto Torres, cuyos libros *La Guitarra Flamenca Vol. 1* (2004), *Vol. 2.* (2005a), *Historia de la Guitarra Flamenca* (2005b), así como sus publicaciones en revistas de musicología, han aportado un resumen bastante completo de la historia del flamenco, los artistas principales, además de los rasgos musicales fundamentales del género flamenco. Se enfoca principalmente en las biografías de los artistas o en las escuelas guitarrísticas por regiones y/o linaje de tocaores, y aunque Torres es guitarrista flamenco y podría haber aportado más análisis musical, se limita a hacer observaciones al alcance de casi cualquier lector iniciado en la música.

A pesar de la cantidad de literatura reciente sobre la guitarra flamenca y sus valiosas contribuciones, de las cuales sólo hemos comentado algunos de los más destacados, notamos una marcada carencia de aproximaciones etnográficas y sociológicas a los artistas y sus obras, como es la investigación que aquí presentamos. Aunque la investigación reciente se ha centrado en aspectos fundamentales de nuestro ámbito de estudio como son el análisis musical y los relatos personales de artistas



consagrados, a nuestro parecer aún faltan estudios que indaguen en los procesos creativos de los artistas y sus relación entre la tradición e innovación.

#### **1.4.2 Contexto histórico y social**

Podemos distinguir dos grandes aproximaciones teórico-metodológicas en el estudio del flamenco desde las ciencias sociales. Por una parte, una visión que podríamos denominar *cultural*, que plantea las raíces étnicas que sirven como fundamento de una expresión social de distintas vertientes, entre las que se encuentran la estrictamente musical (Cruces, 2002, 2003; Mandly, 2010; Moreno Navarro, 1993); por otra parte, quienes, desde la sociología, consideran el flamenco, fundamentalmente, como un género artístico (Aix, 2014; Lavaur, 2008; Steingress, 1996, 2004, 2005, 2006). La distinción entre las dos aproximaciones radica en tratar al flamenco, por un lado, como manifestación expresiva que responde a una historia social de determinados grupos para cuya comprensión es necesario conocer el contexto de socialización (expresión cultural), frente a la otra que considera al flamenco como género artístico creado en base a símbolos culturalmente relevantes pero que guarda cierto grado de autonomía con respecto a su función social (producción cultural).

Algunos autores han propuesto clasificar las manifestaciones del flamenco según la intención estética o la función social. Cristina Cruces (2002: 26) propone las etiquetas *valor de uso* para referirse al flamenco no-escénico, bien sean reuniones familiares o peñas flamencas, y *valor de cambio* para hablar del flamenco<sup>1</sup> escénico/artístico, “cuantitativo” y sujeto a la ley del mercado, una clasificación parecida a la que adopta

---

<sup>1</sup> Valor de uso: se “refiere al disfrute colectivo de unas formas musicales, unos contenidos y unos recursos expresivos sin otro propósito que el de satisfacer directamente una necesidad. La experiencia flamenca se manifiesta entonces como inintercambiable, y se hace imposible establecer una proporcionalidad con la moneda”. Valor de cambio: “se presenta como una relación cuantitativa y de proporción, según la cual los valores de uso de una clase se cambian por otros de otra clase...la producción folklórica queda integrada en los habituales circuitos de comercialización, y, por tanto, es accesible a cualquiera que cumpla con la ley del mercado” (Cruces, 2002: 26).

William Washabaugh (2012) en su distinción entre *flamenco hermético* y *art-worker*. Profundizando en esta línea, Francisco Aix (2014) ha propuesto recientemente una subclasificación más del flamenco con ‘valor de cambio’ de Cruces, optando por dividirlo en flamenco con *valor cultural* (dimensión representacional, tradicionalista o identitaria) (Aix, 2014: 21) y otro de *valor artístico* que refiere a “la interpretación del arte que otorga relevancia tanto al prurito creador de sus artistas como a la necesidad de renovación del repertorio, propia del comercio artístico, ambos proclives a la *originalidad* y a la *innovación* (Aix, 2014: 19).

Nuestro estudio se plantea desde la perspectiva del flamenco como producto cultural, género artístico y autónomo. Este planteamiento no rechaza necesariamente la consideración del flamenco como expresión de modelos sociales y comunicativos, ya que reconocemos su fuerza y función como símbolo identitario para determinados grupos de personas y los discursos etnicitarios que el género flamenco alberga. No obstante, la presente investigación se centrará en el flamenco como manifestación artística permitiéndonos indagar en conceptos relativos a la producción de bienes culturales y simbólicos, así como el contexto social en el cual está inserta la producción artística. Finalmente, sostenemos en nuestro estudio, en línea con algunas observaciones de Cruces (2002: 62), que aunque la evolución musical se produce principalmente en su dimensión “artístico comercial”, son los contextos sociales y los ámbitos de uso los que proporcionan las imágenes dominantes acerca de la autenticidad en el flamenco.

Creemos que el flamenco ha ido en realidad inexorable y paralelamente ligado a su doble condición de uso y de cambio: no se trata de que, llegado un punto, y como resultado de una evolución unilineal, el flamenco de mercado sea una segunda o tercera etapas en que habría salido de la cueva, de la fiesta y la familia, hacia los escenarios, los tablaos y el gran público. La conversión del flamenco en una mercancía no debe entenderse tanto como una ruptura a partir de una ‘etapa hermética’, cuanto una vía más de ejecución y ritualización, inserta en los

procesos socio-artísticos resultantes de los movimientos románticos y el ‘casticismo’ y la extensión de la idea de ‘exotismo’ de Andalucía en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Estos sirvieron para fijar como ‘inmutables’ ciertos valores tenidos por tradicionales y eternos de la sociedad andaluza, las más de las veces inadecuadamente equiparada a la española, antes que considerándolos muestras de la especificidad de la cultura andaluza (Cruces, 2002: 29).

### ***El ‘nacimiento’ del flamenco***

En primer lugar es nuestra pretensión contextualizar el nacimiento y desarrollo del género flamenco a lo largo del siglo XIX dentro del marco de determinados eventos históricos y transiciones sociales así, como cambios en el estatus del artista y la filosofía del arte. La misma tensión socio-política entre tradición y modernidad contribuye a forjar elementos simbólicamente significativos de la cultura representativa andaluza en un nuevo género artístico que responde a ciertas necesidades identitarias sociales y políticas. La ruptura del flamenco en los escenarios de los *café cantantes* en la segunda mitad del siglo XIX ayudará a institucionalizar este arte además de proporcionar un lugar donde desarrollar la actividad profesional, definitivamente cristalizándose el flamenco en un campo artístico. Desde su surgimiento, los conceptos de autenticidad, tanto en su vertiente tradicionalista como moral así como la creatividad individual y la novedad como nuevos valores indispensable en el arte, contribuyen a establecer la ideología dominante en el flamenco que perdura hoy día en el campo de producción y así como en los públicos<sup>2</sup>. En esencia, la base histórica y estética de ‘lo flamenco’ es producto de la tensión entre tradición e innovación.

---

<sup>2</sup> En nuestro estudio empleamos ‘los públicos’ en su forma plural, ofrecido por Hsu y Hannan (2005) para referirnos tanto a los públicos externos (típica consideración del término) como los públicos internos (artistas y expertos).

Tratando el flamenco como género artístico sostenemos en estas páginas que tanto las características musicales, su sonoridad y formas, así como los valores, costumbres, hábitos, jerga y retórica relacionados con el campo flamenco que cristalizaron durante la segunda mitad del siglo XIX influyen en el flamenco a día de hoy, si no siguen estando plenamente vigentes. Consecuentemente, a pesar de que el siglo XX vio cambios sociales en la sociedad andaluza, determinados cambios en el campo artístico a nivel institucional (discográficas, espacios de performance, la Junta de Andalucía, la UNESCO, etc.), así como la inclusión del flamenco en el mercado internacional de la música, las bases ideológicas del flamenco que se asentaron a finales del siglo XIX y principios del siglo XX época de desarrollo profesional y artístico, han dejado huella en el campo y siguen presentes para los públicos y artistas flamencos.

Autores como Lavour (2008), Steingress (2005) o Washabaugh (1996), contextualizan la profesionalización y ‘popularización’ del flamenco dentro de un período de reflexión e introspección tras determinados acontecimientos históricos y cambios sociales en España y Andalucía. Tras un período de ocupación por el ejército de Napoleón, los españoles se levantaron contra de los franceses en 1808, iniciando la guerra de la independencia que duró hasta 1814, irónicamente inspirados por los acontecimientos sociales en el país invasor. La guerra de independencia resonó al ser “la primera en la historia de los pueblos occidentales, de liberación nacional; epopeya patriótica y popular de la Nación en armas”, a la vez que representó la “afirmación de una identidad colectiva frente al extranjero”. Con la ayuda militar de Gran Bretaña, España salió victoriosa del conflicto pero “materialmente arruinada”, y frente a los demás países europeos España se vio “rebajada desde el rango de potencia que aún mantenía a finales del siglo XVIII a la condición de país marginado y pintoresco” (Jover Zamora, 1998:157-158). Durante el trascurso del siglo XIX la sociedad cambió

paulatinamente de una vida rural y agraria hacia una vida urbana e industrializada, formando nuevas capas sociales antes inexistentes y con la debilitación del antiguo modelo social se obligaba a la aristocracia a integrarse en la clase burguesa y adaptarse al nuevo sistema capitalista. No obstante, esta transición provocó reflexión acerca de la distancia histórica, entre el pasado y el presente:

The end of the nineteenth century marked another such divide. Rising doubts about the continuance of progress, disquietude over social and political instability, growing awareness that the present was utterly unlike any past all engendered acute anxiety over the direction and pace of change (Lowenthal, 1985: 395).

Defendemos que las bases ideológicas del flamenco se remontan a esta época, caracterizada por la tensión entre dos corrientes intelectuales, uno modernista y progresista inspirado en los acontecimientos sociales franceses y en favor a transiciones sociales y a la racionalización, frente a otro de corte tradicionalista, arraigado en las costumbres y estructuras socio-culturales tradicionales, paradójicamente apoyado tanto por la aristocracia andaluza como las clases bajas. Tras la invasión napoleónica a principios del siglo XIX se intensificó el apoyo intelectual por el lado conservador, comenzando a exaltar una serie de manifestaciones culturales vinculadas al pasado como representaciones ‘auténticas’ de la identidad del pueblo y símbolos del ‘espíritu nacional’. Esta revaloración de la tradición propia se manifestaba en la música, la pintura, la literatura, el teatro, etc., mediante la recuperación y reinterpretación de la música folclórica, la literatura clásica, y las imágenes de escenas populares, todo para responder a la demanda de la nueva burguesía urbana y creando lo que podemos llamar ‘lo flamenco’.

Durante la segunda mitad del siglo XIX el conflicto intelectual y social entre los valores modernos y los tradicionales siguió activo y es en este enfrentamiento

ideológico en el cual el flamenco, como género artístico, sirvió al sector más conservador como representación romántica de los valores del pasado. Esta nueva manifestación artística bajo la premisa de antigüedad fue simultáneamente apoyada por los conservadores y criticada por los anti-flamenquistas que vinculaban el flamenco al atraso político y social de España en comparación con otros países europeos. Curiosamente, ‘lo flamenco’, como estética costumbrista exaltando la imagen del gitano español y el prototipo bohemio andaluz, *el majó*, fue impulsado tanto por los españoles conservadores como algunos autores e intelectuales europeos, quienes, desde sus países modernizados y capitalistas, apreciaban la estética flamenca precisamente por representar valores ‘anti-modernos’ o ‘anti-europeos’. Desde fuera de las fronteras españolas, escritores, pintores, compositores, intelectuales, etc., comenzaron a mirar hacia España con la idea preconcebida de encontrarse con rasgos del mundo oriental, de civilizaciones lejanas y de tierras salvajes; una España ‘exótica’, pero a la vez cercana y accesible por su proximidad geográfica y lingüística. Debido al “atraso económico, social y cultural” la cultura española mantenía viva “ciertas músicas, modo y costumbres que los románticos tradicionalistas admiran como presencia viva del *alma popular*” (García Gómez, 1998: 197).

Al mismo tiempo, el desarrollo y comercialización del flamenco a partir de mediados del siglo XIX coincide con un período social crítico en Andalucía, en lo cual la sociedad urbana andaluza se veía saturada y afectada por una ‘invasión’ de la cultura extranjera. Mediante la propagación de la regenerada ‘cultura popular’ contrastada con “la corrupción foránea y la decadencia cosmopolita” se creó un nuevo contexto y uso para la identidad nacional (Fox, 1997: 16). Aquella perspectiva retrógrada y conservadora contribuyó a establecer en ‘lo flamenco’ una estética artística e ideología intelectual que valoraba los modelos socio-culturales del pasado, para contrastar con la

modernización y racionalización que conllevaba el reinado Borbón. Como afirma Lowenthal: “identification with a national past often serves as an assurance of worth against subjugation or bolsters new sovereignty. Peoples deprived by conquest of their proper past strive hard to retrieve its validating comforts” (Lowenthal, 1985: 44). Dado que se encontraban en el flamenco muchos de los símbolos apropiados como representativos de la cultura española, este arte moderno se prestó fácilmente a ser objeto del movimiento nacionalista que intentó reformar y reforzar la identidad española frente a la cultura invasora (Steingress, 1996).

El despertar de una conciencia del estado-nación español en este período también jugó un papel fundamental en el pensamiento político, filosófico y artístico, y según algunos autores influyó en la transformación de una música folklórica-popular en el género artístico ‘flamenco’ en donde el pueblo andaluz se veía reflejado y valorado frente a la mirada extranjera (Lavaur, 2008; Steingress, 1996, 2005; Washabaugh, 1996). La imagen costumbrista y romantizada del gitano-andaluz con su guitarra y cantes ‘orientales’ ya se había instalado en la imaginación de viajeros románticos desde finales del siglo XVIII como símbolo nacional de la España exótica y consecuentemente, adoptar y exaltar este sustrato de la cultura fácilmente serviría para reconstruir y redefinir la imagen nacional<sup>3</sup>. La nueva generación de intelectuales andaluces revaloraba las costumbres, las tradiciones y las expresiones culturales, entre

---

<sup>3</sup> Aquí tratamos el concepto de ‘nación’ como una “comunidad política imaginada” (Anderson, 2006: 6), dependiente de una consciencia de un pasado común, lazos lingüísticos y culturales y consciencia de una misma realidad social por parte de sus miembros (Fox, 1997: 17). Este tratamiento del concepto nos permite hablar de nacionalismos más allá de delimitaciones fronterizas políticas y considerar movimientos sociales y políticos regionales como ‘nacionalistas’. Tanto los elementos culturales como la etnicidad juegan papeles fundamentales en el despertar de una consciencia nacionalista, como es el caso del flamenco, dotando de carácter emblemático los elementos diferenciadores de una comunidad y utilizándolos como “medios simbólicos de afirmación de la identidad propia” (Moreno Navarro, 1993: 19). En esta línea autores como Steingress (1996) consideran el género flamenco como un *tradición inventada*: hacer uso de elementos preexistentes, pero dotándolos de nuevos significados y funciones. Es el sentido que le da Hobsbawm y Ranger a su célebre expresión *Invented Traditions* (Hobsbawm y Ranger, 1983: 2).

ellas las artes y la música, en un período de reflexión sobre su identidad colectiva y la emergente identidad nacional (Washabaugh, 1996: 40-41). Con la aparición de nuevos movimientos nacionalistas, la música tradicional sirvió para avanzar un “defiant message of group identification” y ayudó a reconstruir una cultura propia. La música, como símbolo representativo, sirvió de vehículo para propagar la historia española y el orgullo nacional (Washabaugh, 1996: 57). Irónicamente, quien más celebraba la cultura popular local y la resistencia andaluza fue la clase alta y dominante “whose abiding interest in Andalucía was imperial control” (Washabaugh, 1996: 41-42). En la opinión de Steingress (1998), la burguesía española carecía de una identidad cultural propia, de modo que se vieron impelidos a buscar conscientemente elementos culturales representativos para establecer una nueva identidad colectiva. A pesar de que desde finales del siglo XVIII la sociedad tradicional andaluza se había transformado sobremanera, los símbolos de la vida ‘tradicional’ fueron apropiados por la nueva sociedad como posibles vehículos de identificación (Steingress, 1998: 31).

La cultura ‘popular’ que disfrutaba y consumía la clase alta en España a finales del siglo XVIII y principios del XIX estaba muy influida por las modas italianas y francesas, tanto en la estética como en la temática. Luís Lavour (2008 [1976]) sostiene que el flamenco surge como respuesta nacionalista a la moda italiana y que refleja tanto la estética teatral como el nacionalismo musical de moda en el Romanticismo. En sus observaciones, Lavour asocia gran parte del *performance* de flamenco, sobre todo las exigencias vocales y el elemento dramático, al modelo teatral que ofreció la ópera italiana, este último sirviendo de catalizador en la creación de un estilo nacional español y aportando algunas bases estéticas. En su opinión, para competir con las exigencias dramáticas y musicales de la ópera la “primera generación de artistas ‘jondistas’” se veía ‘obligado’ a “duplicar, imitar, repetir e incluso acentuar hasta la exageración, los



mismos ademanes teatrales e idénticas angustias” de la ópera italiana (Lavour, 2008: 38). Lo que efectivamente se creó fue una respuesta nacionalista a la moda italiana, un “lloricantar enfático y declamatorio” encarnado en el cante flamenco.

En esta línea, otros autores (Steingress, 2005; Washabaugh, 1996) sostienen que debido a la invasión cultural extranjera muchos artistas e intelectuales sentían que su propia cultura corría peligro de contaminación y para hacer frente a las corrientes artísticas foráneas era necesario reafirmar su identidad cultural local exaltando algunos elementos diferenciadores de la cultura popular. Sin embargo, en lugar de representar la verdadera cultura popular, gran parte de la cultura andaluza sufrió los efectos del “fenómeno reflejo” en el que los mismo participantes “se hacía[n] andaluz [ces]” a partir de una imagen romántica creada por los extranjeros y las clases sociales dirigentes, resultando en un ‘españolismo’ o ‘andalucismo’ (Steingress, 1996: 95). Durante este proceso los españoles, y sobre todo los andaluces, se convertían en objeto vivo del costumbrismo, empujados tanto por la visión extranjera como por la de las clases medias y altas andaluzas –muy minoritarias–, creando una imagen estereotipada, exagerada, ideológica y artificial de sí mismos en base a la cultura tradicional. “Parece que el agitanamiento de ciertos rasgos de la cultura popular andaluza fue el resultado de la búsqueda de una identidad colectiva al servicio de las nuevas clases sociales mediana”, pasando de ser simplemente una moda a “formar parte integral de la autoestimación de amplios sectores sociales” (Steingress, 1996: 34).

De este modo, y hay que resaltarlo, el género flamenco se formó a partir de bases muy eclécticas y a consecuencia de una serie de fusiones en el marco del emergente folclore urbano que sintetizó y revitalizó las diferentes tradiciones del baile y el canto popular: primero, en el marco de la escuela bolera dando lugar a partir de finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX al género urbano de *cantos y bailes andaluces*, y en una segunda fase (hacia 1850 y

después), como consecuencia de una reorientación de tipo costumbrista dirigida a expresar los sentimiento de las clases populares bajas (Steingress, 2006: 79).

Comenta Williams (1982: 228) en referencia a los productos culturales, que lo ‘folklórico’ se convirtió en nuevas formas de “cultura popular urbana”, hasta la producción consciente de productos ‘populares’ para el mercado burgués, lo que efectivamente ocurrió en Andalucía a lo largo del siglo XIX. Mediante la estilización de elementos tradicionales de la cultura local, lo ‘tradicional’ se transformó en arte ‘popularizado’, creando un producto adecuado para el consumo burgués y ofreciendo un nuevo modelo de identificación. Lo ‘popular’ se convirtió en una “reinterpretación y reconstrucción artificial de los valores y costumbres [...] con el fin de crear una cultura nacional española que sirviera de elemento ideológico” (Steingress, 1996: 90)<sup>4</sup>, manifestándose en el folclore como “la peculiar forma de interpretación moderna de la más o menos desaparecida cultura tradicional andaluza” (Steingress, 1996: 92).

Esta nueva interpretación de la música folclórica dio como resultado un género musical más mercantil que lo anterior, apto para su presentación/representación en los escenarios de los *cafés cantante*, mientras que las tradiciones musicales en que se inspiró el flamenco, enraizadas en rituales y culturas del trabajo del ambiente rural-urbano, seguían vigentes en otros sectores de la sociedad. La cultura ‘popularizada’ comenzó a ser empleada como símbolo de identidad nacional, contribuyendo al “aumento del sentimiento colectivo de un valor propio de los miembros de la sociedad frente a otros [...] debido a la percepción y el disfrute de su reconocimiento por los

---

<sup>4</sup> Mientras que Steingress defiende que el flamenco sirvió una función política en la [re]construcción de una identidad nacional, es importante notar que otros sujetos políticos pueden ser los agentes de estos procesos de conciencia política: clases subalternas, desalojadas por el proceso de modernización en territorios regionales como Andalucía, minorías étnicas (gitanos-mulatos-negros-moriscos, etc.). Zoido (1999) presenta una vinculación entre estas clases sociales y el desarrollo del flamenco. La hipótesis de Steingress parte de determinadas formas musicales de teatro, danza, música, etc., pero de otras expresiones musicales o sociales es imposible mostrar su vinculación con la promoción de un nacionalismo cultural con España como objeto.

países extranjeros” (Holzinger, 1998: 52). Durante el siglo XIX “la fascinación ejercida por la tradición incontaminada de los ‘pueblos auténticos’ se convirtió en palanca para una gitanización y una arabización interpretativas de Andalucía de las que se encargaron singularmente los visitantes extranjeros, que a cambio redujeron importantes referencias documentales primigenias” (Cruces, 2003: 7).

El nuevamente retocado ‘arte popular’ respondía principalmente a tres fenómenos socio-culturales de las clases medias y altas causados por la industrialización de la sociedad y la transición hacia los centros urbanos: “el creciente consumismo forzado, el miedo al aburrimiento y la necesidad de escapar de la monotonía de la vida cotidiana” (Calinescu en Steingress, 1998: 26). Sin embargo, en otros aspectos, la cultura ‘popularizada’ funcionaba como herramienta ideológica de manipulación y control de las clases bajas, aportando “la concepción ideológica en la que asentar las bases de su identidad” y dando lugar “a una paulatina sustitución de la cultura popular tradicional por la cultura prefabricada” (ibíd.: 92-95). Según Washabaugh (1996), las culturas populares de Europa se ‘inventaron’ (Hobsbawm y Ranger, 1983) durante el siglo XIX principalmente como resistencia hacia el régimen francés, sin embargo “folk cultures themselves soon became oppressive in the sense that people were pressured into conforming to a folk culture’s codification of authentic practices” (Washabaugh, 1996: 46).

Es precisamente la “interpretación moderna” de la música folclórica andaluza la que dio lugar al flamenco en la segunda mitad del siglo XIX y lo que permitirá que se recodificara la cultura tradicional, funcionando en el nuevo contexto social como símbolo de identificación de la cultura andaluza frente a unas modas extranjeras tan predominantes. Tanto los bailes nacionales como las canciones folclóricas, y hasta la música para guitarra, se sobrecargaron de significado e importancia para la identidad

nacional, provocando mayor interés del público, tanto español como extranjero, inspirando y animando a los intérpretes a realizar creaciones cada vez más artísticas. En definitiva, desde la perspectiva de Steingress (2004, 2005, 2006), el flamenco no es popular, sino *popularizado*, empleando referencias a la antigüedad y reclamando una continuidad histórica no demostrada, que permite su uso como símbolo de la identidad colectiva antes de concebirlo como una tradición popular valiosa por sí misma. En palabras de Román Pelinski: “la música ofrece identidades imaginarias que pueden ser aceptadas, si coinciden con las tramas que construimos para comprender nuestras identidades” (Pelinski, 1998: 120).

### ***Las ciencias sociales en el XIX y la búsqueda de la autenticidad***

Es también durante este período cuando se desarrolla y difunde por Europa occidental y Norte América un interés por las ciencias sociales, dando lugar a reexaminar las historias de las nuevas naciones. Al considerar la nación como “una comunidad sólida moviéndose continuamente por la historia” (Anderson, 2006: 26), se creía necesario “un testimonio escrito de los orígenes y el desarrollo de una conciencia nacional” (Fox, 1997: 37). La historia general llegó a ser una disciplina intelectual con una función didáctica –además de la estrictamente académica-, “un manual nacional, destinado a ocupar un lugar en los despachos y las bibliotecas de la clase media y alta” (Fox.: 36-37). Al indagar en las historias nacionales se desterraban las historias de otras civilizaciones y culturas, provocando la conciencia de modernidad yuxtapuesta a antigüedad y al “descubrir civilizaciones grandiosas” del pasado empezaron a considerar a Europa como una civilización más entre muchas “y no necesariamente la elegida o la mejor” (Anderson, 2006: 68-70). Sin embargo, esta conciencia histórica no sólo dio lugar a nuevas perspectivas y grandes descubrimientos sobre el pasado, sino

provocó en las sociedades europeas un “sentimiento desesperante de ser totalmente determinado por él” (Lowenthal, 1985: 73).

Buscando respuestas a los problemas generados por el capitalismo industrial desde finales del siglo XVIII, surgieron estudios económicos y sociológicos que examinaban la división de clases y la distancia creciente entre las sociedades ‘modernas’ y ‘primitivas’. Aquellas consideraciones, fuertemente arraigados en teorías evolucionistas y krausistas, tuvieron su investigación paralela en la Antropología, dedicada a estudiar las diferencias culturales con sociedades diferentes. En Norteamérica y muchos países europeos se fundaron sociedades antropológicas dedicadas al estudio del ser humano en todas sus dimensiones: social, físico, lingüístico, religioso, etc. Aunque existían (y existen) diferencias entre las perspectivas norteamericanas y las europeas, en general ambas escuelas antropológicas se dedicaban a estudiar a ‘los otros’, implicando en esta etiqueta, a ‘los primitivos’, a quienes se consideraban “supervivencias” del pasado reciente (Moreno Feliú, 2010: 50).

El interés de la Antropología en las sociedades ‘primitivas’ enfocó la atención en ‘los otros’, de forma externa, mientras que los folcloristas, aunque de modo menos científico y metódico, se aproximaban al estudio de los ‘otros’ internos, en “las sociedades campesinas propias, que estaban dejando atrás, ante los cambios que la industrialización y el capitalismo había llevado a la vida de las personas” (Moreno Feliú: 51). Para los primeros folcloristas, el pasado se convirtió en ‘un país lejano’ (Lowenthal, 1985).

Las teorías del filósofo alemán Johan Gottfried Herder (1774-1839), sobre todo su valoración del *volksgeist* o el ‘espíritu del pueblo’, fueron muy difundidas e influyentes entre los intelectuales españoles y folcloristas del siglo XIX. Su filosofía se basaba en la idea que “todo el pueblo tiene una cultura espiritual y con ella la

constatación de un mundo culturalmente plural, cuya diversidad es una consecuencia de las historias particulares de cada cultura” (Moreno Feliú, 2010: 28). Herder pensaba localizar el “espíritu auténtico en la poesía natural del pueblo” (Bendix, 1997: 27), centrandose en la autenticidad una nueva forma de verdad. Bajo su perspectiva, el “alma popular” se encontraba en “las manifestaciones de la creatividad humana”: el arte, tecnología, industria, ideas, creencias, valores, etc., considerando la ‘tradicción’ como la catalizadora de la “génesis espiritual continua” de una sociedad. El trabajo de los investigadores no era “civilizar a los más atrasados”, sino observarlos, “porque al no estar evolucionados por el progreso uniformador, eran los que mejor transparentaban el espíritu o genio nacional, conservado en sus tradiciones y en su folklore” y era la responsabilidad de los escritores y poetas “exhumar el tesoro oculto de las canciones populares y el folklore” (García Gómez, 1998: 196-197). Bendix (1997: 38-44) encuentra en los escritos de Herder los inicios de la semántica que las siguientes generaciones adoptarían en sus trabajos folklóricos sobre la búsqueda de lo auténtico: dignidad e inocencia en las emociones; simplicidad, agencia y belleza de la vida humana, personas desenfrenadas y actuando libres, etc. En efecto, como veremos más adelante, gran parte de las cualidades que hoy día se asocian con la *autenticidad* y el artista *auténtico* tienen que ver con estas cualidades..

### ***Los folkloristas españoles y el flamenco***

El camino ‘científico’ que tomaban los primeros folkloristas en su búsqueda de autenticidad pretendía dar “credibilidad a un emprendimiento académico y crear distancia de la emocionalidad e imprecisión aparente del Romanticismo”. No obstante, lejos de distanciarse de la ‘añoranza romántica’ tan extendido en las sociedades europeas durante el siglo XIX (Lowenthal, 1985), las “sistemáticas intenciones

investigadoras eran en cambio una manera de hacer operativo y externo lo que los Románticos habían formulado en un lenguaje extremadamente personal y experimental” (Bendix, 1997: 46). De hecho, no sólo el primer antropólogo en acercarse de forma ‘científica’ al flamenco, Antonio Machado y Álvarez ‘Demófilo’, sino la mayoría de sus sucesores, han basado sus estudios en nociones romantizadas de autenticidad bajo la premisa de la ciencia e investigación. Y ello ha sido así hasta hace relativamente poco tiempo.<sup>5</sup>

Al investigar a la población local bajo la ideología ‘herderiana’, los primeros folcloristas consideraban las manifestaciones culturales ‘autéctonas’ como representaciones ‘autécticas’ de la cultura y símbolos de la etnicidad idiográfica de los pueblos. Por la existencia de lenguas autóctonas, de tradiciones literarias y musicales vernáculas, muchos intelectuales vieron “pruebas contundentes de ‘hechos diferenciales’” que ayudaron a forjar la identidad colectiva de “los nacientes nacionalismos”. El interés por el folclore, además de la nueva percepción de ‘modernidad’ frente al pasado (Lowenthal, 1985), provocaba la recolección, clasificación y preservación de algunas representaciones de la cultura local en un intento de salvarlo antes de que ‘desaparecieran’, pensado que “la única vía de acceso al ‘mundo interior de la fantasía’ de un pueblo es la trazada por sus creaciones artísticas” como la lengua, la literatura y el arte (Fox, 1997: 48). Bajo este enfoque los intelectuales andaluces intentaban “reconstruir la verdadera historia de los pueblos, que

---

<sup>5</sup> “A key notion for explaining the methodological tactics of the folklorists and their theoretical failure is that of *survival*. The perception of popular objects and customs as remains of an extinguished social structure is the logical justification of their decontextualized analysis. If the mode of production and the social relations that gave rise to those “survivals” disappeared, why worry about finding their socioeconomic meaning? Only researchers affiliated with idealist historicism are interested in understanding traditions in a wider framework, but they reduce them to testimonies of a memory that they presuppose to be useful for strengthening historical continuity and contemporary identity” (García Canclini, 1995: 149).

sólo podía realizarse a través de sus obras artísticas, de sus manifestaciones estéticas” (Baltanás, 1996: 15).

A pesar de que el primer ‘descubrimiento’ de la identidad andaluza no tuvo muchas repercusiones políticas (Moreno Navarro, 1993: 25), las teorías sociales de Herder se perciben claramente en las primeras publicaciones de carácter musicológico de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* y Francisco Rodríguez Marín, entre otros. Estos autores se empeñaban en “desentrañar las características culturales contemporáneas”, atendiendo a las producciones culturales “modernas” (Aguilar, 1991: 69) que se identificaban con las manifestaciones culturales de los autóctonos –entendiendo moderna como fue la música flamenca hacia finales del siglo XIX–. Estos autores consideraban a la música popular española una “manifestación estética y recuerdo de las distintas ‘razas’ que pisaron Andalucía” (Steingress, 1998: 168). De ellos, sólo *Demófilo* se acercó específicamente al género flamenco con su libro *Colección de Cantes Flamencos* de 1881. Aunque el autor sentencia que el cante flamenco es “el menos popular de los llamados populares” y que es “más bien propio de una clase del pueblo que de todo él”, aun así su obra pretende salvar una antigua tradición de cantes gitanos, que, al modo que se van “andaluzándose”, “irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad”, es decir, mediante la reinterpretación moderna de una tradición antigua (Machado y Álvarez, 2007; VIII-X). Por tanto, Machado intuye lo que será una idea básica del planteamiento de Steingress: que el flamenco no es tradición folclórica, sino género artístico construido a partir de los retales de unas tradiciones que se iban deshilvanando conforme se consolidaba el proceso de modernización.

Estimamos que el surgimiento del romanticismo decimonónico y la estética llameante aportada desde las *Volksgeist*, el gusto por lo exótico, por lo arabesco, que echa mano de la *etnicidad* y recurre a los gitanos como intérpretes de los



bailes y cantos andaluces, es decir, como conservadores de la tradición. Así se va construyendo la imagen de lo gitanesco y lo flamenco hacia 1860. Esta imagen lleva a la construcción sociocultural del *arte*, ideación entendida por sus protagonistas como el difícil logro de poder vivir sin trabajar, y la irrupción del *artista* que se mueve en cafés cantantes, teatros y academias de baile *boleras*, y se consagra con la audiografía moderna y su comercialización (Mandly Robles, 2010: 36).

En resumen, el flamenco nace como género artístico durante un período de reflexión e introspección acerca de la identidad colectiva al niveles nacionales (España y Andalucía, entre otras, a diferentes escalas), ofreciendo un modo de identificación a partir de la reelaboración artística de símbolos identitarios de la cultura andaluza. Desde su surgimiento, el flamenco nace con la autenticidad como valor central, tanto al nivel étnico –en cuanto que emplea símbolos ya presentes en la cultural local–, como al nivel de la obra artística, que es entendida como la representación del alma interior del pueblo. A su vez, el flamenco integró la tensión social entre los valores pre-modernos y la sociedad moderna, una tensión entre tradición e innovación que marcará las pautas artísticas para generaciones futuras.

Partiendo de esta posición, presentamos los ejes teóricos sobre los cuales se fundamenta el presente trabajo de investigación, así como otros estudios de referencia que han influido en su elaboración. Así, este trabajo está inspirado en aportaciones de la etnomusicología (Barz y Cooley, 1996; Blacking, 2005), la sociología del arte (Aix, 2014; Becker, 1982; Bourdieu, 1997, 2000, 2003, 2012; Steingress, 1996, 2004, 2005, 2006; Williams, 1982) o la antropología social (Cruces, 2002, 2003; Finnegan, 2005; Phillips y Schochet, 2004). En estas tres áreas de estudio se asientan las bases teóricas de nuestra propuesta.

### ***La etnomusicología: ‘Conocer a las personas haciendo música’***

La etnomusicología guarda mucha afinidad con la etnografía y sociología en su interés por las causas y condiciones sociales del acto musical (u otras manifestaciones culturales) y no sólo los hechos en sí. Consecuentemente, como explica Barz y Cooley (2008), tanto los procedimientos musicológicos como antropológicos son relevantes en el trabajo de campo del etnomusicólogo. Mientras que la primera rama científica se enfoca sobre todo en los hechos musicales, la segunda se centra en las personas y sus relaciones. Alan Merriam en *The Anthropology of Music* (1968) proponía unir las dos perspectivas, abogando por estudiar la música en el contexto del comportamiento social, una etnomusicología definida no tanto por *lo que se estudia* sino más bien *cómo se estudia*; el mismo objeto de estudio con otros métodos de investigación. Titon (2008: 16) propone un trabajo de campo etnomusicológico definido como “conocer a las personas haciendo música”, diferenciándose de otros métodos como la recogida y análisis de datos empíricos.

En nuestro estudio pretendemos adoptar perspectivas tanto de la sociología y como la etnografía, no necesariamente contrastantes, pero sí con ciertos matices diferenciales. La perspectiva que Durkheim promovió en la sociología tiende a responder al *qué* de los hechos sociales, enfocando los motivos externos de la acción de los individuos, centrándose más en las causas originadas dentro de las estructuras sociales más que en la elección individual. Por otro lado, Evans-Pritchard sostiene que toda práctica cultural forma parte de un contexto simbólico, cuya comprensión es clave para poder expresar la cultura, explicarla o, mejor, entenderla. Así es como esta mirada se centra en el *cómo* del hecho etnográfico. Tanto el concepto promovido por Durkheim como el de Evans-Pritchard concuerdan en que “las instituciones y las estructuras son gobernadas por reglas, pero esas reglas están al margen de la actividad

formativa de los consujetos” (Ulin, 1990: 55-56). Peter Winch pretende unir las dos perspectivas al afirmar que “las relaciones sociales de un hombre con sus iguales están permeadas por sus ideas acerca de la realidad. De hecho, la palabra ‘permeadas’ no es lo bastante fuerte: las relaciones sociales son expresiones de ideas sobre la realidad” (Winch 1958: 23 en Ulin, 1990: 57).

Consecuentemente, defendemos en nuestro estudio que los hechos sociales y las acciones de los sujetos de investigación están mediatizados por sus propias visiones de la realidad, así como el hecho de ser consecuencia de ella. “Las acciones en el mundo, o relaciones sociales, son siempre acontecimientos intersubjetivos con respecto a su intención, forma y consecuencia” (Ulin, 1990: 57). Por lo tanto, defendemos que un análisis aislado del texto musical sólo se aproxima a dar una visión parcial del fenómeno en cuestión, obviando aspectos importantes como los antecedentes históricos, las motivaciones personales, las condiciones y contextos sociales, así como las posibles consecuencias positivas o negativas asociadas con la recepción de la obra en un contexto social específico.

Estudios etnomusicológicos más recientes (Lena y Peterson, 2008: 698) destacan una bifurcación metodológica generalizada a la hora de abordar el tema de géneros musicales. Los autores observan por un lado un enfoque en el texto musical desde las humanidades, incluyendo la musicología, mientras que la sociología tiende a contemplar cómo el género está influido por “el contexto en el cual está construido y consumido”. Ambos planteamientos los consideramos compatibles y complementarios, dado que el contenido del texto musical puede no ser representativo de un género musical en su integridad. Hay que considerar las condiciones históricas y sociales, que nos permiten apreciar la evolución y las divergencias, aunque un género musical no se puede caracterizar ni clasificar sin considerar el contenido del texto

musical. Defendemos que es precisamente este balance lo que media y determina la construcción de un género musical: un corpus de textos musicales con características comunes que son percibidos y recibidos dentro de su contexto social como pertenecientes al mismo, y esa pertenencia es resultado de un sistema de clasificación categórica.

El interés en el contacto personal con los músicos, cara-a-cara (*face-to-face*), es un pilar del trabajo de campo de la etnomusicología (lo ‘etno’ precisamente refiriéndose al contexto social inmediato) (Finnegan, 2005) y será central en nuestro estudio. “Music is our path toward people, and if anything distinguishes contemporary ethnomusicology from previous eras of the discipline, it is our practice of talking with, playing music with, experiencing life with the people about whose musical practices we write” (Barz y Cooley, 2008: 14).

Not long ago, musical transcription was the distinguishing mark of our discipline, not only as a passage rite but as a generative practice. Transcription told us what we could know about music and how we could know it. Music was objectified, collected, and recorded in order to be transcribed; and transcription enabled analysis and comparison. [...] Today it is not transcription but fieldwork that constitutes ethnomusicology. Fieldwork is no longer viewed principally as observing and collecting (although it surely involves that) but as experiencing and understanding music. The new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves included) to make and to know music as lived experience (Barz y Cooley, 2008: 25).

Enfocando nuestra mirada en el flamenco con *valor de cambio* (Cruces, 2002) y dentro de ello con el flamenco con *valor artístico* (Aix, 2014), optamos por adoptar esta perspectiva etnomusicológica, centrando el enfoque investigativo en las “personas haciendo música” y aprovechando la oportunidad para conocer a los artistas, sus historias, experiencias y motivaciones, detrás de las obras de arte.

### 1.4.3 El arte y los campos artísticos

The constraints on what can be defined as art which undoubtedly exist in any specific art world arise from a prior consensus on what kinds of standards will be applied, and by whom in making those judgments. Art world members characteristically, despite doctrinal and other differences, produce reliable judgments about which artists and works are serious and therefore worthy of attention [...] not everything can be made into a work of art just by definition of the creation of consensus, for not everything will pass muster under currently accepted art world standards. But this does not mean that there is any more to making something art than christening it. The entire art world's agreeing on standards some works meet so clearly that their classification as art is as self-evident as the way others fail to meet them is also a matter of christening [...] Furthermore, those standards, being matters of consensus, change (Becker, 1982: 155-156).

Por la diversidad de contextos sociales en los que el flamenco se encuentra, tanto históricamente como en la actualidad, cualquier investigación está obligada a plantear el criterio bajo el cual se diferencia entre las manifestaciones puramente artístico-estéticas de aquellas manifestaciones insertas en contextos de sociabilidad en los cuales lo estético está subordinado a su función social. Williams (1982: 122) ofrece una definición común y simplista entre objetos artísticos y no artísticos basada en la intención estética del productor. Esta clasificación es secundada por Bourdieu (2003) en su propuesta de diferenciar las obras de arte de otros productos culturales por la intención puramente estética<sup>6</sup> en su producción en lugar del uso práctico, lo que él define como el predominio de la *forma* sobre la *función*, aunque la línea divisora es frecuentemente difusa y difícil de demarcar.

---

<sup>6</sup> El concepto de la experiencia estética en sí ha cambiado también a lo largo de la historia, desde 'impresiones sensoriales' en la antigua Grecia hasta la estética comprendida como 'el conocimiento de la belleza' en el siglo XVIII. La 'estética' históricamente se ha asociado con "inefables estados mentales, experiencias y respuestas emotivas al arte y la belleza" (Tatarkiewics, 1987: 348-349). "Algunas teorías consideran que la experiencia estética es una experiencia intelectual, otros que es puramente emocional... Hubo que esperar hasta finales del siglo XIX para que surgiera la idea de que la experiencia estética es una pura emoción, pura euforia" (ibíd.: 370).

Cruces (2002) propone los términos ya citados ‘valor de uso’ versus ‘valor de cambio’, a partir del criterio de contexto social y modelo de sociabilidad de la manifestación socio-musical de la que se trate. En la misma línea, Aix (2014) observa dos categorías generales de estudios científicos del flamenco: el primero que considera el flamenco en su ‘dimensión cultural’, “la que interpreta el flamenco como fenómeno etnicitario y manifestación cultural cumplida y estanca”<sup>7</sup>, como puede ocurrir en reuniones familiares y/o privados, mientras que el segundo se centra en la ‘dimensión artística’, que incluiría principalmente el sector profesional y escénico del flamenco centrado en la creación artística. Sería “aquella dimensión por la que la actividad estética es interpretada como una actividad propiamente artística y especializada” (Aix, 2014: 72). Una clasificación similar en la historia del arte observa Williams (1982: 130-131), donde “lugar” y “ocasión” (como pueden ser una galería de arte o sala de concierto) son frecuentemente los determinantes para considerar un objeto o una interpretación musical como arte.

No obstante, tanto las dicotomías simplistas de ‘forma’ versus ‘función’, propuesta en primer lugar por Williams (1982) y posteriormente reformulada por Bourdieu (2003), así como las clasificaciones ‘estético versus social’ de Aix (2014) y Cruces (2002), radica en considerar *performance* como “acción objetuada”, considerando que las acciones simbólicas poseen un contenido preestablecido, obviando por tanto su relación con el contexto social, y cómo este contexto *media*, constituye los contenidos significativos que se ponen en juego. Esta consideración obvia la dimensión *performativa* inherente en cualquier acto comunicativo, en el cual la acción simbólica se

---

<sup>7</sup> No asumimos esta cualidad ‘estanca’ de la que habla Aix, en el sentido de que ninguna manifestación cultural está aherrojada en patrones inamovibles. La cultura es intrínsecamente dinámica, siendo tarea del investigador elucidar los factores, actores y contextos de esa dinamicidad en el tiempo. Por ejemplo, las juergas flamencas de generaciones anteriores son distintas a las actuales, al decir de los protagonistas de las mismas,

convierte en acto significativo para un grupo de personas. Considerando la *performatividad* de la comunicación, el análisis no se puede reducir simplemente al acto simbólico en sí, sino que tiene que comprender la totalidad del contexto social de la manifestación artística (Florido, 2002). De ahí la dificultad en establecer clasificaciones objetivas que abarquen todas las manifestaciones artísticas del flamenco dado que la obra artística, aunque planteada con una intención puramente estética, puede servir una función social dentro de determinados contextos. De esta manera, la recepción de la obra es tan fundamental como la intención del productor, ya que, según Meyer (2001: 90), “la atención prestada a una obra de arte es producto directo de la creencia en la significación y la vitalidad de la experiencia estética”.

En esta línea, estudios referentes en la sociología de las artes como DiMaggio (1987), u otros más recientes de Lena y Peterson (2008) o Moore (2001), también destacan la importancia del contexto social en cualquier análisis de las manifestaciones artísticas, incluyendo las referentes a la música. Desde su óptica, la clasificación de géneros [musicales] va a depender tanto del contenido musical (clasificación de elementos formales, taxonómicos) como de su significado social. Bajo esta perspectiva, tampoco podemos divorciar el texto musical de ciertas funciones sociales, ya que el género musical en sí depende de la comunicación texto-contexto y viceversa. De este modo el acto simbólico se convierte en acto significativo para un grupo determinado, bien sea por su poder identitario como símbolo etnicitario, bien por su función en estrategias de distinción y adquisición de capital simbólico.

Por tanto, consideramos que incluso las manifestaciones de flamenco del sector profesional (valor artístico) sirven una función social como acción simbólica significativa para diversas comunidades y entidades, bien sean los artistas en sí, la sociedad andaluza, o cualesquiera que sea otra organización, con finalidades políticas,

económicas, sociales, etc. También hemos de tener en cuenta cómo diversos grupos sociales consideran el flamenco como seña de identidad colectiva, pudiéndose convertir así en el eje de una ‘comunidad imaginada’ global de artistas y aficionados basada en este género artístico. De este modo justificamos nuestra amplia perspectiva sobre las condiciones sociales que influyen en los procesos creativos así como las estrategias empleadas en sus trayectorias profesionales.

Aunque reconocemos la diversidad de propuestas flamencas, la pluri-funcionalidad que tienen según el contexto social y, consecuentemente, su grado de autonomía estética, optamos por enfocar un sector reducido dentro del ámbito profesional: la guitarra flamenca contemporánea y varios de sus compositores e intérpretes más destacados hoy día. Frente a la dificultad de abarcar todas las manifestaciones artísticas de un género artístico-musical, definir los límites de nuestro objeto de estudio nos permite centrarnos en aquellas propuestas consideradas artísticas (por sus productores y los públicos), liberándonos así de áreas del flamenco más nebulosas y difusas.

### ***El campo artístico flamenco***

Aplicamos a nuestra investigación el concepto teórico de *campo* que ofrece Bourdieu (1997, 2000, 2003, 2012), un concepto que ya avanzaba Howard Becker con su obra *Art Worlds* (Mundos Artísticos) (1982)<sup>8</sup>. Los campos son “espacios estructurados de posiciones” de participantes, constituidos por una serie de agentes dispuestos a *jugar el juego*, que identifican los objetos en juego (capital), y que están “dotados con los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes del

---

<sup>8</sup> Aunque tanto Becker como Bourdieu comparten muchos de los mismos planteamientos teóricos respecto a la sociología del arte, en este trabajo hemos optado por emplear generalmente la terminología de Bourdieu por ser, a nuestro parecer, más definido y extendido.



juego” (Bourdieu, 2000: 112-113). El campo se constituye por aquellas personas cuyas actividades son necesarias para la producción del arte en cuestión (Becker, 1982), tanto los agentes implicados directamente en la producción de bienes simbólicos (artistas), en la recepción de las obras (público), así como las demás instituciones que participan de diversas maneras en su funcionamiento (teatros, managers, instituciones culturales, entidades políticas, etc.) (Bourdieu, 2000). La estructura del campo se define precisamente por las relaciones entre sus agentes, dando forma al juego por la tensión e interacción entre ellos. Los objetos en juego toman forma de diversos tipos de capital, como pueden ser el *capital social, político, económico* o, el que será más importante en nuestra investigación, el *capital simbólico*, todo aquello acumulado mediante el proceso histórico específico y propio de este campo, en nuestro caso el *campo artístico-flamenco*.

La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores. Esta estructura, que constituye el principio de las estrategias destinadas a transformarla, está ella misma siempre en juego: las luchas que tienen lugar en el campo tienen por objetivo [*enjeu*] el monopolio de violencia legítima (autoridad específica) que es característica del campo considerado, es decir, en definitiva, la conservación o la subversión de la estructura de la distribución del capital específico (Bourdieu, 2000: 113-114).

Aunque para Becker (1982: 38) los campos artísticos no tienen delimitaciones claramente marcadas, sí pueden variar en su grado de independencia de otras organizaciones o grupos sociales y sus influencias. Respecto al flamenco, su grado de autonomía, instituido como campo artístico desde el s. XIX, reside en las relaciones *inter e intra-campo* (Aix, 2014), es decir, tanto las relaciones con otros artistas y como las con no-artistas. Durante el s. XIX, los campos artísticos experimentan una

“transformación que conduce a la constitución de un campo intelectual y artístico relativamente autónomo y a la elaboración correlativa de una definición nueva de la función del artista y de su arte” (Bourdieu, 2003: 69). Bajo este prisma el flamenco surge como género artístico, alejándose del contexto social en el cual su estética estaba subordinada a su función como medio de sociabilidad para convertir al flamenco en el objeto principal de un nuevo contexto social en lo cual lo estético predomina, y determina, su función social. Este proceso marca una fase importante en la constitución de un *campo de producción artística* en el cual los artistas empezaban a operar conforme a reglas y procedimientos internos, semi-independientes de las necesidades sociales. Con eso no queremos obviar que el flamenco gana en popularidad precisamente por cubrir una necesidad social dentro de la sociedad urbana andaluza (Steingress, 1996, 2005), sino que la finalidad principal de su producción no es otra que una representación estética.

En torno al año 1860, cuando estas manifestaciones culturales consolidadas en un acto performativo empiezan a agruparse bajo el nombre ‘flamenco’, un hito importante en la formación de cualquier género musical (Hsu y Hannan, 2005), comienza un proceso de independización de su función social, creando un mercado laboral claramente definido en espacios como los espectáculos de variedades o en los cafés-cantantes (Ortiz Nuevo, 1990), adquiriendo con ello más y más autonomía. Al mismo tiempo, sus artistas entraban en una *lucha de posiciones* (Aix, 2014) dentro de este *campo de producción artística*. Es a partir de este momento que comenzamos a ver el carácter individualista del flamenco, motivando la especialización cada vez mayor de los artistas, efectuando una separación de las funciones musicales del cante, de la danza, y del acompañamiento instrumental. En lo que nos afecta, el papel del cantaor se separa paulatinamente del papel del guitarrista debido al virtuosismo de ambas disciplinas, y va

emergiendo la atención al individuo como creador de un producto específico, distinto, individual y único frente a las obras de sus compañeros.

La constitución del campo y la diferenciación entre artistas y no artistas (productores y públicos) aumenta la importancia de autoría en la valoración de la obra por parte de los pares y el público. Mientras que por un lado la consideración del flamenco como *expresión cultural* (Cruces, 2002) centra el discurso en el texto musical como representativo y simbólico para todo un colectivo, con cierto grado de homología entre sociedad y sus objetos culturales, tratar al flamenco como *producto cultural* (Aix, 2014; Steingress, 1996, 2005) subraya el papel de los productores como agentes autónomos en la creación de sus obras artísticas, y aunque se ‘inventa’ una tradición utilizando elementos culturales simbólicamente significativos para un colectivo social (Washabaugh, 2012), esta perspectiva rechaza la simple homología entre objeto cultural y sociedad.

A mediados del siglo XIX ‘lo flamenco’ se transforma en un género artístico, performativo y mercantil, con “artistas profesionales dedicados a la creación de un arte popular moderno a partir de los restos del folclore tradicional” y con ellos un público interesado en su consumo (Steingress, 1996: 61). Estamos ante los inicios de la creación de un campo artístico en el cual los artistas y sus obras ‘luchan’ por su legitimización, éxito y supervivencia. Para Aix (2014: 87), los campos culturales se caracterizan por procesos de “construcción y redefinición de relaciones sociales y planteamientos productivos”, siendo el principal objetivo el control sobre la distribución de capital específico y autoridad (Bourdieu, 2000: 113). Cruces resume los comienzos del campo artístico del flamenco:

[...] aunque sus parámetros radicaban en ‘lo popular’, tan sólo algunos estilos, intérpretes y formas fueron los elegidos, se redefinieron y convirtieron a partir de entonces en *legítimos*, condenando a los demás a una existencia espuria.

Adquirieron rango protagonista, además, motivos afines a la condición mercantil del flamenco, que no era desconocida en su protohistoria pero que hasta entonces no había sido reglamentada. Programación de contenidos, fijación de horarios, exigencias del público, modas, competencia entre artistas, normas disciplinarias, cohabitación... para los que el flamenco diseñó, por vez primera, un espacio propio: el del café cantante (Cruces, 2002: 96).

En torno a 1900 el campo artístico flamenco podemos considerarlo ya como consolidado y definido, aunque su grado de autonomía está aún por determinar.<sup>9</sup> No obstante, según Bourdieu, uno de los mejores indicadores de la constitución de un campo, además de la presencia de artistas y obras relacionadas objetivamente entre sí, es “la aparición de un cuerpo de conservadores de vidas –los biógrafos y de las obras– los filólogos, los historiadores del arte y de la literatura”. En esencia, “personas que están aliadas con la conservación de lo que se produce en el campo, que tienen interés en conservar” (Bourdieu, 2000: 115-116). En esta línea podemos citar los más destacados ‘conservadores’ de las letras, la música y la danza española y andaluza de esta época, entre ellos Eduardo Ocón (*Cantos Españoles: colección de aires nacionales y populares*, 1874), específicamente del cante flamenco como Antonio Machado y Álvarez ‘Demófilo’ (*Colección de cantes flamencos*, 2007 [1881]) y Hugo Schuchardt (*Los cantes flamencos*, 1990 [1891]), Rafael Marín en el campo de la guitarra flamenca (*Método para guitarra. Aires Andaluces (Flamenco)*, 1902) o el tratado de baile de José

---

<sup>9</sup> Según Aix autonomía absoluta como campo artístico no se consigue hasta después de la revaloración a mediados del siglo XX: “Una vez Antonio Mairena recibe la Llave de Oro, se hace firme esta máxima autonomista en base a la que el campo flamenco adquiere su propio rumbo, determinándose las acciones y las orientaciones artísticas desde los grupos de activistas en detrimento de la tendencia hasta ahora vigente en la que prevalecían los criterios del mercado a la hora de amoldar los giros del arte flamenco. De tal forma que, aun rechazándose el impulso estético creativo durante la revalorización a favor de la estandarización, este impulso creativo estuvo muy presente como logro social. [...] Entre las paradojas de la revalorización encuentro que, aunque se rechacen la creación estética y el *masismo*... se incurre en ellos. Primero, porque, pese a negarlo, se crean estilos aunque se argumentan y disfracen como recuperaciones y no se les otorgue el carácter diferenciador del término *palo*, y segundo, porque supone el despliegue social más amplio conocido en el flamenco de lo que más tarde se ha llamado ‘invención de la tradición’” (Aix, 2014: 192)

Otero ‘Maestro Otero’ una década después (*Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, 1912).

### ***El artista autónomo y creativo***

En la constitución del campo artístico a lo largo del siglo XIX los productores culturales ya dejan de ser campesinos, obreros, barberos o cualquier forma de artesanos anónimos y pasan a convertirse en artistas, con nombres e historias propias. Según Williams (1982: 112) la sociedad moderna ha desarrollado el estereotipo del “productor cultural como individuo; característicamente como autor” procedente del siglo XIX, notando que la etimología común entre ‘autor’ y ‘autoría’ recalca el carácter individualista de la producción cultural artística. Es durante la misma época que el arte llega a considerarse como actividad creativa, y es más, la creatividad no sólo como elemento añadido al arte sino como el eje fundamental, “creador se convirtió en sinónimo de artista”, llegando hasta tal punto que el adjetivo ‘creativo’ y el sustantivo ‘creador’ “se utilizaban exclusivamente para hacer referencia a los artista y sus obras” (Tatarkiewics, 1987). Considerar el arte como manifestación de la creatividad pone de manifiesto el papel individual del artista en la creación de la obra, así como establece una relación fundamental entre ellos: el artista es un ser creativo. A este respecto observamos que el maestro Manolo Sanlúcar (2005) a día de hoy usa “creador” para referirse a los artistas.

Durante el mismo período el concepto de creatividad en sí pasó de significar “fabricar algo a partir de nada” a “la fabricación de cosas nuevas”, lo cual puso énfasis en la novedad como definición de la creatividad en lugar de la invención (Tatarkiewics, 1987: 284-288). Según Tatarkiewics (1987) de todo acto creativo puede surgir la novedad, sin embargo no toda novedad es creativa, por lo tanto la novedad consiste por lo general en “la presencia de una cualidad que antes estaba ausente, aunque a veces se

trate únicamente de un aumento cuantitativo o que se produzca una combinación a la que se estaba acostumbrado”. La creatividad empieza a valorarse en el siglo XIX no sólo según el grado de novedad sino por la manifestación de una habilidad especial, un talento o un genio. A día de hoy la creatividad suele valorarse como cualidad innata en el arte y en la figura del artista debido a que “producir cosas nuevas amplía el marco de nuestras vidas, y también porque es una manifestación del poder de independencia de la mente humana, una manifestación de su individualidad y singularidad” (Tatarkiewics, 1987: 292-294).

En el siglo XX, el concepto de creatividad se usa incluso en un sentido más amplio. El término denota cada actuación del hombre que trasciende la simple recepción; el hombre es creativo cuando no se limita a afirmar, repetir, imitar, cuando da algo de sí mismo. Una gran cantidad de creatividad se produce así: no sólo en lo que el hombre hace con el mundo y lo que piensa de él, sino también en cómo ve el mundo. No puede ser de otro modo. De grado o por fuerza, el hombre ha de completar los estímulos que recibe del mundo, debe configurar su propia imagen del mundo, pues las sensaciones que recibe son incompletas y amorfas, requieren integración, son simple materia prima (Tatarkiewics, 1987: 295-296).

Actualmente el grado de creatividad percibida sigue siendo uno de nuestros principales juicios sobre el arte y el artista. No obstante, aunque la creatividad tiene dos medidas – la novedad y la energía mental– ninguno de los dos conceptos se pueden medir de manera objetiva (Tatarkiewics, 1987: 294) y por consecuencia la creatividad e innovación formal son naturalmente difíciles de medir en ejemplos específicos (Williams, 1982).

Por otro lado, Kris y Kurz (1982), en su investigación sobre ‘el enigma del artista’, encuentran que a partir del momento en que el artista aparece en los documentos históricos se comienzan a construir nociones estereotipadas respecto a ellos

y sus obras, prejuicios que, los autores sostienen, “siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista” (Kris y Kurz 1982: 23).

La vida y fórmula biográfica aparecen doblemente relacionadas. Por un lado, las biografías narran acontecimientos tipo, modelando así por otro lado el destino tipo de la profesión concreta. Aquel que pone en práctica su vocación, en cierto modo acepta su destino tipo. Esta consecuencia no tiene que ver exclusiva o principalmente con el pensamiento consciente y con el comportamiento del individuo (en quien puede tomar la forma de un concreto ‘código de ética profesional’) sino con el subconsciente. El campo de la psicología hacia el cual señalamos, puede etiquetarse como de la ‘biografía preestablecida’ (Kris y Kurz, 1982: 112).

Un interés en la vida del artista y la personalidad de sus obras comienza a aparecer en los anécdotas y biografías de los artistas, demostrándose de dos maneras centrales: “una trata de hacer comprensible el proceso de la creación artística valiéndose del empleo de experiencias vitales análogas, y la otra intenta establecer una relación directa entre el artista y la obra de arte” (Kris y Kurz, 1982: 101). En ambos casos se establece una relación estrecha entre el artista creador y la obra como producto y reflejo de su mundo interior, capaz de comunicar sus sentimientos más profundos, una consideración que perdura hoy día. Frente a la posible subjetividad de su análisis de anécdotas sobre artistas, sostienen que “el único factor importante es que la anécdota se repite con la suficiente frecuencia como para garantizar la conclusión de que representa una imagen típica del artista” (Kris Y Kurz, 1982: 28).

En nuestro estudio defendemos que el flamenco como género artístico nace, en primer lugar, con la individualización artística del cante respecto al acompañamiento de bailes populares y, en segundo lugar, la separación de los papeles cantaor-guitarrista. A la medida que emergía un mercado especializado, las disciplinas desarrollaban sus respectivos virtuosismos técnicos y performativos y, consecuentemente, la personalidad

artística y creadora del intérprete ganó en importancia. A pesar de presentarse como composiciones ‘colectivas’ o ‘populares’ cada artista introducía sus variantes más personales e individuales, es decir, obras con autoría; composiciones que los siguientes artistas recogían para elaborar sus propias versión. En este contexto, la autenticidad del artista y obra cobran mayor importancia en el contexto de la industrialización de la producción cultural en el XIX, donde el mercado libre demandaba de los artistas la originalidad y la novedad, un contexto paradójico para la creación y desarrollo de un arte ‘popular’ como pretendía ser el flamenco (Aix, 2014: 67).

### ***El capital específico del flamenco***

Según las teorías de Bourdieu (1997, 2000, 2003, 2012), los agentes que operan en el campo ponen en juego capital simbólico, que puede transformarse en otro tipo de *capital específico*, como son el capital social (estatus y red de relaciones), capital cultural (distinción y consumo de cierta clase de bienes culturales), capital económico (dinero y otras formas de riqueza) y capital político (capacidad de influencia en el entorno social). Para Bourdieu:

El capital simbólico es una cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera *fuerza mágica*: una propiedad que, porque responde a unas ‘expectativas colectivas’, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico (Bourdieu, 1997: 172-173).

Mientras que en otros campos el objetivo es conseguir y transformar el capital simbólico en otros tipos de capital (sobre todo económico), dentro de los campos de producción de bienes culturales (artes, ciencias, etc.), como es nuestro caso del flamenco, *el capital dominante* suele radicar en el capital simbólico de reconocimiento,



cuya adquisición y monopolio en el campo otorga poder y autoridad sobre las normas del campo (Bourdieu, 2000: 114). Con este objetivo los agentes entran en lucha por establecer la *doxa*<sup>10</sup> dominante, compitiendo por la consagración y legitimidad tanto de sus obras como su propia visión artística.

Una de las peculiaridades del campo de producción de bienes simbólicos, y concretamente del campo artístico que se constituye en el siglo XIX, es precisamente la de desarrollarse ajeno a la ‘ley económica’, la cual valora el capital económico sobre todo. Al contrario, el flamenco se desarrolla dentro de una economía propia de los bienes simbólicos, como es el arte. Constituye, “en primer lugar, la negación de lo económico: la génesis de un campo artístico o de un campo literario significa la emergencia progresiva de un mundo económico invertido, donde las sanciones positivas del mercado son indiferentes o incluso negativas” (Bourdieu, 2012: 105).

El proceso, que se inicia a partir del Renacimiento y que culmina en la segunda mitad del siglo XIX, con lo que se llama el arte por el arte, viene a disociar completamente los fines lucrativos y los fines específicos del universo –por ejemplo la oposición entre el arte comercial y el arte puro–. El arte puro, única forma de arte verdadero según las normas específicas del campo autónomo, rechaza los fines comerciales, es decir la subordinación del artista, y sobre todo de su producción, a unas demandas externas y a las sanciones de esas demandas que son las sanciones económicas. Se constituye sobre la base de una ley fundamental que es la negación (o la denegación) de la economía: que nadie entre aquí si tiene preocupaciones comerciales (Bourdieu, 1997: 150).

---

<sup>10</sup> Bourdieu describe esta palabra griega, *doxa*, como: “una ortodoxia, una visión asumida, dominante, que sólo al cabo de las luchas contras las visiones contrarias ha conseguido imponerse... Lo que hoy en día se manifiesta de un modo evidente, más allá de la conciencia y de la elección, ha constituido, a menudo, el envite de luchas y no se ha instituido más que tras enfrentamientos entre dominantes y dominados. [...] La *doxa* es un punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal (Bourdieu, 1997: 120-121). Podríamos traducirla, por tanto, como la regla dominante, la opinión que prevalece en un determinado campo social. Si atendemos al significado de los términos, también de procedencia griega, orto [recta]-doxia y hetero [diferente]-doxia, nos hacemos una idea cabal del significado que Bourdieu le atribuye.

Por lo tanto, “el capital del artista es un capital simbólico”, el reconocimiento de otros agentes en el campo que otorga autoridad en la *doxa* dominante, es decir, en lo que se considera como las ‘normas’ estéticas de producción así como la estructura del campo y las propiedades del capital específico. El capital simbólico de reconocimiento “constituye un *percipi* [ser percibido] que supone la creencia de las personas introducidas en el campo”, es decir, requiere de otros agentes que creen firmemente en el objeto de lucha así como las reglas del juego para juzgar a quién es merecedor de entrada en el campo así como su posición en él.

[...] garantizando unos beneficios específicos de desinterés a quienes se someten a sus reglas, el campo artístico (o científico) crea las condiciones de la constitución (o de la emergencia) de un verdadero interés por el desinterés (equivalente del interés por la generosidad de las sociedades de honor). En el mundo artístico como mundo económico invertido, las ‘locuras’ más antieconómicas son en determinadas condiciones ‘razonables’ puesto que el desinterés está reconocido y recompensado (Bourdieu, 2012: 108).

Bajo la perspectiva de Bourdieu, los campos se pueden considerar como “sitios de luchas simbólicas colectivas” donde los agentes tienen como objetivo producir bienes simbólicos, cuyo valor está determinado por los públicos consumidores, tanto internos como externos. La valoración de la obra, así como el poder de delimitar lo que se considera como dentro o fuera del campo específico, depende de un “consenso previo” acerca de los estándares de medida (Becker, 1982: 155). El éxito en estas luchas simbólicas (la acumulación de capital simbólico) otorga al productor el derecho y autoridad de imponer su propia visión del campo (violencia simbólica) (Lash, 1993: 197-98), una autoridad ganada por reconocimiento artístico (Becker, 1982: 151). Las luchas ocurren entre los agentes que pretenden iniciarse en el campo, que tratan de “hacer saltar los cerrojos de la cuota de ingreso” y los dominantes que tratan de “defender el monopolio y de excluir la competencia” (Bourdieu, 2000: 113).

Por tanto, cada propuesta artística (sobre el escenario, en grabación, etc.) conlleva una revaloración del campo, bien conformándose, bien desafiando las reglas establecidas por las ‘luchas’ anteriores, la *doxa* dominante, producto de un proceso histórico. Las obras pueden entenderse como ‘golpes estéticos a la vez que políticos’, tomas de posición en sí (Aix, 2014: 93). Central en estas luchas es el objetivo de “imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo” (Bourdieu en Aix, 2014: 88). La pertinencia al campo depende del grado de conformidad con las normas, aunque siendo ‘consensuadas’ entre agentes o impuestas desde el poder, las normas son sujetas a cambios (Becker, 1982: 156). En efecto, es una lucha por conseguir la autoridad que capacita el individuo para definir el campo y sus normas, y consagrar y otorgar legitimidad a las propuestas artísticas nuevas, por ejemplo, la *doxa* dominante.

Los que, en un estado determinado de las relaciones de fuerza, monopolizan (más o menos completamente) el capital específico, fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan por las estrategias de conservación –las que, en los campos de producción de bienes culturales, tienden a la defensa de la *ortodoxia*–, mientras que los menos provistos de capital (que son también frecuentemente los recién llegados y, por tanto, generalmente, los más jóvenes) se inclinan por las estrategias de subversión –las de la *herejía*–. Es la herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica –que frecuentemente va unida a la crisis– con la *doxa*, la que saca a los dominantes de su silencio y les impone producir el discurso defensivo de la ortodoxia, pensamiento derecho y de derechas cuyo objetivo es restaurar el equivalente a la adhesión silenciosa de la *doxa* (Bourdieu, 2000: 114).

### ***Entrada en el campo y el habitus***

Como señalamos anteriormente, los agentes definen la estructura del juego y lo reproducen gracias a la “creencia en el valor de los objetos en juego”, es decir, por el

mero hecho de creer en el reconocimiento artístico como objetivo en sí, como capital específico, en este caso simbólico. De este modo, los artistas nuevos que entran en el juego deben pagar una “cuota de ingreso que consiste en el reconocimiento del valor del juego (la selección y la cooptación le conceden siempre mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión en el juego) y en el conocimiento (práctico) de los principios de funcionamiento del juego” (Bourdieu, 2000: 115). Es decir, para entrar en el campo y formar parte del juego es necesario creer en el valor del reconocimiento artístico (capital simbólico específico), demostrar el interés común en su adquisición (juego), y disponer de las herramientas necesarias, en forma de conocimientos prácticos de producción así como del funcionamiento del campo (*habitus*), para entrar en el juego.

Bourdieu explica el concepto de *habitus* como un “sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generativos” (Bourdieu, 2000: 119). Constituyen “disposiciones permanentes” que han adquirido el individuo en sus procesos de aprendizaje y que funciona como sistema estructurante (ibíd.: 133). Como tal, “es generador de estrategias que pueden ser objetivamente conformes con los interés objetivos de sus autores sin haber sido expresamente concebidas con este fin” (ibíd.: 119). A diferencia de un *hábito*, que el autor caracteriza como reproductor (repetitivo, mecánico, automático), el *habitus* es productor (generador, condicionante) (ibíd.: 133). El *habitus* podemos considerar como una forma de capital en sí, aportando la bases para la entrada en el campo y las tácticas de lucha, pero al ser incorporado en la persona “de forma duradera en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes” y ser producto de la historia individual de la persona, “se presenta bajo la apariencia de lo innato” (ibíd.: 132-133).

El *habitus* se puede entender en primer lugar como el conjunto de disposiciones naturales de una persona independientemente de su intención como

agente autónomo, mediante lo cual recibe, procesa, interpreta y se enfrenta al mundo social y en nuestro caso a la producción artística y las luchas dentro del campo. Como suma de experiencias condicionantes, el habitus es producto del proceso histórico de cada individuo, un producto de su educación y entorno social que condiciona su manera de estar en el mundo, una manera de posicionarse frente a los demás, una forma de reaccionar o adaptarse a todo que se enfrenta. Hasta cierto punto el habitus es inconsciente, sin reflexión, un filtro mediante el cual se procesa nueva información, normalmente estableciéndose en un momento vital temprano y producto de su historia individual (Gutiérrez, 2003: 12-14). Se puede decir que funciona como un patrón mediante el cual se estructura toda la información que esta persona recibe, una “estructura estructurante” y, a su vez, condicionante.

Por lo tanto, el habitus determina gran parte de las estrategias disponibles para los artistas, condicionando cómo cada artista procesa la información nueva que le llega, de qué modo lo incorpora, donde y de qué modo almacena la información nueva o cómo se enfrenta a (o huye de) nuevos retos profesionales. Consecuentemente el habitus de cada agente es tanto una ventaja como una limitación en el campo de juego artístico; si lo que uno trae a la mesa es relevante en este momento puede ser una ventaja, pero, al contrario, si las reglas del juego cambian y no se ve capaz de adaptarse será por tanto una limitación.

El concepto de habitus nos servirá tanto para hablar del abanico de estrategias posibles para cada agente según su forma de procesar y plantear su acción, abriendo o limitando así posibilidades, como manera de vincular el agente individual al colectivo social de lo cual él mismo es consecuencia. Aunque es producto de la historia individual del agente, el habitus se condiciona por el sistema cultural en que se encuentra inserto,

de esta manera transfiriendo valores culturales del colectivo al individuo y asegurando cierto grado de continuidad de los modos de reproducción cultural.

#### **1.4.4 Los géneros musicales y el género flamenco**

En la relación entre artistas y público, Meyer (2001: 89) defiende que los públicos aportan a la música no sólo sus “experiencias, asociaciones y disposiciones específicamente musicales”, sino además “importantes opiniones propias en relación con la naturaleza y significación de la experiencia estética, en general, y de la experiencia musical esperada, en particular”. A este respecto Bourdieu (2003: 66) argumenta que la intención artística puramente estética, la de crear una obra sin otro fin que apreciarse por su propio valor en sí, requiere de una “normativa social” que mediatiza la relación entre productor-consumidor en cuanto a coherencia entre intención y recepción de la obra, bien sea por el contexto (escenario, peña, ritual que funciona como con-texto), o por el contenido de la obra para poner énfasis en la *forma* sobre la *función*. Esta comunicación entre artista y público requiere de un lenguaje codificado y compartido que permite al artista transmitir su mensaje de forma eficaz así como al público poder recibir, apreciar, y valorar la obra dentro del contexto específico; es decir, valorar el flamenco bajo el criterio propio del flamenco.

En la medida en que la música es una tradición cultural susceptible de compartirse y transmitirse, no puede existir a no ser que al menos algunos seres humanos hayan desarrollado una capacidad para la escucha estructurada. La ejecución musical, como algo diferenciado de la mera producción de ruido, es inconcebible sin una percepción de orden en el sonido” (Blacking, 2006: 38).

En efecto, la ‘percepción de orden’ a que se refiere Blacking, el ‘lenguaje codificado’ o “sistema de clasificación”, constituyen un *género musical*, un sistema de organización de sonidos y símbolos que funciona como sistema de expectativas, tanto para el

compositor como para el oyente. El género predetermina gran parte de las posibilidades musicales para el compositor, así como anticipar la satisfacción de expectativas por parte del público (Moore, 2001), estableciendo las normas del género ‘por defecto’ que permiten a los públicos anticipar la experiencia que van a tener respecto a la obra, así como a los artistas emplearlos para efectos estéticos, bien conformándose a ellos o desafiando las normas (Becker, 1982: 57). De este modo, bajo los códigos o las reglas para descifrar la obra en cuestión, se traslada el poder del mensaje musical al público, ya que depende de su recepción adecuada; puede importar poco lo bien que uno toca por *soleá* si el público no entiende el sistema de clasificación que determina, en primer lugar lo que es el flamenco, y en segundo lugar lo que es una *soleá*. Para Becker, comprender los códigos necesarios para descifrar la obra es una cuestión de distribución de conocimiento, en sí dependiente de la organización social (Becker, 1982: 39). “Cualquiera que fuera la naturaleza del mensaje...su recepción es función de las categorías de percepción y de apreciación de los receptores” (Bourdieu, 2003: 74), lo que vale decir: su recepción es función del conocimiento que tienen los públicos del género musical.

Por tanto, el papel de los públicos (tanto público no-artista como, y lo que puede ser más importante, el público artista o los pares, *peers*) es vital para evaluar a la obra según los criterios de valor que definitivamente serán las condiciones determinantes para el ascenso, descenso o estabilidad del individuo en la jerarquía artística. Esta valoración requiere de una comprensión de la estética, una ‘aprehensión de los rasgos estilísticos’ que permite determinar la originalidad de la obra con respecto a las demás obras de su categoría y por tanto requiere “la captación de las semejanzas [que] supone la referencia implícita o explícita a las diferencias e inversamente” (Bourdieu, 2003: 75). El empleo de códigos más universales u otros culturalmente específicos influirá en

la recepción de la obra por parte de los públicos y consecuentemente su valoración y éxito (Becker, 1982: 46). Finalmente, son los agentes dentro del campo, los artistas, sus pares, los públicos, las instituciones, etc., quienes controlan el criterio de valor, lo que es en esencia: un *campo de producción artística autónomo*. La lucha de posiciones entre agentes es precisamente una lucha por capital simbólico, siendo precisamente uno de los capitales más cotizados en el flamenco dado que su adquisición otorga el poder de legitimidad y autoridad para marcar nuevos criterios de valor, así como proporcionar la posibilidad de cambiar la estética dominante.

Como ocurre en otros campos artísticos, el criterio de valor en el flamenco, digamos, las reglas establecidas para su producción y recepción, adquiere poder cuanto menos consciencia hay del proceso histórico y de la arbitrariedad de sus normas. Las obras se valoran según un criterio arbitrario (Becker, 1982:141), producto de un proceso histórico y social, que se podrían haber sustituidos en el pasado por otros criterios, igual que se hará en el futuro. Paradójicamente, que el público capte e interprete una obra como ‘legítima’ según las categorías de percepción depende de una normativa social inherente, entendida *a priori*<sup>11</sup>, desatendiendo sus condiciones históricas y sociales (Bourdieu, 2003: 71).

A este respecto Josep Martí (1998) nos recuerda que los elementos culturales, incluyendo el arte y el criterio de valoración, son elegidos por los miembros de una sociedad por el valor representativo que tienen. Como nos explica el autor cuando se habla sobre la *cultura* de una sociedad, se debe hablar realmente de la *cultura representativa*, ya que la mayoría de elementos simbólicos que se usan como referentes entre una sociedad y otra son elegidos por su capacidad representativa y de

---

<sup>11</sup> “*a priori*, otro nombre de la inconsciencia de la historia” (Bourdieu, 2003: 72)



distinción. Martí clasifica los símbolos de una cultura en *elementos con valor representativo* (aquellos elegidos conscientemente por la sociedad), *elementos neutros* (aquellos compartidos entre diversas culturas pero no consideradas propia de ella) y *elementos rechazados* (aquellos que ponen en peligro los ideales de la cultura). Ya que la mayoría de los símbolos culturales son neutros, es decir, compartidos entre varias culturas y no considerados importantes, son los elementos representativos los que adquieren importancia para una sociedad. Los elementos representativos son “escogidos según criterios propios de las retóricas narrativas del momento... aquello que ha sido creado por autóctonos o que proviene de una nebulosa antigüedad... [y] también marcado por unos criterios de valor y de exclusividad” (Martí, 1998: 129).

En el caso del flamenco, los elementos representativos se eligieron en parte por su poder identitario, como símbolos importantes para la sociedad andaluza decimonónica. Se eligieron elementos musicales que servían de modo de distinción de otras expresiones musicales, marcando así un modo nuevo de expresión artística. Sin embargo, nos recuerda Martí que “la cultura representativa no será nunca una especie de síntesis o fiel reflejo expresado mediante algunos elementos del intrincado y complejo conjunto de rasgos culturales de una sociedad, sino que, como ideología, será fiel a intereses muy concretos” (Martí, 1998: 132). Es decir, la cultura representativa (o sea la música representativa con su propio sistema de clasificación) es elegida de entre muchas manifestaciones culturales presentes bajo una ideología concreta, lo cual sirve para establecer referentes de identificación. Consecuentemente, el sistema de clasificación empleado (género) para valorar una obra artística es también consecuencia de esta selección de elementos representativos (proceso histórico), ya que el mismo criterio de valor se basa en reconocer la autoridad y legitimidad de las obras según el criterio de selección. Los códigos del género (elementos representativos) sirven como

principio de distinción y diferenciación de otras manifestaciones artísticas, en este caso musical, códigos que son productos de un proceso de selección histórico y propio de esta sociedad (Bourdieu, 2003: 75). A su vez, la recepción y lectura de la obra es productos de ‘los instrumentos de percepción’, históricamente constituidos, por lo tanto históricamente cambiantes, aprendidos en un contexto social (Becker, 1982: 42). La autonomía del campo de producción artística se hace más patente cuanto más exclusivas son las herramientas de captación e interpretación, tanto por parte de los productores como el público. Es decir, es más autónomo aquel campo artístico que requiere para la recepción y desciframiento de la obra una serie de experiencias y conocimientos que constituyen un sistema de clasificación:

La obra de arte considerada en tanto que bien simbólico...no existe como tal sino para el que detenta los medios de apropiársela por el desciframiento, es decir, para detentarla, del código históricamente constituido que es socialmente reconocido como la condición de la apropiación simbólica de las obras de arte ofrecidas a una sociedad dada en un momento dado del tiempo. La observación establece, en efecto, que la aptitud para el desciframiento de las características propiamente estilísticas es función de la competencia propiamente artística...es decir, de un sistema de clasificación que permite situar cada elemento de un universo de representaciones artísticas en una clase que es necesariamente definida por relación a la clase complementaria” (Bourdieu, 2003: 73)

Consecuentemente, determinar la originalidad de una obra, lo que viene a ser la innovación, requiere de un conocimiento íntegro del sistema de clasificación: conocer el género. Es más, valorar la originalidad de una obra “es indisociable de la aprehensión de las *redundancias* estilísticas”; en otras palabras, requiere de “la captación de los rasgos típicos” de la música que define el género. Es necesario conocer integralmente las reglas del género para poder clasificar y juzgar nuevas obras según sus semejanzas o diferencias con respecto a obras anteriores del mismo género, lo cual supone “la referencia implícita o explícita a las diferencias e inversamente” (Bourdieu, 2003: 74-

75), aunque estas diferencias no son siempre reconocidas, y muchas aportaciones que se podría considerar ‘innovaciones’ pasan desapercibidas (Becker, 1982: 302). Cada obra se valora según su semejanza o diferencia respecto a otras obras, según los criterios del género, lo cual determinan los procedimientos de producción y recepción, así como la demarcación de los límites estéticos. Sin embargo, dado que el grado de originalidad o innovación de la obra depende de un público dotado de herramientas necesarias para su captación, es frecuente que las obras vanguardistas se valoren según los códigos antiguos del público que aún no han desarrollado la capacidad de interpretar las nuevas estéticas. A este respecto, Becker (1982: 310) subraya que el éxito de una obra no depende de su valor intrínseco sino de la capacidad de la organización (el campo) a reconocer la novedad. Por tanto, la producción artística en búsqueda de originalidad e innovación inevitablemente encontrará en un principio un público limitado que tenga capacidad y conocimientos para una recepción adecuada.

La transformación de los instrumentos y de los productos de la actividad artística precede y condiciona necesariamente la transformación de los instrumentos de percepción artística, transformación lenta y laboriosa ya que se trata de desarraigar un tipo de competencia artística para sustituirla por otro, por un nuevo proceso de interiorización, necesariamente largo y difícil. La inercia propia de las competencias artísticas (o, si se quiere, de los *habitus*) hace que, en los períodos de ruptura, las obras producidas según un modo de producción nuevo están destinadas a ser percibidas, durante cierto tiempo, por medio de instrumentos de percepción antiguos (Bourdieu, 2003: 83).

#### **1.4.5 La autenticidad**

Como vimos en las teorías de Bourdieu (1997, 2000, 2003), aplicadas al campo flamenco por Steingress (1996, 2005) y Aix (2014), considerar al artista en sí el sujeto

de su obra significa que tanto la obra como el productor están sujetos al criterio de valor. Por lo tanto, la legitimidad de la obra recae precisamente en la ‘autenticidad’ del productor, cuya historia personal sirve de pre-texto a la obra, avalando su legitimidad y condicionando la recepción de la obra por parte de los públicos. La recepción de la obra artística constituye una fase fundamental en su valoración y clasificación, y consecuentemente en el posicionamiento del artista dentro del campo artístico. En esta comunicación simbólica entre productor y consumidor, la legitimidad de la obra y, por asociación, el productor son de suma importancia. Dado que el valor atribuido a la obra depende en gran medida del reconocimiento del autor, la autenticidad de ambos adquiere mayor importancia (Becker, 1982: 23). Consecuentemente, los reclamos a la autenticidad surgen como factores fundamentales en la adquisición de capital simbólico y por tanto en las luchas por posiciones (Bourdieu, 2000).

El artista auténtico está dotado de capital simbólico gracias al reconocimiento de legitimidad, y este capital simbólico se transforma en capital político, social y económico, otorgando el poder de consagrar obras nuevas y establecer las nuevas *doxas*. Jones, Anand y Álvarez (2005) observan, “authenticity is not only socially constructed and agreed upon, but also used as a renewable resource for securing audiences, performance or exhibition outlets and relationships with key brokers by participants in the milieu”. La autenticidad influye en la adquisición del capital simbólico, reconocimiento artístico en nuestro caso, y consecuentemente en su transformación en capital económico (Becker, 1982: 23). En el caso del flamenco, los reclamos a la autenticidad constituyen tácticas para ascender la escalera socio-profesional, consecuentemente posicionándose en un estatus accesible sólo a unos pocos. Aquellos artistas –y sus producciones– que son percibidos (por sus pares y públicos) como auténticos tienen más oportunidades y probabilidades de influir en la

dirección evolutiva del género. Observamos en el flamenco cómo la autenticidad frecuentemente toma forma en discursos acerca de la ‘pureza’, la cual funciona como criterio de valoración, conllevando connotaciones étnicas, regionales, estéticas o escolásticas (perteneciente a una escuela u otra) y, por tanto, condicionando la recepción de la obra según criterios extra-musicales. Aunque según Steingress (2006: 68), “lo auténtico y lo pintoresco se confundieron mediante el ya mencionado espejismo estético...sobre todo en la música, dando lugar, en el campo del flamenco, al concepto de pureza como idealización de lo irreal”. Como señala Peterson (2005), “asuntos de autenticidad surgen cuando la autenticidad ha sido cuestionada” y, por lo tanto, los reclamos a la autenticidad sirven como tácticas defensivas en contra de amenazas a la posición o autoridad de cada agente. Por ello, la autenticidad es raramente anunciada o defendida sin haber sido desafiada.

Para Peterson (2005: 1086), la autenticidad, así como la creatividad, no son cualidades inherentes a la persona, sino que son reclamos hechos desde fuera para ser aceptados o rechazados por los agentes interesados. Por tanto concluimos que si la autenticidad no es una característica ínsita de la persona ni de su desempeño, entonces reside en el lado receptivo y de la interpretación de dicha persona y su acción (musical en este caso). En lugar de basarse en características inherentes de lo que es ‘auténtico’, entendemos que se trata de un concepto socialmente construido y por lo tanto flexible, sujeto a diversas definiciones y criterios de lo que se considera como ‘auténtico’. Así, la invocación a la autenticidad implica inevitablemente una invocación a la autoridad. En efecto, ‘lo auténtico’ (la persona, performance, interpretación, etc.) se convierte en ‘la autoridad’ (estándar, regla, doxa), en el tema, y por lo tanto es crucial en las tácticas dentro del campo de producción artística, como señala Bourdieu (2003). Al establecerse

como auténtico, uno tiene más probabilidad de entrar en el campo y ascender al grupo reducido de élite donde ejercerán más influencia sobre el campo y los criterios de valor.

En primer lugar, adoptamos la idea de *cannon-based authenticity* (la autenticidad basada en los cánones) ofrecida por Jones et al. (2005), en la cual un artista demuestra su autenticidad al seguir los cánones [musicales] establecidos para el campo específico. Como pretendemos demostrar, la educación musical en la tradición flamenca consiste en el aprendizaje y ejercicio de los cánones básicos del flamenco (las formas y los códigos), ya que sin ello un artista no puede considerarse ‘flamenco’. Defendemos que este modelo de autenticidad es tan fundamental para la entrada en el campo que casi podemos obviarlo como táctica o estrategia de posicionamiento, de modo que preferimos tratarlo como requisito para pertinencia al género y a la tradición flamenca.

Posteriormente examinamos tres caminos diferentes hacia la autenticidad en el flamenco: la etnicidad, la fidelidad a uno mismo y la manifestación de la diferencia (*performing difference*). Para Peterson (2005), la etnicidad o identidad cultural es la manera más fácil de reclamar autenticidad, ofreciendo al individuo el derecho a representar el grupo sólo por su procedencia. Estando tan integrada en el flamenco la imagen, romantizada, del gitano andaluz, se presenta como un camino seguro hacia la autenticidad para aquellos procedentes de este grupo étnico, mientras que para otros sirve como estética útil en su propia construcción de identidad ‘auténtica’. En segundo lugar, la fidelidad a uno mismo (*true-to-self*), o a la identidad construida es un tema central en las artes y la filosofía del arte desde el siglo XIX (Trilling, 1972). Muy presente en nuestro estudio, este modelo consiste en demostrar autenticidad mediante el compromiso artístico con el proyecto o camino emprendido. En tercer lugar, Varga (2012) presenta un modelo teórico que nosotros consideramos descriptivo de los campos artísticos y del campo flamenco: *performing difference*. En esencia, englobando

varios modelos, la manifestación de diferencia es el requisito número uno para cualquier artista creativo a la hora de competir por posiciones con sus pares.

#### **1.4.6 Las tradiciones y la tradición flamenca**

Uno de los principales argumentos acerca de la autenticidad en el flamenco gira en torno a la tradición, concepto ambiguo y con varias interpretaciones. Discursos en el flamenco acerca de la tradición tienden a obviar el carácter dinámico de las tradiciones, frecuentemente utilizando el término para referirse a cierto período histórico o un *corpus* de toques/cantes/bailes considerados por sus defensores como representativos de ‘la tradición’ [flamenca]. Observamos cómo en el flamenco, y más en cuestiones de autenticidad, ‘la tradición’ aparece como tema central en argumentos para justificar posiciones ortodoxas respecto a los cánones del flamenco o para apoyar divergencias heterodoxas en las cuales las ‘rupturas’ se hacen en plena consciencia de la tradición. En nuestra discusión examinaremos varios usos del término ‘tradición’, fundamental para cualquier discusión sobre el flamenco u otras músicas ‘de raíz’ o étnicas.

En una aproximación general, podemos entender *tradición* simplemente como aquellas prácticas sociales que perduran en el tiempo, pasando de un miembro a otra a través de generaciones. Bajo esta consideración, una gama amplia de prácticas pueden ser consideradas como tradiciones, desde políticas nacionales a dietas regionales, desde peregrinaciones o romerías hasta ciertas formas de interpretar la música. Por otro lado, la tradición a menudo se ha considerado fuertemente ligada a la idea de conocimiento tácito, es decir, información o prácticas implícitas, sin reflexión por parte de sus participantes y promotores (Phillips, 2004: ix).

Esta segunda consideración de tradiciones se percibe en la ideología detrás de *invented traditions* (Hobsbawm y Ranger, 1983), desde entonces adoptado por muchos académicos en su consideración de tradición, y recientemente aplicado al flamenco para

contextualizar su ‘puesta en escena’ a mediados del siglo XIX (Steingress 1996, 1998), así como el movimiento político-artístico de ‘la revaloración’, encabezado por Antonio Mairena y sus seguidores (Aix, 2014). Hobsbawm explica su concepto de tradiciones inventadas como “a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past”. Hasta aquí podemos incluir casi cualquier tradición, pero el autor continua aclarando que “the continuity with it is largely factitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition” (Hobsbawm y Ranger, 1983: 1-2). Para Lowenthal (1984: 26), el pasado en sí es producto del presente, en el sentido de que la memoria y la historia conllevan una consciencia del pasado filtrada por los conocimientos de hoy, posteriores al evento, y por tanto cualquier referencia al pasado será inevitablemente sesgada, desde el prisma del presente –sus valores, los intereses de los actores sociales de hogaño- y, podríamos concluir, ‘inventada’. “What joins them [past and present] is our largely unconscious apprehension of organic life; what sets them apart is our self-consciousness” (Lowenthal, 1985: 186).

Steingress (1996, 1998) referencia esta consciencia de la distancia histórica para contextualizar cómo los primeros artistas flamencos ‘inventaron’ una tradición nueva aprovechando símbolos culturales que serían fácilmente identificables y acogidos por el público. Se creó una música nueva bajo la premisa de antigüedad sirviendo para rellenar el vacío cultural entre la población andaluza desplazada hacia zonas urbanas y la nuevamente creada clase media burguesa. La perspectiva de Steingress implica necesariamente la labor consciente de especialistas del flamenco, en sus vertientes, ya sea musical, de negocio o intelectual.



Una forma distinta de entender esa vinculación del flamenco artístico con la cultura popular es la representada por Antonio Mandly, para quien el flamenco es “el resultado histórico de un conjunto de reelaboraciones de la cultura tradicional” que toma la forma de una “‘nueva modalidad’ moderna con base en las antiguas tradiciones andaluzas enriquecidas a lo largo de un complejo proceso de mestizaje” (Mandly, 2010: 19). Utilizando elementos históricamente presentes en la cultura andaluza se reelaboraron en una nueva estética artística, en efecto re-inventando la tradición, pero no creando conscientemente un lenguaje *nuevo* para unas *nuevas* funciones.

Así, empleando referencias al pasado histórico de la cultura andaluza, el género flamenco sacó provecho de la nostalgia, del anhelo a un pasado romantizado. Como señala Lowenthal (1985: 4), “if the past is a foreign country, nostalgia has made it ‘the foreign country with the healthiest tourist trade of all’”. En efecto, el flamenco decimonónico cautivaba a públicos extranjeros y locales: a los primeros, primordialmente, a través de una distancia geo-cultural; a los segundos, sobre todo a través de la distancia temporal. En cualquier caso, las manifestaciones como el flamenco, y las producciones artísticas que lo acompañaron (literatura, pintura, escultura, fotografía, e incluso los primeros *souvenirs* que jugaban con las imágenes ‘flamencas’) fueron concomitantes con el desarrollo de la experiencia turística (Méndez et al, 2010, Plaza Orellana, 2013). No obstante, la nostalgia inherente en el flamenco como producto cultural, como tradición así pensada, sentida y revivida, tanto por sus autores como por sus públicos, es contrarrestada gracias a su vertiente artística, de ahí su tensión natural entre tradición e innovación: “artists typically respond to what was, and to experiences that they see behind them. But they do so as part of a process of envisioning what might be out ahead” (Washabaugh, 2012: 49). Respecto a tradición e innovación, Lowenthal comenta:

Stability and change are alike essential. We cannot function without familiar environments and links with a recognizable past, but we are paralyzed unless we transform or replace inherited relics; even our biological legacy undergoes continual revision. Yet to cope amidst change we also need considerable continuity with the past. The cultural legacy, too, is conservative *and* innovative: survival requires an inheritable culture, but it must be malleable as well as stable (Lowenthal, 1985: 69).

En nuestro estudio sostenemos que la tradición flamenca es una forma cultural que se basa al mismo tiempo en el cambio y la evolución, apoyándose en referencias al pasado (artístico e histórico), de modo que los reclamos a la tradición respaldan futuras transgresiones y divergencias. Esta idiosincrasia provoca una continua reinención de la tradición en el flamenco y, gracias a ello, el género artístico sigue evolucionando hoy día, muy a pesar de la visión tradicionalista. Nosotros optamos por hablar del flamenco como una tradición artística, consciente e intencional, tanto al propagar sus elementos musicales (forma, estructura, técnicas, estética, etc.) como al constatar las características de su producción y reproducción (predominio de la transmisión oral en el aprendizaje, reelaboración, improvisación, composición individual, creatividad, etc.). Aportando las bases iniciales a los artistas flamencos en su aprendizaje, así como guiando sus futuras obras artísticas, la tradición es en efecto un elemento plenamente integrado en el habitus de los artistas flamencos.

En conclusión, contextualizamos nuestros sujetos dentro del campo artístico teorizado por Bourdieu (2003) y aplicado al flamenco por Aix (2014) y Steingress (1996), dentro de lo cual los agentes luchan por capital simbólico mediante diversas estrategias. En la adquisición de capital influyen varios factores, entre ellos los criterios de valoración del público y de pares, mediatizados por las condiciones impuestas por el género musical, en sí un constructo social (Meyer, 2001; Moore, 2001). Al mismo tiempo, consideramos el criterio de autenticidad (Jones, 2005; Peterson, 2005; Trilling,

1972; Varga, 2012), otorgado tanto por el público como argumentado por los mismos sujetos mediante sus estrategias de campo. Observaremos como operan los guitarristas flamencos bajo el modelo teórico construido para poder observar el desarrollo de sus carreras, sus estrategias de campo, así como las propuestas de innovación de la tradición de la guitarra flamenca.

## **1.5 MÉTODO**

El trabajo de investigación que aquí se presenta es fruto de varias fases de recogida y análisis de datos. Una primera aproximación al objeto de estudio se realizó entre los años 2011-2012 para la obtención de “Suficiencia Investigadora” dentro del mismo programa de doctorado *Estudios Avanzados del Flamenco* en la Universidad de Sevilla. La segunda fase de trabajo de campo y análisis de datos se realizó entre 2012-2017.

El autor tiene la posición singular de ser músico profesional e investigador, lo cual facilita el acercamiento al objeto de estudio y planteamiento de la metodología, así como es un factor que puede facilitar el contacto con los informantes. Sin embargo, al mismo tiempo, la combinación particular de ser estadounidense y guitarrista de flamenco puede dar pie a cierto sesgo en la recogida de datos, tanto por las ideas preconcebidas del investigador –aspecto este que tratamos de controlar a través de un posicionamiento reflexivo-, como las de los informantes. Por ello, durante nuestro estudio hemos procurado mantener una posición de distanciamiento frente al discurso de significados que se produce a lo largo de la investigación. A pesar de que hemos comunicado a los informantes lo mínimo sobre nuestra experiencia profesional e historia personal, en varias ocasiones hemos notado una tendencia de los informantes a usar referencias de lo que sabían de nosotros, de nuestro objeto de estudio y nuestra posición particular, mostrando la vía de doble dirección que es toda relación de

investigación, como relación social que, inevitablemente, es (Gubner, 2001; Velasco y Díaz de Rada, 1997).

Durante la recogida de datos y a lo largo del estudio hemos prestado atención especial a lo que Barz y Cooley (2008) señalan como posibles puntos débiles en el trabajo de campo en la etnomusicología. Hemos tomado las siguientes observaciones tuyas como puntos de inflexión a lo largo de nuestro trabajo:

El desempeño etnográfico se basa en asimetrías de poder y por ello implica el uso ilegítimo de la autoridad del investigador. Dicho de otro modo, los etnógrafos no tienen el derecho legítimo para representar a sus informantes, dado que sus objetivos no son neutrales –después de todo, las carreras de los etnomusicólogos se fundamentan en esas representaciones–. Son los informantes los únicos que disfrutan de la autoridad apropiada, y deberían ser ellos los que escribiesen, o no, los textos etnomusicológicos (Barz y Cooley, 2008: 36).

Mediante un acercamiento multidisciplinar, aplicando teorías y procedimientos de diversas ramas de las ciencias sociales como la sociología, la antropología social y la etnomusicología, es nuestra intención observar los factores influyentes en los guitarristas flamencos a la hora de crear nuevas composiciones y proponer nuevos caminos musicales. A diferencia de la mayor parte de la literatura centrada en la guitarra flamenca, nuestro estudio no ofrece un análisis formal de la música, adoptando en cambio una mirada más amplia sobre los procesos creativos, sosteniendo que los factores que rigen la evolución musical dentro del género flamenco van más allá que la música en sí y recaen en aspectos sociales (DiMaggio, 1987; Meyer, 2001; Moore, 2001). En primer lugar, defendemos que la subjetividad del concepto de innovación musical imposibilita la tarea de determinar exactamente qué o cuáles elementos constituyen contribuciones ‘novedosas’ a un género musical. Es más, aunque fuera posible identificar de manera objetiva las innovaciones, esto no necesariamente implica que se hayan extendido lo suficiente como para tener un efecto duradero sobre el campo

artístico en cuestión. En segundo lugar, el criterio bajo lo cual uno puede juzgar la novedad de una intervención musical depende de su propia experiencia y conocimientos, los cuales son inevitablemente limitados y sesgados. Por último, mientras que la transcripción y el análisis formal pueden arrojar luz sobre el *qué* del fenómeno musical, tema sobre lo cual hay cada vez más estudios, creemos que este método difícilmente explica el *porqué* de las propuestas musicales. En cambio, sostenemos que su explicación reside en las experiencias y motivaciones de sus autores e intérpretes, esto es, en los aspectos sociales y personales.

### **1.5.1 Unidades de análisis y de observación**

En el marco teórico anteriormente expuesto hemos identificado una serie de unidades de análisis que serán los ejes teóricos fundamentales de nuestra investigación sobre la guitarra flamenca: i) en primer lugar nos concentramos en la construcción y evolución de los géneros musicales, primero desde un punto de vista teórico, tanto sociológico como musical, para luego indagar en la relación que tienen los artistas con el género flamenco para su identidad personal y en su producción artística; ii) en segundo lugar, examinamos los discursos en torno a la autenticidad en el flamenco para observar la retórica utilizada en el campo, tanto al nivel interno por los mismos artistas, como el nivel externo de la literatura sobre el flamenco; iii) en tercer lugar exploramos conceptos de tradición, de la tradición flamenca y de la guitarra flamenca en concreto; iv) finalmente pretendemos examinar la creatividad e innovación en el flamenco como elementos íntegros en la tradición musical como en el habitus del artista.

Estas unidades de análisis se han seleccionado congruentemente con nuestro marco teórico. En primer lugar, nuestra perspectiva sociológica del campo artístico la basamos en las teorías de Becker (1982) y Bourdieu (1997, 2000), aplicadas al campo flamenco por Aix (2014) y Steingress (1996, 2005, 2006), lo que nos permite analizar

las relaciones entre agentes dentro de una estructura de relaciones. Respecto a los géneros musicales, adoptamos las teorías presentadas por DiMaggio (1987), Lena y Peterson (2008), Hsu y Hannan (2005), y Moore (2001) quienes defienden que los géneros musicales son sistemas clasificatorios socialmente constituidos y condicionados. Bajo este enfoque nos distanciamos del análisis musical y nos centramos en las personas creando música. Jones et al. (2005), Peterson (2005), Trilling (1972) y Varga (2012) nos ofrecen varios modelos teóricos bajo los cuales podemos examinar diversos reclamos a la autenticidad en el campo flamenco así como contextualizar los discursos de nuestros informantes. En cuanto a las tradiciones, Phillips y Salber (2004) y Williams (1982), así como Cruces (2002) y Berlanga (1997), avanzan nuestra consideración del flamenco como una tradición dinámica y cambiante, en continua recreación y evolución. Finalmente, Kris y Kurz (1982) y Tatarkiewics (1987) establecen la unión histórico-cultural entre arte y creatividad a partir del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, permitiéndonos observar cómo el flamenco nace y evoluciona con este concepto integrado en sus bases, así como contextualizar los discursos de nuestros informantes acerca de la creatividad en el flamenco.

Por lo que hace a las unidades de observación, la investigación se centra en la trayectoria de profesionales de la guitarra que residen en la actualidad y que han realizado su carrera en Andalucía Occidental, entre las provincias de Sevilla y Cádiz. Dicha localización es óptima para nuestro estudio dado que es el lugar de procedencia del flamenco y principal centro de actividad artística, lugar de residencia de una gran cantidad de artistas flamencos. Además, ofrece una gran cantidad de recursos bibliográficos y documentales relevantes a nuestra investigación.

La recogida de datos se ha realizado principalmente a través de entrevistas semi-estructuradas con los informantes entre Sevilla, Lebrija y Jerez de la Frontera, dentro de

unos contextos diversos como cursos de guitarra, bares, talleres de luthieres, estación de tren y en el domicilio particular. Se ha contactado con algunos informantes directamente por teléfono o email y en otros casos a través de sus representantes o personas similares. Tras explicar brevemente el tema e interés de nuestro estudio hemos podido conseguir su consentimiento y proceder en concertar citas para las entrevistas en persona. Todas las entrevistas se desarrollaron en un contexto relajado e informal, facilitando conversaciones fluidas y naturales, lo cual por un lado ha permitido que tomaran un curso natural inesperado hacia algunos temas; pero por otro lado este mismo clima ha complicado poder hacer preguntas que abordasen cuestiones de mayor profundidad. Por otra parte hay algunos datos procedentes de observaciones del investigador en ruedas de prensa, charlas y conciertos. Por último, se ha realizado entre 2011 y 2017 una revisión de la literatura histórica y contemporánea disponible en relación a nuestro objeto de estudio.

### **1.5.3 Selección de informantes**

Nuestro estudio se concentra en cuatro informantes principales: Daniel López Vicente '*Dani de Morón*', Diego Moreno Jiménez '*Diego del Morao*', Ricardo Moreno '*Rycardo Moreno*' y Santiago Lara. La selección de estos informantes se ha basado en un muestreo orientado teóricamente, habiendo sido identificados como idóneos para atender a los objetivos de nuestro estudio. Entre los criterios que utilizamos para su selección hemos tenido en cuenta la edad y el momento actual de desarrollo profesional, su experiencia profesional y reconocimiento por los públicos y críticos, tener trabajos discográficos en solitario, así como propuestas artísticas muy definidas. Durante el desarrollo de la investigación apreciamos que la selección disfrutaba de un grado de validez añadida, resultado de que los cuatro artistas presentan características, vivencias, opiniones, etc., variadas y a veces contrastantes en relación a las temáticas de nuestra

investigación, lo que nos ha permitido ofrecer una mirada de mayor amplitud sobre el campo de estudio.

Conforme a los objetivos del presente trabajo de investigación podemos clasificar a los informantes principales según diversas categorías que proporcionarán una perspectiva equilibrada de los temas en cuestión. No obstante, reconocemos las posibles limitaciones en emplear una muestra tan reducida así como el posible sesgo de la información según las clasificaciones generales que se muestran a continuación.

	<b>Diego del Morao</b>	<b>Dani de Morón</b>	<b>Santiago Lara</b>	<b>Rycardo Moreno</b>
<b>Año de nacimiento</b>	1978	1981	1984	1981
<b>Ciudad de nacimiento/crianza</b>	Jerez de la Frontera (Cádiz)	Morón de la Frontera (Sevilla)	Jerez de la Frontera (Cádiz)	Lebrija (Sevilla)
<b>Gitano</b>	X			X
<b>No-gitano</b>		X	X	
<b>Familia de artistas/segunda generación</b>	X			
<b>Flamenco clásico</b>	X	X	X	
<b>Flamenco híbrido</b>			X	X
<b>Nº de discos en solitario (en el mercado)</b>	1	2 (otro anticipado para 2017)	3	1 (otro anticipado para 2017)
<b>Segundo guitarrista a artista de renombre</b>		Paco de Lucía (2007)	Manolo Sanlúcar (2002-2006)	

Tabla 1: Caracterización de la muestra de informantes, según criterios teóricos.

**Daniel López Vicente ‘Dani de Morón’** (Sevilla, 1981). Constituye la primera generación de músicos en su familia, comienza su afición por la guitarra y el flamenco sobre los 14 años de edad. Hasta el momento ha vivido casi toda su vida en Morón de la Frontera (Sevilla), pueblo conocido musicalmente por el personaje de Diego del Gastor y la escuela guitarrística que inició. Dani de Morón es ganador de los concursos de



Hospitalet, Calasparra y el Giraldillo del Toque en la Bienal de Sevilla 2012. Entre sus experiencias profesionales destacan una temporada de segunda guitarra en la gira ‘Cositas Buenas’ con Paco de Lucía en el año 2007, el haber sido guitarrista en las compañías de baile de artistas como Antonio Canales, Joaquín Grilo o Manuela Carrasco, además de ser uno de los acompañantes principales del cantaor Arcángel, entre otros muchos. Sus trabajos discográficos en solitario incluyen *Cambio de Sentido* (La Voz del Flamenco, 2012), *El Sonido de mi Libertad* (La Voz del Flamenco, 2015) y un disco titulado ‘21’ a punto de salir al mercado. Con apenas 30 años de edad y con motivo de su primer disco, la crítica ya le clasificaban como un “virtuoso...a la vanguardia del toque” (Verguillos, 2013)

**Diego Moreno Jiménez ‘Diego del Morao’** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1978). Hijo de Manuel Moreno Junquera ‘Moraito Chico’ (1956) y sobrino-nieto de Manuel Moreno Jiménez ‘Manuel Morao’ (1929), dos de los guitarristas más emblemáticos del ‘toque de Jerez’ de generaciones anteriores. La crítica ha calificado a Diego del Morao como un “firme candidato no sólo a seguir la estela de sus ancestros, sino a dar un pasito más y convertirse en santo y seña de su generación” (San Nicasio, 2010). Entre los numerosos cantaores que actualmente acompaña o ha acompañado destacan José Mercé, La Macanita, El Torta, La Niña Pastori, Arcángel y Antonio Reyes (con quien sacó un disco, *Directo en el Círculo Flamenco de Madrid* (El Flamenco Vive, 2015), entre otros muchos. Publicó su primer trabajo discográfico en solitario en 2010, *Orate* (Warner Music Spain, 2010) y actualmente su segundo disco está en fase de grabación. Sin duda es uno de los guitarristas de acompañamiento al cante más solicitados.

**Santiago Lara** (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984). También constituye la primera generación de artistas flamencos de su familia junto con sus hermanos mayores Paco Lara (guitarrista) y José Lara (cantaor). Ganador de numerosos concursos y premios, entre ellos el Premio Nacional de Guitarra organizado por la Peña Los Cernícalos (1999), Premio de la Bienal de Flamenco de Sevilla (2000), Premio Nacional ‘Sabicas’ (2001), Premio al Mejor Primer Disco 2007 organizado por el Portal Web “Deflamenco.com”, Premio Venencia Flamenca 2010 del Festival ‘La Mistela’ y el 2º Premio del Concurso Nacional Arte Flamenco Córdoba 2013. Su trayectoria profesional le ha brindado la oportunidad de trabajar junto al maestro Manolo Sanlúcar como segunda guitarra entre 2002 y 2006, participando en los espectáculos *Locura de Brisa* y *Trino y Medea*, además de grabar en la versión grabada de *Medea* (Universal, 2006). Tiene amplia experiencia acompañando al cante y baile, principalmente en la compañía de Mercedes Ruíz, su compañera sentimental. A día de hoy ha publicado tres trabajos discográficos en solitario: *El Sendero de lo Imposible* (Disco Alcompás, 2006), *Sentimientos Nuevos* (Popadrados, 2012) y *Flamenco Tribute to Pat Metheny* (Warner Music Spain, 2016). Recientemente le han clasificado como “uno de los representantes mejor preparados de la nueva generación de instrumentistas” (Alba, 2016)

**Ricardo Moreno ‘Rycardo Moreno’<sup>12</sup>** (Lebrija, Sevilla, 1981). También constituye la primera generación de artistas flamencos en su familia inmediata, aunque guarda parentesco con otros artistas de Lebrija de generaciones pasadas. Es gitano lebrijano por parte de padre y mulato por parte de madre, siendo ésta hija de español y “llevando a

---

<sup>12</sup> El artista explica su nombre artístico al periodista José Manuel Gómez ‘Gufi’ en entrevista: “Pues mira, la ‘y’ la puse como hace 3 ó 4 años, y la puse por varias razones. Por una amiga, que me lo sugirió, para que en internet pues... había tantísimos Ricardo Moreno que era complicado, ¿no? Y entonces, después descubrí que en el firmamento la ‘y’... se le llama la ‘y’ a la constelación de Acuario, y yo soy acuario. Entonces ahí pues tuve una razón de fundamento para decir venga, vámonos para adelante con la ‘y’” (Rycardo Moreno en Gómez, 2015).

Cuba en la sangre” por herencia materna. Su carrera está marcada principalmente por la diversidad de contextos profesionales e influencias musicales, sobre todo el jazz y el flamenco. Disfrutó de éxito nacional con el grupo flamenco-fusión *De Ojana ná* y su single ‘¡Eh Bombón!’ en 2001. Ha producido varios discos, entre ellos: *Cuando El Lebrijano canta, se moja el agua* del Lebrijano (Rosevil Productions, 2008), *Tu Cara* de Alba Molina (Warner Music Spain, 2009) e *Infundio* de Tomás de Perrate (MRP Producciones, 2011). Ha colaborado con muchos otros artistas flamencos como Lole Montoya, Esperanza Fernández, La Tana, Guadiana, Montse Cortés, Arcángel, Dorantes, Raimundo Amador, Javier Ruibal, José Miguel Carmona o Jorge Pardo, y un largo etcétera. Sus trabajos discográficos en solitario incluyen *Varekai* (Karonte, 2015) y un trabajo a punto de ver la luz, *A Galeano* (en prensa, 2017). En las palabras de Verguillos, “La música de Moreno es tradicional e inventa su propia tradición... Moreno es clásico e innovador” (Verguillos, 2015).

A la hora de seleccionar nuestros informantes principales queríamos haber tenido en cuenta un criterio de selección que pretendía ser inclusivo a ambos géneros, masculino y femenino. Sin embargo, mientras que en las disciplinas del cante y baile hay bastantes artistas masculinos y femeninos, en el campo de la guitarra flamenca profesional no hay, hasta el momento, un número significativo de mujeres intérpretes. De las que están tocando en la actualidad ninguna disfruta hasta el momento del reconocimiento profesional/artístico que entendíamos como variable teóricamente significativo en nuestro caso<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> El campo de la guitarra flamenca ha sido históricamente dominado por el género masculino, aunque hoy esta tendencia está cambiando a un ritmo lento, cuestión ésta que podría ser tema de otra tesis doctoral. Para quienes puedan estar interesados en el tema, Eulalia de Pablo ha publicado *Mujeres Guitarristas* (2009). Entre las guitarristas andaluzas identificadas destacan Antonia Jiménez (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1972), María José Matos (Huelva, 1963), Celia Morales (Antequera, Málaga, 1972) y Laura González (Fernán Núñez, Córdoba, 1980). También nos gustaría hacer mención a Marta Robles (Sevilla, 1976), Afra Rubino (Suecia, 1986), y a Noa Drezner (Israel, 1983). Nuestras sinceras disculpas a

## 1.5.4 Técnicas de recogida y análisis de datos

### *Entrevistas semi-estructuradas*

Debido al enfoque singular del presente trabajo de investigación y nuestro interés en la percepción personal de cada informante, la información tratada aquí proviene principalmente de entrevistas con los artistas en cuestión. En todos los casos, el autor aprovechó su posición singular de músico profesional e investigador, asistiendo a cursos de guitarra flamenca que ofrecieron los artistas para establecer un vínculo más cercano y aumentar el nivel de confianza, además de proporcionar buenas escenas de observación. La fecha, lugar y hora de las entrevistas se concretaron directamente con ellos, adaptándose a su disponibilidad y disposición, con una duración variable entre 45 min y 3 horas, siendo la media de una hora de entrevista aproximadamente. El investigador llegó a las citas con un guión de preguntas e ideas a tratar en las entrevistas en línea con los objetivos de la presente investigación, sin embargo se dejó espacio y libertad a los informantes para conducir la conversación hacia temas, historias y comentarios que a ellos les resultaban relevantes al contexto. Cada informante tuvo una respuesta diferente a la petición de una entrevista, desde una total disposición hasta una cierta aversión y/o evasión a ella o a las preguntas. Nuestra presunción respecto a esta diversidad de respuestas es que la disponibilidad y disposición de cada artista a las entrevistas mantiene una relación inversa respecto a su reconocimiento artístico y su posición dentro del campo.

Las conversaciones se grabaron en audio, utilizando la grabadora digital integrada en el iPhone4s y una grabadora especial para el iPod, y posteriormente se transcribieron para facilitar el análisis comparativo. Se procuró evitar tomar apuntes

---

las compañeras que no mencionamos y esperamos que las condiciones sociales y profesionales cambien pronto.

durante las entrevistas con el fin de propiciar un ambiente natural e informal en lo cual los entrevistados pudieron sentirse cómodos para hablar sobre sus vidas, su profesión y sus opiniones.

### ***Entrevista de otras fuentes***

Para ampliar nuestra perspectiva y posibilidades de análisis tomamos notas y aprovechamos informaciones de entrevistas realizadas por otros investigadores, periodistas o presentadores de radio, programas de televisión, *podcasts* o vídeos en YouTube. Estas fuentes secundarias de entrevistas proporcionaron una mayor variedad de temas y algunos comentarios y reflexiones de los informantes que no se habían dado en las entrevistas personales. El trabajo de recogida y un primer análisis de datos provenientes de estas fuentes se realizó previamente a nuestras entrevistas para poder conocer mejor a los artistas antes de abordar nuestro trabajo de campo así como ofrecer puntos de partida para nuestras preguntas y saber cuáles de los temas se habían tratado de forma más bien extensa en otras ocasiones, tanto para evitar la repetición como para guiar nuestra entrevista. Así, hemos podido comprobar cómo en algunos casos los informantes de más relevancia pública tienen un discurso bien elaborado, que reproducen en distintos contextos.

### ***Organización y análisis transversal de entrevistas***

Las entrevistas transcritas se organizaron de diversas maneras para facilitar el análisis comparativo desde distintas perspectivas. En un primer paso se unió la información de las entrevistas en persona y aquellas de fuentes secundarias según el informante, creando una base de datos personalizada a cada uno. Cuando se dio el caso de encontrar comentarios repetidos casi textualmente o tan parecidos que ofrecían casi la misma

información, dimos prioridad a los testimonios obtenidos en entrevistas personales a los procedentes de entrevistas en medios y fuentes secundarias.

En el segundo paso se organizaron las citas según el informante y la temática general de acuerdo con los objetivos de esta investigación, formando las siguientes categorías de análisis: aprendizaje, autenticidad, creatividad, estructura de campo, habitus y tradición. En muchos casos las citas se clasificaron en varias categorías, pues hemos constatado que algunas de las variables de análisis han mantenido un fuerte grado de conexión. Así, ha sido muy frecuente la relación entre aprendizaje y habitus o tradición y creatividad, por nombrar solo algunos ejemplos. Estas observaciones transversales nos permitieron identificar la manera personal que cada artista tiene de tratar los temas centrales de esta investigación, poniendo de manifiesto cómo algunos temas están subordinados a otros (por ejemplo: aprendizaje a tradición) o cómo algunos están integrados en otros (por ejemplo: creatividad en tradición). Basándonos en esta primera clasificación que tiene en cuenta la relación informante/tema, se hizo una segunda clasificación según sub-temas integrados en cada tema principal (por ejemplo: sub-clasificación de aprendizaje proveniente contexto familiar, académico o profesional, elementos específicos como técnica o formas musicales versus elementos extra-musicales como valores o ética). Finalmente las citas de los informantes organizadas según estas categorías de clasificación fueron comparadas entre ellas con el objetivo de identificar historias, experiencias, valores, objetivos profesionales, discursos, retórica, etc., comunes y/o contrastantes entre ellos.

Este análisis final nos permitió exponer la información de modo coherente, conforme a los objetivos anteriormente expuestos y a nuestro marco teórico. La recogida y análisis de datos ha sido un proceso continuo en nuestra investigación, permitiéndonos adaptar y modificar los procedimientos de trabajo de campo en relación

al marco teórico, en un proceso de continuo reajuste, como corresponde al diseño cualitativo de investigación social (Corbetta, 2003). Así, tras la organización y clasificación de datos procedentes de las entrevistas (tanto en persona como de fuentes secundarias), hemos procurado trazar líneas coherentes entre el marco teórico anteriormente expuesto y las experiencias y opiniones de los informantes principales, siempre atentos a la necesidad de ajustar nuestras bases teóricas, es decir, de analizar críticamente esas perspectivas teóricas, en función de la nueva información que íbamos produciendo mediante el trabajo de campo.

Igualmente, la presentación de resultados reproduce un modelo de investigación cualitativa (Corbetta, 2003), pues nos preocupamos por aportar los discursos personales de nuestros sujetos, evitando su reducción a nuestras categorías teóricas o procedimientos metodológicos. Lo que destaca en nuestro análisis de datos y en la exposición de los resultados son las historias individuales de cada artista como su visión del campo artístico del flamenco, o al menos ésa ha sido nuestra intención.

### ***Fuentes secundarias***

La investigación se ha enriquecido de la literatura disponible sobre el flamenco y la guitarra flamenca para observar y analizar discursos acerca de los temas principales del estudio. El fondo documental de la Universidad de Sevilla ha proporcionado la mayoría de las fuentes específicas del campo aunque se han empleado recursos digitales provenientes de Internet para ampliar la cantidad de fuentes posibles. Las fuentes literarias se han seleccionado según su grado de relevancia a los objetivos de este estudio además de su grado de impacto e influencia en nuestro campo científico. Gracias a la evolución metodológica que ha experimentado la investigación sobre el flamenco en las últimas décadas hemos podido gozar de algunas investigaciones

ejemplares que han aportado mucho al presente estudio (expuestos en el marco teórico). No obstante, dado el enfoque etnográfico de nuestra investigación no hemos descartado ninguna fuente por considerarse ‘no verídica’ –es decir, por no ajustarse al concepto de verdad moderno, de constatación empírica entre hecho y representación, como si fuesen éstos dos ámbitos separados y separables–. Muy al contrario, las creencias y opiniones, tanto de nuestros sujetos principales como las palabras de autores anteriores son ‘reales’ en la medida en la que forman parte de la identidad individual y colectiva de los agentes dentro del campo, coadyuvando a la construcción de la realidad social.

### ***Respecto a la ‘flamencología’***

En la redacción de este trabajo hemos elegido evitar el uso de la etiqueta y término ‘flamencología’, para referirnos tanto a nuestra investigación como a otros estudios contemporáneos sobre el flamenco. Hemos procurado limitar el uso ocasional del término en referencia al libro que acuñó el término<sup>14</sup> o en citas textuales de fuentes bibliográficas y entrevistas. La ausencia del término es una decisión teórica por parte del investigador, pues somos de la opinión de que la investigación sobre el flamenco debe seguir los mismos procedimientos metodológicos que otros trabajos etnomusicológicos –cuyo prefijo ‘etno’ es también motivo de debate-, y no hay ningún elemento particular del arte flamenco que justifique su auto-aislamiento científico bajo el término *flamencología*. El término para nosotros está en la misma línea de otras perspectivas herméticas muy estereotipadas (perdiendo con ello su capacidad analítica), conteniendo además un tono etnocentrista evitable (por ejemplo: “el flamenco es diferente de otras músicas”, “el flamenco es nuestro y sólo nosotros lo podemos entender”, y un largo etcétera) que nuestra investigación procura romper. Así,

---

<sup>14</sup> González Climent, A. (1964). *Flamencología. Toros, Cante y Baile*. Madrid, España: Editorial Escelicer, S. A.



entendemos que este término, sin faltar el respeto a quien lo use, ha fomentado hasta hace relativamente poco una perspectiva endógena que adolecía de una falta de comparación interdisciplinaria con otras ciencias sociales, musicales y/o musicológicas.

## 2. LOS GÉNEROS MUSICALES Y EL GÉNERO FLAMENCO

*“It is the present which chooses its past (its influences) rather than the past which causes style to change in the present” (Moore, 2001: 436).*

---

### 2.1 GÉNERO Y ESTILO

Aunque frecuentemente usados como sinónimos, los términos *género* y *estilo*<sup>15</sup> se refieren a matices diferentes acerca de clasificaciones y por tanto requieren una definición para poder desarrollar un discurso coherente acerca de ellos. En una revisión de la literatura concluimos que en diferentes contextos y periodos históricos frecuentemente se han intercambiado los términos, sin embargo en estudios recientes parece que se han adoptado definiciones más concisas y diferenciadas. Hemos tomado como referencia no sólo estudios centrados en la música (Lena y Peterson, 2008; Moore, 2001), sino también la sociología del arte (DiMaggio, 1987) o la ecología organizacional (Hsu y Hannan, 2005).

*Género* está generalmente considerado como un sistema de clasificación (DiMaggio, 1987) o un sistema de organización (Moore, 2001) que funciona como un conjunto de expectativas, tanto para el compositor como para el público, que provoca ‘placer’ mediante el reconocimiento del texto musical o por la satisfacción de aquellas perspectivas. El concepto de género se emplea para crear una distinción categórica con

---

<sup>15</sup> En este trabajo hemos optado por diferenciar entre estos dos términos, congruente con estudios de las últimas décadas de etnomusicología (Lena y Peterson, 2008; Moore, 2001) y la sociología del arte (DiMaggio, 1987). No obstante, en trabajos anteriores como los Meyer (2001 [1956]) o Blacking (2006 [1970]) observamos ausencia del término ‘género’ y al cambio emplean ‘estilo’ o ‘sistema estilístico’ para referirse a lo mismo. También observamos en el ambiente flamenco el empleo del término ‘género’ usado para referirse a las formas o *palos* flamencos, como hace Manolo Sanlúcar (2005).

la finalidad de para poder identificar similitudes entre canciones, objetos, textos, etc. (Moore, 2001). Lena y Peterson (2008), en su estudio de trayectorias de diferentes géneros musicales parafrasean a la definición de género ofrecido por Stephan Neale con respecto al cine, argumentando que los géneros funcionan como “sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que unen a la industria, artistas, críticos y público en crear lo que ellos identifican como un tipo de música distinta” (Lena y Peterson, 2008: 698). Las categorías de organización de cualquier tipo son constructos sociales, con ello se enfatiza que un género musical consiste en una serie de patrones que resulta de decisiones tomadas dentro de unas restricciones y por lo tanto debe operar dentro de “un sistema de reglas socialmente aceptadas” (Moore, 2001: 433-434). Esta consideración implica que una clasificación categórica no es inherente al sonido en sí, y consecuentemente una descripción taxonómica (musical) carece de significado si no se tienen en cuenta las condiciones sociales de su producción y recepción.

Por otro lado, *estilo* refiere a las características de una música impuestas por el compositor y que pueden ser reconocibles entre una pieza y otra (Moore, 2001: 439-440). Mientras que género se refiere al sistema de organización socialmente constituida, esto es, “la identidad y el contexto” de gestos musicales dentro de los cuales un compositor puede imbuir su propia “manera de articulación”, *estilo* se refiere concretamente la ‘manera’, a las características técnicas y apropiables de una música y por tanto relativamente autónomo (Moore, 2001: 441-442). Es esta discriminación entre género como el sistema clasificatoria global y estilo como la manera específica de interpretar la que permite una gama amplia de estilos dentro de un mismo género musical (DiMaggio, 1987). Estilo puede referirse a las características interpretativas de una escuela de toque (el toque de Jerez, el toque de Morón, *Montoyismo*, *Ricardismo* o *Cañoroto*), una manera de interpretar una forma dentro del género (*bulerías al golpe*,

*fandangos personales*), o las características particulares de la obra o período de producción de un individuo (Sabicas<sup>16</sup>, Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, etc.). La libertad y creatividad implícita en ‘estilo’ permiten diversas interpretaciones dentro del mismo género, no obstante Franco Fabbri, al sugerir que “new genres are born by transgressions upon accepted conventions” (Fabbri en Moore, 2001: 440-441)<sup>17</sup>, hace referencia a qué delimitaciones concretas, aunque difíciles de determinar, puede que existan en las clasificaciones de género.

There is an inevitable tendency to conceive of these categories [genre and style] (and of other descriptive terms) as resident in the music we hear. They are only there to the extent that, as competent listening subjects, we have learnt to put them there, as an aid to our organizing that sequence of sounds. Any organization we impose on those sounds is literally that –it is an organization we individually, socially, impose. However, it is also an organization we must impose if we are to understand the sounds as music (Moore, 2001: 441).

### **2.1.1 El género flamenco**

Bajo esta visión, consideramos al género flamenco como un sistema clasificatorio de sonidos musicales, letras y melodías, técnicas y manierismos, etc., que la comunidad artística y el público andaluz han organizado en un sistema codificado, el cual a mediados del siglo XIX empieza a ser nombrado como ‘flamenco’ y a lo largo del siglo XX, a pesar de una marcada evolución y grandes cambios, sigue manteniendo gran parte de sus señas de identidad originales. Como hemos establecido anteriormente, el proceso de formación y desarrollo del género flamenco que se efectúa a lo largo del siglo XIX hasta llegar al siglo XX como género artístico maduro, debe mucho a las

---

<sup>16</sup> Hay quienes tratan al *sabiquismo* como una escuela de toque en sí, mientras que Torres (2005b) lo considera como una continuación de la escuela flamenca-clásica perfeccionada por Ramón Montoya.

<sup>17</sup> Fabbri, F. (1982). A Theory of Musical Genres: Two Applications. En D. Horn, P. Tagg (Eds.). (1982), *Popular Music Perspectives* (pp. 52-81). Exeter, UK: International Association for the Study of Popular Music.

condiciones sociales, económicas y políticas durante este período (Steingress, 1996, 2005). Su poder identitario para diversas capas de la sociedad andaluza, ya sea como símbolo nacional y regional ya sea como reivindicación de una sociedad del Antiguo Régimen en proceso de agudas transformaciones—aunque no estuviera políticamente articulada y fuese desarrollada de modo resiliente—, ayuda a que este arte flamenco tan poco popular —como género artístico— se popularice entre distintos estratos sociales, desde los grupos subalternos y populares al nuevo segmento social burgués, en ámbitos rurales y, sobre todo, urbanos. Basado en experiencias reales o simplemente en la ilusión que ofrece el pasado, Lowenthal nos recuerda que “nostalgia attaches to times beyond our ken<sup>18</sup> no less than to things we have experienced” (Lowenthal, 1985: 7). Debido al fuerte vínculo con la música popular y la capacidad de sugerir u ofrecer identidades, podemos decir que el flamenco gozaba durante el siglo XIX de tan solo una semi-autonomía como campo artístico (Aix, 2014), es decir, que, debido al poder identitario del género, su gestación y desarrollo, así como la estética y delimitaciones musicales, estaban sujetos a la proyección de ideales y valores más allá de la música.

Respecto al toque de guitarra flamenca, aunque fruto de un largo proceso histórico<sup>19</sup>, se desarrolla paulatinamente durante el siglo XIX en un proceso de refinamiento y mixtificación, combinando elementos musicales y técnicos de la guitarra popular rasgueada (tocar para abajo) con la guitarra clásica punteada (tocar para arriba). Observamos en los métodos de guitarra y obras de ‘aires andaluces’ para guitarra, piano o voz, cómo el conjunto de ciertos rasgos musicales (el modo frigo-flamenco, la cadencia andaluza, las técnicas interpretativas del ‘toque barbero’ como el rasgueado o

---

<sup>18</sup> *Ken*: palabra inglesa significando ‘abanico de conocimiento o entendimiento’.

<sup>19</sup> La tesis doctoral de Norberto Torres, *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI – XIX)*, defendida en la Universidad de Almería, se dedica extensivamente a este tema.

punteo con el pulgar, en efecto un manera popular de usar la guitarra<sup>20</sup>) comienzan a identificarse como un género aparte, al cual los músicos académicos y aficionados de la guitarra comienzan a acercarse. El primer método didáctico del flamenco de Rafael Marín publicado en 1902 resume de una forma extraordinaria las características fundamentales del toque flamenco, es decir, su “sistema de clasificación” (Moore, 2001), sirviendo, según Norberto Torres, como “el modelo de referencia” para sus contemporáneos y para la siguiente generación de guitarristas (Torres, 2004: 57). Estas técnicas y características musicales llegan hoy a nuestros oídos perfectamente representados en la “figura aglutinadora y genial como la de Ramón Montoya” (Torres, 2004: 41).

En general, la música, al igual que otros elementos culturales, puede servir como símbolo de diferenciación durante la formación de comunidades, naciones y estado-naciones, las cuales pueden construirse debido al hecho de compartir la misma cultura e identidad colectiva entre sus miembros. Son los productos culturales los que “proporcionan imágenes e ideas para ordenar el comportamiento, o para dar definición al pensamiento”, sirviendo como símbolos de representación y diferenciación entre varias naciones o comunidades (Fox, 1997: 18-19). Autores como Steingress (1996, 2005) o Washabaugh (1996) defienden que el flamenco, como género artístico y producto cultural, ofrecía un modo de identificación para el pueblo andaluz decimonónico, aunque fuera una imagen estereotípica de él, elaborada mediante la reelaboración de símbolos culturales preexistentes en la sociedad andaluza e inventando así un género artístico nuevo para los públicos burgueses.

Según Josep Martí (1998), el uso del término ‘cultura’ en realidad viene a hacer referencia a la ‘cultura representativa’, es decir, aquellos símbolos que una comunidad

---

<sup>20</sup> Para una lectura más extensa sobre la relación entre la guitarra flamenca y la profesión de barbero ver: Del Campo y Cáceres, 2013.

considera diferenciadora respecto a otras comunidades –lo que, por parte de otros autores, se denomina ‘patrimonio’ (García García, 1998; Kockel, 2007)-. Por lo tanto, la cultura de una comunidad está compuesta por elementos con valor representativo que son elegidos “según criterios propios de las retóricas narrativas del momento” y cuya selección está “marcado[a] por unos criterios de valor y de exclusividad” (Martí, 1998: 129). Tales criterios de valoración y exclusividad suelen enfocarse en los productos culturales que tienen un *valor artístico* o un *valor étnico*<sup>21</sup>, creando un sistema de selección para elegir los elementos que mejor marquen las diferencias entre una región y otra, entre un grupo social y otro, o entre una comunidad imaginada y otra (Anderson, 2006). Por tanto, la música, como producto cultural y modo de identificación colectivo, puede servir como elemento fundamental para diferenciar entre comunidades distintas, dado que la propia cultura de cada sociedad es elegida y definida según sus propios criterios de selección. De esta manera defendemos que el género artístico flamenco, i.e. el sistema de clasificación propio y diferenciador del flamenco, tiene fuertes influencias ideológicas provenientes del nacionalismo decimonónico en la reconstrucción y redefinición de la identidad nacional española (Steingress, 1996, 2005). A este respecto Blacking (2006) afirma que la música en general y por tanto los géneros musicales, como patrones y organización de sonido socialmente aceptados, están basados en “aquello que los seres humanos han decidido tomar de la naturaleza como parte de su expresión cultural, más que en aquello que la propia naturaleza les ha impuesto” (Blacking, 2006: 55-56). Esta posición rechaza la homología directa entre una sociedad y sus productos culturales y en cambio permite tomar conciencia de las agencias a la hora de construir o ‘inventar’ los productos y tradiciones culturales.

---

<sup>21</sup> Veremos más adelante como tanto el valor artístico como étnico cobran importancia en los discursos acerca de la autenticidad de los artistas y sus obras.

Consideramos que el proceso formativo del flamenco, visto como producto artístico, género musical y símbolo de identificación, comienza con la selección de los elementos representativos que servirán tanto para identificar y caracterizar la música y la estética (un sistema de clasificación), como para unificar a los miembros que deciden ‘por voluntad’ pertenecer a la comunidad referenciada. Con esto se pone de relieve el proceso de selección semi-consciente y procesual de los símbolos diferenciadores que caracterizan e identifican la música y su comunidad, de entre las muchas y diversas representaciones de la cultura andaluza. La adscripción a la cultura representativa crea un modo de identificación colectivo entre sus miembros que, en el caso del flamenco decimonónico, proporcionó las bases ideológicas y materiales mediante las cuales sus miembros podían legitimar y proteger su existencia e individualidad, en este caso frente a otras músicas y manifestaciones artísticas de diversas regiones españolas y extranjeras. Desde esta perspectiva entendemos el flamenco como un género artístico, una música popular ‘reinterpretada’ y ‘popularizada’ que atiende a factores políticos, intelectuales, y socio-económicos, “dirigido[a] al pueblo como elemento cultural para su identificación con la región” (Steingress, 2004: 43), independientemente de que éste pueda considerarse un tejido social y comunicativo realmente existente dentro de determinados colectivos sociales y étnicos.

Por otra parte, la influencia del poder económico respecto a la cultura y concretamente a la comercialización del flamenco deviene en un aspecto fundamental en la formación y solidificación de la estética del género musical, siendo un proceso clave en este complejo cuadro de conformación cultural del flamenco. A este respecto la creación de categorías culturales (etiquetas), como es la de ‘flamenco’ ha sido señalada como “producto de la distribución de capital dentro de un campo”, posibilitando la división de trabajo o una clasificación especializada que permite la adquisición de



prestigio u otros beneficios (LiPuma, 1993: 16-17). Es decir, la distribución de capital económico dentro del campo puede ayudar a crear categorías culturales gracias al poder económico, tanto como la creación de estas categorías pueden contribuir a más especialización dentro del campo, resultando en diferente distribución del capital económico; las categorías culturales son tanto producto como posible generador de capital económico. Basta con acudir a uno de los protagonistas más importantes del flamenco decimonónico, Silverio Franconetti, aquel ‘cantador’ de ‘aires andaluces’ que revolucionó el género flamenco con su increíble creatividad y visión comercial (Gamboa, 2005: 513-514). Sin duda el flamenco no sería lo que es hoy día sin este impulso mercantil. En esta línea defenderemos más adelante que el mismo nombre ‘flamenco’ fue instrumental en la solidificación del género musical y el campo artístico.

### **2.1.2 Construcción del género flamenco**

Desarrollándose en paralelo al cante y baile, la guitarra flamenca es inseparable de su función rítmica-armónica como instrumento acompañante (Torres, 2005b). Podemos concluir que estas características generales del toque flamenco constituyen parte del principio taxonómico del género musical, junto con el *jipío* del cante o el zapateado del baile. Al cristalizarse finalmente en género artístico-musical, estas características comienzan a constituir un sistema de organización y de expectativa tanto para los artistas como para el público, siendo una manera de identificarse y precondition para la composición e interpretación del flamenco. Según Meyer (2001), un *estímulo sonoro*, como por ejemplo un sonido musical o grupo de sonidos musicales, se consideran *términos sonoros* cuando “indican, implican o llevan al oyente a esperar un consecuente más o menos probable” dentro de un género musical determinado, matizando que “un estímulo sonoro no puede convertirse en un término sonoro fuera del contexto de un

sistema estilístico [género<sup>22</sup>] determinado” (Meyer, 2001: 63).

A modo de ejemplo evidente, podemos considerar la progresión armónica *La menor – Sol – Fa – Mi* (esto es, la ‘cadencia andaluza’) como un término sonoro en el contexto del flamenco, lo cual lleva al oyente a esperar la resolución de esta serie armónica una vez comenzada. El maestro Manolo Sanlúcar lo explica de la siguiente manera: “Cadencia Andaluza es un término escolástico que identifica el formato musical que caracteriza la música tradicional andaluza. Antiguamente la música escolástica andaluza registraba esta cadencia con carácter singular y definitorio, determinado por los referentes de la música eclesiástica” (Sanlúcar, 2005: 50).

Estableciéndose como ‘probabilidad natural’ dentro del contexto social y musical del flamenco, Meyer concluye que un término sonoro de esta índole, “una vez establecido, tiende a continuar de la misma manera, lo que no necesita materializarse musicalmente en la mayor parte de los casos para llegar a ser probable dentro de un sistema estilístico” (Meyer, 2001: 73). La fuerza que adquiere esta progresión armónica como término sonoro con su probabilidad natural de resolución es precisamente lo que permite jugar con la tensión entre expectativa y satisfacción del mismo al nivel creativo. Dentro de un género musical “el significado de cualquier término o serie de términos depende de su relación con todos los otros términos posibles dentro del sistema estilístico” (Meyer, 2001: 71) y por lo tanto el cumplimiento o no de la expectativa permite crear tensión musical gracias al poder del término sonoro dentro del sistema de organización específico que es el género flamenco.

Al determinar convenciones de este tipo, así como la rítmica o las melodías, un compositor o intérprete puede “crear y manipular las expectativas del oyente respecto al

---

<sup>22</sup> Recordamos que el uso del término ‘género musical’ es relativamente reciente y en esta cita entendemos que Meyer usa ‘sistema estilístico’ para referirse a lo que nosotros queremos decir con la categoría ‘género’.

sonido que sigue”, y de esta manera generar tensión y distensión (Becker, 1982: 29-30). A este respecto Lola Fernández (2004) señala que la expectativa de resolución en el primer grado (*Mi mayor*) permite utilizar recursos compositivos prestados de otras tonalidades, como por ejemplo la ‘cadencia rota’<sup>23</sup> que, según la autora, consistiría en el flamenco en resolver temporalmente en *Mi menor* en lugar de la tónica *Mi mayor* como cualquier oyente familiarizado en el flamenco esperaría escuchar<sup>24</sup>. Al gozar de un ‘sistema complejo de relaciones de probabilidad’, la cadencia andaluza crea expectativa en el oyente permitiendo al compositor (o guitarrista-intérprete en nuestro caso) emplearlo como recurso compositivo.

Defendemos que la evolución de la cadencia andaluza de *estímulo* sonoro a *término* sonoro (i.e., cuando esta progresión armónica crea una expectativa específica dentro de la cultura musical) es uno de los hitos históricos en el desarrollo del género y una de sus principales señas de identidad. A partir del momento en que la progresión armónica *La menor – Sol – Fa – Mi* deja de considerarse como semicadencia de la tónica menor (resolución temporal en el acorde ‘dominante’) y, por tanto, de mantener la expectativa de una resolución en *La menor* que no llega, y adquiere autonomía como tónica el acorde *Mi*, convirtiéndose en *término sonoro* específico de la música flamenca<sup>25</sup>. Como indica Meyer (2001), un estímulo sonoro no puede convertirse en un término sonoro fuera del contexto del género específico. Pero es más, “desde el momento en que el oyente forma parte de una cultura que él da por sentada, un simple

---

<sup>23</sup> *Cadencia rota* suele referirse a movimiento armónico que conduce hacia la tónica pero sin embargo ‘resuelve’ en otro grado relativo, creando tensión por el incumplimiento de la expectativa.

<sup>24</sup> Un ejemplo de esta ‘cadencia rota’ se puede apreciar en la soleá de Vicente Amigo, “Mezquita” del disco *Un Momento en el Sonido* (BMG Music Spain, S.A., 2005).

<sup>25</sup> Aunque se aleja de los objetivos del presente investigación es pertinente comentar que Manolo Sanlúcar (2005) defiende que la cadencia andaluza no proviene tanto de una relación con la música occidental tonal, sino que más bien nace del segundo tetracordo de modo dórico griego, lo cual posteriormente se ha armonizado tal como lo conocemos hoy. Esta opinión difiere de otros autores como Fernández (2004), Hurtado (2009) Núñez (2003) o Worms (2007) que defienden una relación tonal entre los grados de la cadencia andaluza, efectuándose una evolución paulatina desde una semicadencia menor a una resolución definitiva en la nueva ‘tónica’ flamenca.

estímulo sonoro aislado tenderá a ser interpretado como parte del sistema estilístico predominante de dicha cultura, esto es, como un término sonoro” (Meyer, 2001: 63-64). Por la familiaridad con el estímulo sonoro, los miembros de determinada cultura adquieren naturalmente los conocimientos necesarios para descifrarlo (Becker, 1982: 41) y de esta manera se convierte en término sonoro. Al ser una progresión armónica reconocible y ampliamente conocida por los públicos se pone al servicio del compositor como recurso técnico-musical pre-establecido para provocar ciertos efectos emocionales (Becker, 1982: 46). A este respecto, Manolo Sanlúcar enfatiza cómo la cadencia andaluza es la progresión matriz del flamenco y la principal seña de identidad musical de Andalucía:

Es sólo en el Flamenco donde este formato es, en esencia, fundamento del sistema que origina. Y desde esta consideración, que como tal se respeta sin alterarse nunca la esencia, que consiste en reconocer su “tónica” como fundamento inviolable. Pues en el momento en que se alterase, se destruiría todo el edificio que sostiene sus cánones. Por esto, este arte aún es fuente de referencia donde el mundo escolástico pone sus ojos cada vez que quiere entroncarse con el sentir andaluz (Sanlúcar, 2005: 51).

Subrayamos la importancia que atribuye Meyer a la cultura que un individuo “da por sentada” (Meyer, 2001: 63-64), es decir, lo que de manera inconsciente uno considera inherente a ella. Como veremos más adelante, las características ‘por defecto’ que se atribuyen a un género musical (o cualquier otro objeto clasificado) juegan un papel importante en la emisión y recepción del anunciado musical, tanto a nivel taxonómico-formal como en las consideraciones acerca de la autenticidad del artista y su obra.

### 2.1.3 El toque flamenco

*“Creo firmemente que el Flamenco no podría haber sido lo que es y cómo es si otro instrumento hubiera ocupado su lugar desde los aspectos geográfico y social, pues es la guitarra, con su naturaleza específica, dones y limitaciones, quien en numerosos casos perfila y fija, en el transcurso del tiempo, y por su desarrollo musical, géneros y estilos” (Sanlúcar, 2005: 35).*

*“No olvidemos que fue desde aquí mismo [la guitarra] desde donde su fundamentaron géneros y estilos, que marcan y definen nuestra ortodoxia. Y es desde aquí mismo también desde donde marcamos nuestros caracteres y diferencias” (Sanlúcar, 2005: 46)*

---

Desde el siglo XVII el estilo de tocar la guitarra ‘a lo español’ consistía en ‘batir’ o rasguear los acordes, contrastándose en timbre y procedimiento del modo contrapuntístico del estilo italiano. Aun en los siglos XVIII y XIX los guitarristas diferenciaban entre dos escuelas distintas de tocar: una más refinada y académica, o ‘punteada’; y otra de corte popular, el llamado ‘toque barbero’. Las principales diferencias entre los dos modos de tocar eran fundamentalmente un mayor o menor grado de refinamiento técnico: la guitarra académica se tocaba con las puntas de los dedos, articulando las cuerdas por separadas y de manera contrapuntística, mientras que la guitarra popular era predominantemente rasgueada y las melodías tocadas con el pulgar. Hacia finales del siglo XIX la separación musical entre las dos escuelas se va difuminando, habiendo un intercambio de ideas melódicas, armónicas y técnicas entre la guitarra académica y la guitarra popular que resultará definitivamente en el ‘toque flamenco’.

Podemos decir que la guitarra flamenca nace del ‘toque barbero’ (Del Campo y Cáceres, 2013): una base rítmica-armónica articulada con el rasgueado, que proporciona

las señas de identidad principales sobre las cuales posteriormente incorporará el ‘punteado’ y demás técnicas ‘refinadas’ de la guitarra académica. Como señala Norberto Torres, el rasgueado es uno de los elementos más fundamentales del toque flamenco, ya que “determinará gran parte de la estética y dinámica propia de la guitarra flamenca”, diferenciándose así de otras formas de tocar. En función de esta “particularidad idiomática”, la base rítmica-armónica ejecutada con una técnica ‘popular’, la guitarra flamenca “incorporará mecanismos y recursos de la guitarra ‘punteada’ o la guitarra ‘clásica’ a partir de su vocación rítmica” (Torres, 2005b: 19). Esta característica singular de la guitarra flamenca establece las condiciones estéticas de todo su lenguaje musical, delimitando los parámetros rítmicos, armónicos y melódicos.

Consideramos el carácter rítmico-armónico de la guitarra flamenca como un elemento fundamental en las bases estéticas del género, ya que es en el acompañamiento de cante y baile donde los músicos desarrollan gran parte del lenguaje guitarrístico. En las noticias históricas que hemos analizado sobre la guitarra observamos que interviene principalmente en el acompañamiento de bailes y cantes ‘populares’, y aunque tenemos poca información sobre la manera exacta en la que tocaban aquellos guitarristas, parece que la mayoría lo que hacían era poco más que rasguear, creando un fondo más rítmico-armónico que melódico. A mediados del siglo XIX, en el momento en el que las tres disciplinas ‘flamencas’ empiezan a mostrar su individualidad frente a la colectividad de la música popular, la guitarra flamenca se desarrolla dentro del contexto de acompañamiento del baile y cante, y no es hasta el último tercio del siglo cuando aparecen noticias concretas sobre la guitarra flamenca de concierto. Por lo tanto, en un principio, el guitarrista flamenco tuvo tres funciones fundamentales: “mantener el compás, dar respuestas al cante o al baile y armonizarlos” (Torres, 2005b: 21). Es la guitarra que aporta “además de la justa entonación a la voz

del cantaor, la velocidad rítmica, la acentuación y los distintos valores representados por silencios con los cuales se produce un perfecto acoplamiento entre la guitarra y los otros actores flamencos, cante y baile” (Cano, 2006: 152-153). Norberto Torres insiste que la función rítmica de la guitarra flamenca es determinante en la estética y el desarrollo del género:

Si tuviéramos que fijar un orden de importancia en estas funciones [rítmica, armónica, melódica], el rítmico aparecería en primer lugar, ya que condiciona los demás. Lo podemos observar si comparamos la guitarra clásica con la flamenca. Esta última ha incorporado varios recursos de la primera, pero los ha hecho suyos desde su vocación rítmica: apoyando en las escalas, trémolo de cuatro notas, más rítmico y brillante, en lugar del trémolo de tres notas de la guitarra clásica, más lírico y nítido, omnipresencia del índice de la mano derecha en la primera o segunda cuerda, dedo que, alternando con el pulgar, permite sentir mejor la pulsación rítmica, etc. (Torres, 2005b: 23).

Como mencionamos arriba, en el campo armónico la guitarra flamenca se basa principalmente en la ‘cadencia andaluza’, representada por los acordes *La menor*, *Sol*, *Fa*, *Mi* o las mismas funciones armónicas en otras tonalidades. Puede modularse dentro de la misma copla entre la cadencia andaluza y otras basadas en tonalidades mayores y menores, a veces relativas (*Do mayor*, *La menor*, *Mi frígio-flamenco*) y a veces homónimas (*Mi mayor*, *Mi menor*, *Mi frígio-flamenco*). Sin embargo, por lo general, es la cadencia andaluza la que establece la estética musical y determina las características armónicas fundamentales de la guitarra flamenca. El maestro Sanlúcar lo describe de su manera característicamente poética:

Es la Cadencia, que refleja con su simetría el género en el que está, quien, como *madre*, acoge a todos sus *hijos* en su seno. Es pues en este segundo ejemplo, en el Flamenco, donde la Cadencia es ama y señora, y nunca ocupa un espacio ingrátido, inconcreto o eventual sino que, por el contrario, todo está sometido a ella (Sanlúcar, 2005: 123).

La guitarra flamenca emplea muchas disonancias en la armonía tradicional, incluyendo notas ajenas a las tríadas fundamentales de los acordes. En la mayoría de los casos aquellas notas ‘extrañas’ provienen del uso de las cuerdas ‘al aire’ dentro de las tonalidades básicas (La, Mi, Si, Fa#), y son precisamente aquellos sonidos los que se buscan en las otras tonalidades exploradas en las últimas décadas (Do#, Sol#, Re#, etc.) (Torres, 2005). En parte, las disonancias aparecen por casualidad cuando el guitarrista recurre a posiciones de acordes que no requieren la cejilla, o por buscar intuitivamente buscar inversiones de acordes más cómodos para la mano izquierda, resultando en tensiones armónicas disonantes y características del flamenco. Explica Manolo Sanlúcar:

Observamos que su influencia [la guitarra] no sólo está determinada por sus virtudes, sino también por sus limitaciones. El propio intérprete en la época en que esta cultura iba formándose era, para la guitarra, una limitación; pues éste no partía de una escuela desarrollada, sino de las elementales y primarias bases de una cultura en embrión que se expresaba, no desde el academicismo, sino desde la intuición. Y como consecuencia de tal comportamiento, en muchos casos, aparecían expresiones que no eran resultado de un análisis concienzudo, sino de la acomodación intuitiva de un gesto [pone el ejemplo del ‘tono de taranta’, F# frigio-flamenco que incluye las tensiones b9, 11, y b7 en el acorde de tónica] (Sanlúcar, 2005: 41).

Pero más allá de la comodidad, Torres señala que hoy día hay una conciencia estética por parte de los músicos que les impulsa a buscar activamente a aquellas sonoridades disonantes que, aunque propias de tonalidades asociadas con los cantes de levante o granaínas (F# y B frigio-flamenco, respectivamente), hoy día han ido siendo introducidas en otras tonalidades.

El oído del tocao gusta de “enturbiar” sus acompañamientos o solos con disonancias, dado el carácter no-armónico y oriental de no pocas melodías del repertorio flamenco. De esta manera, con la ayuda de su oído y buen gusto, el



guitarrista flamenco ha ido elaborando paulatinamente todo un complejo sistema musical de utilización de la disonancia” (Torres, 2005b: 28).

Manuel de Falla, escribiendo sobre la guitarra flamenca en 1922 con motivo del Concurso de Cante Jondo de Granada, apoya nuestro argumento sobre su función rítmica-armónica:

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-harmónico (sic). [...] Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. [...] rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros (Falla, 1982 [1922]: 187-189).

Con respecto a las melodías de la guitarra flamenca, se caracterizan por una forma de ornamentación melódica *heterofónica*, entendida como “un ligero adorno melódico que completa la melodía del canto a modo de respuesta orientativa” (Torres 2005: 21), o explicado más detalladamente como “adornos libres perfectamente conjugados con la línea de canto, pero no literalmente sujetos a ésta, sin que pueda ser calificado, en ningún momento, de contrapunto, en el sentido occidental del término polifónico” (Osuna, 1995: 109). Según María Isabel Osuna, el modo de ornamentar la melodía del canto no corresponde al pensamiento occidental sobre la música y una armonización vertical, sino más bien adhiere al explicado concepto de *heterofonía*:

Este acompañamiento no se realiza para armonizar el canto ni mucho menos para funcionar dentro de un sistema polifónico-contrapuntístico. El acompañamiento de la guitarra flamenca está emparentado directamente con el concepto de la heterofonía, desarrollado principalmente por las culturas orientales (por ejemplo la hindú). La heterofonía es la ornamentación simultánea de la melodía principal sin abandonar la propia melodía. La guitarra da el tono, el ritmo y marca el

camino al cantaor, pero siempre regresa al servil, pero dignísimo, papel de acompañante (Osuna, 1995: 198).

Habiendo establecido aquellos parámetros rítmicos, armónicos, y melódicos, la guitarra flamenca desarrolla su lenguaje en base a los códigos estéticos predeterminados, de este modo produce un acuerdo lingüístico-musical entre los participantes. Explica Manuel Cano:

Todas las aportaciones que se hacen al servicio de flamenco, están determinadas, concretamente, por unas leyes armónicas fijadas de antemano instrumentalmente y adaptadas por los diferentes guitarristas en función de una aportación espontánea y creativa al servicio de los estilos ejecutados, tanto para el canto como para el baile. Existe, por tanto, una constante y completa colaboración además de una gran aportación de ideas que, nacidas de estos guitarristas y aceptadas por el resto de los actores flamencos, dieron a los estilos creados en canto o en baile, una seguridad y equilibrios tonales y un equilibrio rítmico dentro de su desarrollo interpretativo (Cano, 2006: 85).

Cómo no, Manolo Sanlúcar explica las bases esenciales de la tradición flamenca en la guitarra, destacando de nuevo su función rítmica y armónica como constitutivo de la forma (*palo* o lo que él está llamando *género*):

En el Flamenco, la métrica y la cadencia determinan los géneros. De tal manera que, en un pasado no muy lejano, los guitarristas acompañaban a cantar y bailar usando, casi exclusivamente, los dos acordes fundamentales *tónica* y *dominante* con la cadencia y apenas aparecía fraseo alguno. Siendo así, que las pequeñas melodías de apenas ocho compases aparecían muy de vez en cuando. Estas eran y son llamadas *variaciones*... Aquí, en la tradición, son *variaciones* porque el tema es el género, que se representa, como digo, por medio de los acordes de la cadencia acompañada y ritmada, donde a través del rasgueo, sí se están haciendo *variaciones* sobre la cadencia. Es decir, en el Flamenco tradicional el tema es la propia constitución del género: la cadencia acompañada y su ritmo. Y estas claves están implícitas en la constitución orgánica de nuestra cultura (Sanlúcar, 2005: 60).

## 2.2. GÉNERO: EXPECTATIVA Y REALIZACIÓN

*“Though a melody or a lyric or rhythm may seem to be passed down from past artists, it always undergoes transformation in the course of being performed. It is recreated in and through the novel contexts of its production and audition – a condition that is as true of recorded music as it is of live performance. The new contexts in which we listen to old disks help to recreate musical style. [...] No musical style is ever constructed in the past and simply handed down for our enjoyment in the present” (Washabaugh, 1996: ix).*

---

El género musical dicta un modo de expresión de acuerdo con su sistema de clasificación específica lo cual mediatiza la relación entre productor y públicos a modo de comunicación basado en un acuerdo consensual (normalmente no-verbalizado) respecto al contenido del género. Este ‘consenso’ toma forma de *expectativas* por parte de los públicos, críticos, pares y otros agentes en el campo y consecuentemente rige el grado de autonomía del artista en su producción (Lena y Peterson, 2008: 698). Por lo tanto, la adscripción y adherencia a un género musical predetermina los códigos de comunicación específicos que se van a emplear para comunicar un mensaje a un público que reconoce los códigos del género. Para Becker, es la existencia de convenciones [musicales] mutuamente comprendidas por artistas y públicos que posibilitan la experiencia artística (Becker, 1982: 30). Pero lejos de ser estático (Becker, 1982: 31), el género y sus convenciones no sólo predeterminan lo que uno va a escuchar, sino que esta preconcepción está constantemente modificada en base a experiencias nuevas y acumuladas (Hsu y Hannan, 2005; Meyer, 2001).

En una revisión de la literatura respecto a definiciones de género y estilo, Moore (2001) concluye que un género constituye variaciones específicas de la interacción de

códigos y estructuras discursivas que sirven como “sitios de repetición y diferencia” basados en el deseo (de repetición) y el placer (provocado tanto por la repetición de un significante<sup>26</sup> y las diferencias en repeticiones) (Moore, 2001: 438). Lena y Peterson (2008: 697) argumentan que el género constituye una manera de expresión que condiciona la producción artística, organiza los grupos de pares, y determina los públicos, añadiendo que “el género organiza la producción y consumo de materia cultural, incluyendo procedimientos organizativos, e influyendo en gustos y las estructuras mayores de estratificación en las cuales están integrados”. En esta línea, Becker (1982: 30) subraya que las convenciones ofrecidas por un género determinado simplifican y aceleran los procesos de producción, así como posibilitan la coordinación de actividad entre artistas dentro del mismo campo artístico.

Citando a Dalhaus, Moore (2001) defiende que artista y público entran en un acuerdo implícito bajo las normas inherentes de un género, en las cuales el compositor “se compromete a usar algunas de las convenciones, patrones, y gestos de un género, y el oyente se consiente a interpretar algunos aspectos de la pieza de una manera condicionada por este género” (Moore, 2001: 438-439), en efecto los “derechos y obligaciones” de ambos (Becker, 1982: 29). El interés que tienen los públicos en una música puede venir de la fricción entre género y estilo, entre lo que el oyente espera de la pieza según el sistema organizacional y la interpretación de dicha pieza según el estilo (Meyer, 2001: 76; Moore, 2001: 442). En otras palabras, entre el constructo social y la elección autónoma; entre las convenciones y la divergencia.

Defendemos que las expectativas del modo de producción y expresión artística que se generan desde los públicos controlan en gran medida el grado de autonomía del que pueda gozar un artista. Es decir, los códigos del flamenco que se entienden como

---

<sup>26</sup> ‘Significante’ en el sentido de la semiótica (*signifier*)

predeterminados e intrínsecos en el género inevitablemente dictan la libertad de expresión y rango de posibilidades en la producción de obras nuevas. Veremos más adelante como divergencias del género pueden tomar varias formas dependiendo en gran medida de las expectativas del público así como el estatus del artista en sí.

Finalmente, tratar un género musical como un constructo social, en cuanto los elementos representativos son seleccionados por sus miembros, subraya la subjetividad y maleabilidad de su contenido y abre la posibilidad de cambio y evolución. Pelinski observa que “los sonidos no existen por sí mismos, sino en cuanto son percibidos; y esta percepción está informada (categorizada, filtrada) por los códigos que la cultura le ha impuesto” (Pelinski, 1998: 117). Al tener un sistema de clasificación que le diferencia de otras músicas y manifestaciones artísticas, el flamenco dispone de una semiótica propia que sirve para comunicar entre artista y público, ofreciendo un código preestablecido que mediatiza la emisión y recepción del anunciado musical. En el flamenco estos códigos consisten en el conjunto de elementos musicales (cante melismático, guitarra rasgueada, melodías modales sobre la cadencia andaluza, etc.) además de elementos visuales (gestos, indumentaria, escenografía, etc.) que condiciona previamente lo que el oyente anticipa de la experiencia. Cuando un oyente sabe de antemano lo que va a escuchar “en función de las características estilísticas generales... esta información condiciona sus percepciones, modifica su opinión de lo que se oye y cualifica sus respuestas posteriores”, y esta información no tiene que ser necesariamente verbal o musical, “puede consistir en signos visuales, tales como la presencia de un grupo instrumental concreto, o los gestos de los intérpretes, el tipo de público, etc.” (Meyer, 2001: 93). De esta manera, igual “el lugar y la ocasión” (*place and occasion*)

pueden ser determinantes a la hora de clasificar un objeto como arte o no-arte<sup>27</sup> (Williams, 1982), nosotros defendemos que los aspectos extra-musicales son igualmente determinantes en recibir el anunciado musical como flamenco o no-flamenco. Esta consideración permite libertad artística a los agentes si el contexto (peña flamenca, festival flamenco), así como la autenticidad del artista (gitano, familia flamenca, trayectoria artística), son suficientes para clasificar al artista y su obra dentro del género flamenco.

Asimismo, Meyer (2001: 91) señala cómo “la creencia en el poder y significación de la experiencia estética” condiciona la recepción e interpretación de una obra de arte, o en nuestro caso una manifestación artística del flamenco, presumiendo la seriedad y la creatividad del artista y su obra. “Sin esta creencia básica el oyente no tendría razón para suspender su criterio, modificar su opinión y buscar relaciones; lo divergente, lo menos probable, lo ambiguo, no tendrían significado. No habría evolución, sino únicamente cambio” (Meyer, 2001:91). Es gracias a las expectativas preconcebidas de lo que van a presenciar y experimentar que los públicos tienen una referencia con la cual comparar, evaluar y criticar la obra.

### **2.2.1 Las ‘formas’ flamencas**

*“La diferencia fundamental entre el flamenco y lo que no lo es, tiene que ver con el carácter microcompositivo de esta música, que diferencia sus procesos de repetición de otras música occidentales. El flamenco genera siempre recuerdos fragmentarios...Ello hace que, en origen, la rutina repetitiva del flamenco no se establezca tomando como base recorridos únicos, pues las piezas que los*

---

<sup>27</sup> También dos condicionantes para las clasificaciones *flamenco de uso* y *flamenco de cambio* (Cruces, 2002), así como de flamenco en su *dimensión cultural* versus su *dimensión artística* (Aix, 2014).

*componen son cambiantes y combinables con los mismos y otros elementos” (Cruces, 2002: 103).*

---

Una de las características más llamativas y distintas de la música flamenca respecto a otras son las formas o los *palos*, que funcionan a modo de ‘plantillas musicales’ para la creación en la música flamenca. Las formas flamencas traen consigo un serie de códigos y normas respecto al tempo, la rítmica, la tonalidad, las estructuras de letras, las melodías pre-aceptadas y sus desviaciones, sus contextos de interpretación, etc., que permiten a los músicos ‘tocar por tal o cual palo’, más que interpretar piezas propiamente dichas. “Flamenco no es tanto las obras de creación como las estructuras en las que éstas se basan: *Soleares* (por ejemplo) pueden haber y crearse miles. Pero la *Soleá* es solo una: el género<sup>28</sup> de *Soleá*” (Sanlúcar, 2005: 62). A cambio de muchos otros estilos musicales, el flamenco tradicionalmente no tiene estructura de ‘canción’, con uno o varios temas que se repiten a lo largo de la obra; por el contrario, como comenta Cruces (2002), el flamenco se caracteriza por la ‘micro-composición’ donde cada intérprete ofrece su variaciones (falsetas), letras o pasos de baile preestablecidos en un arreglo más o menos espontáneo. Estos códigos preestablecidos que caracterizan las formas exigen un modo de comunicación entre artistas, que les permite tocar juntos sin tener que establecer más que el estilo y ‘tono’ o tonalidad.

Por otro lado las formas ofrecen al público una idea preconcebida de lo que van a escuchar o ver. Pero como indica Meyer (2001: 74), la noción de lo que es una forma u otra no proviene de experiencias determinadas (i.e. la audición de piezas específicas), “sino de la de una gran cantidad de obras escritas en dichas formas”, es decir, de la

---

<sup>28</sup> Aquí el maestro Manolo Sanlúcar emplea el término ‘género’ para referirse a lo que nosotros llamamos en este trabajo ‘forma’, o coloquialmente conocido en el flamenco como ‘palo’.

generalización de características percibidas de la experiencia. Mediante experiencias repetidas escuchando un género musical, forma u obra, desarrollamos naturalmente un concepto del ‘tipo ideal’ de ello, lo cual a la hora de reconocer otra obra como perteneciente a lo mismo, tendemos a compararlo con los ‘códigos intrínsecos’ que hemos establecidos y de esta manera vamos condicionando nuestras expectativas (Becker, 1982; Hsu y Hannan, 2005; Meyer, 2001). Durante la audición de una pieza estamos inconscientemente comparando su desarrollo con lo que esperamos oír en base al concepto normalizado de esta forma, “en cierto sentido, estamos constantemente expectantes”. Lo que percibimos como irregular e inesperado en relación con el prototipo de la forma es lo que generalmente consideramos como desviaciones que “originan la respuesta estética afectiva” (Meyer, 2001: 75). Sin embargo, las formas “ideales” no son fijas y rígidas (Becker, 1982: 30), sino siempre modificándose en base a nuevas experiencias de esta forma (Meyer, 2001: 76). De esta manera, haber escuchado una gran variedad de obras de un mismo género o estilo cambia naturalmente el punto de referencia que uno tiene acerca de las características ‘por defecto’ y consecuentemente esta experiencia acumulativa permite evolución.

Bajo ciertas condiciones esperamos cambio, bajo otras continuidades, y aun bajo otras repetición; hasta que, finalmente, esperamos la conclusión de la pieza. Así, la expectativa va en general siempre por delante de la música, creando un fondo de tensión difusa contra el que las demoras particulares articulan la curva afectiva y crean significado. La expectativa formal es constantemente activa en los distintos niveles arquitectónicos, como una suerte de tensión estética generalizada que se configura y se concreta en el curso de la audición (Meyer, 2001: 76).

El género flamenco, igual que otros géneros musicales, contiene formas que están subordinadas al género, y, aunque individualmente no se pueden considerar como representativos del género entero, su conjunto contribuye a caracterizar el sistema organizativo que funciona como medio de comunicación entre artista y público. Al



ceñirse a una forma (*palo*) dentro del género flamenco el compositor acepta una serie de convenciones musicales y estéticas, avanzadas por el género y aún más determinadas por la forma, que él sabe de antemano servirán para comunicar con el público que en cambio, al reconocer las convenciones y símbolos, sabrá cómo interpretar la recepción de la música. Al establecer un formato conocido de comunicación (género y forma) el artista puede crear expectativa en el público que puede o bien satisfacerla o negarla, jugando así con la tensión entre género y estilo, entre expectativa y realización. Por lo tanto, las formas flamencas (palos) se ponen a la disposición del artista como manera de hacer su obra accesible a los públicos como sistema definido de expectativas y percepciones (Williams, 1982: 197). A este respecto Manolo Sanlúcar afirma: “Una soleá ahora y dentro de dos mil años seguirá igual, porque ya no sería una soleá. Si ahora dejamos escrito lo que es una soleá, dentro de dos millones de años se podrá acudir a comprender qué es eso (San Nicasio, 2015a: 79). En entrevista con Santiago Lara nos expresaba algo similar al maestro:

Hablo del flamenco como arte en este caso, no como guitarra flamenca, como el arte flamenco. El arte flamenco se basa en una serie de estilos, entonces claro, en el momento que tú, digamos, no haces esos estilos, o sea, tú no haces una soleá, no haces una siguiiriya, no haces una bulería, no haces... Nosotros siempre componemos en base a un estilo, digamos, o sea, se supone, tú haces una soleá, y hago una soleá, hago una alegría, una alegría, y esos estilos tienen sus rasgos característicos, su tonalidad, su ritmo, su estilo, digamos, técnico, o sea, sus detalles tradicionales, digamos, por llamarlo de alguna manera (Santiago Lara, en entrevista).

Aquellos ‘rasgos característicos’ de las formas flamencas es un ejemplo de la lucha entre los consagrados y los nuevos aspirantes en el campo artístico. Algunos autores, artistas, críticos y aficionados han convertido en objeto de su crítica las nuevas corrientes compositivas en la guitarra flamenca como carentes de identidad clara en las

formas que interpretan, llegando a un desacuerdo entre expectativa y realización por parte del oyente.

Como la mayoría de los jóvenes guitarristas de esta cultura se interesan más por el continente que por el contenido, y al ser cada vez menor el conocimiento de la esencia, cada vez menos se repara en las formas, atiborrándose de impropiedades las obras, aunque estas no sean apreciadas por un neófito oído (Sanlúcar, 2005: 115).

Los motivos de su crítica se resumen en los comentarios generales que hace Meyer, exponiendo que es vital que el público reconozca, “en el sentido de poner en juego las respuestas habituales apropiadas, el estilo y forma de una obra pronto en su audición para que “no se pierdan las importantes relaciones iniciales” (Meyer, 2001: 76). Respecto a la identidad fundamental de una forma como es la soleá y las pautas que vienen implícitas con este nombre, comenta Manolo Sanlúcar:

[...] cuando el creador nos dice o advierte de que su obra, por ejemplo, es una Soleá, está obligado a presentar los caracteres propios de este género. Porque se “bautizó” con el nombre de Soleá a una manera de hacerse música que contiene todos los caracteres que, en su conjunto, son propios de la Soleá. Y cuando a esta definición, que expresa la condición particularísima de una entidad, se le insertan caracteres ajenos, de modo que los propios se hagan irreconocibles, pretender asociar esto con el género [page break] de Soleá será un gesto de ignorancia y osadía. Y esta, la osadía, será del tamaño que establezca el propio tamaño de la aberración realizada (Sanlúcar, 2005: 114-115).

No obstante, esta ambigüedad es precisamente lo que buscan algunos guitarristas contemporáneos con sus composiciones, viendo las formas como demasiado restrictivas a la hora de crear. Diego del Morao, aunque fiel a la tradición, nos comenta en una entrevista respecto a su planteamiento para el próximo disco: “Yo me siento ya más cómodo de esa manera, viendo los temas ya no como una bulería sino más como un tema a tres o a cuatro, hacer música en definitiva”. Para Becker, incluso cuando uno

quiere alejarse de las convenciones, es más eficaz cuando se hace referencia las normas que todos conocen (Becker, 1982: 61). Es a veces precisamente la tensión entre la expectativa creada por los conocimientos previos y la realización (o no) lo que da interés a la música, y por tanto adherirse a las formas flamencas aporta una referencia tanto para el compositor como el oyente con qué comparar la obra ya que “nuestros juicios en cuanto a la forma modifican y condicionan nuestras expectativas” (Meyer, 2001: 76).

Hablando con Rycardo Moreno sobre las nuevas estéticas en el flamenco y un aparente alejamiento de las formas ‘clásicas’ nos ofrece sus reflexiones, a la vez alabando a sus compañeros:

Claro, es que todo cabe, digamos, está todo ahí. Ahora ya cada uno que reparta, y que haga. La última falseta de Dani [de Morón] está rompiendo con todas las estéticas del flamenco, y en una falseta. No tiene, vamos, ni en estructura, ni en forma ni en nada. Entonces claro, ahí tenemos uno que acabar con todos los arquetipos que podamos tener instalados. Y el Diego [del Morao]... a ver lo que hace, ahora cuando saque el nuevo disco, a ver qué ha planteado (Rycardo Moreno, en entrevista).

La obra maestra *Locura de Brisa y Trino* de Manolo Sanlúcar (Universal Music Spain, 2000) es un buen ejemplo de la tensión creada a partir de la expectativa, como reconoce el propio compositor. Considerado por muchos como uno de los discos de guitarra flamenca más revolucionarios de las últimas décadas, “una obra revolucionaria desde la tradición”, en palabras de Torres (2004: 28) o, según Santiago Lara: “brutal, para mí el mejor. Brutal, o sea, además creo que está avanzado a nuestra época... precioso, flamenco, bonito... todo, tiene todos los adjetivos buenos que le puedas dar” (Santiago Lara, en Entrevista). El maestro Sanlúcar pretende desarrollar un nuevo sistema musical en base a algunos elementos característicos del flamenco a la vez que se aleja de los clichés típicos de las formas flamencas. Con la voz de Carmen Linares, Sanlúcar

presenta composiciones como “Normas” o “Campo” que recuerdan a los cantes de levante y siguiiya, respectivamente, sin recurrir a los recursos tradicionales y fácilmente identificables como se suelen usar. El resultado es una obra flamenca en toda regla que se aprovecha del lenguaje estético del flamenco pero que crea tensión precisamente por la expectativa. El maestro es consecuente con sus críticas anteriormente mencionadas y muy consciente de la responsabilidad que conlleva el flamenco, por no decir el *más* consciente. Respecto a sus últimas obras y la dirección en la que va su propio toque, Sanlúcar comenta:

Cada vez se rasguea menos, y cada vez las cadencias que marcan o definen los géneros se exponen menos... He de decir que mi estilo, desde hace muchos años, coincide con el que cito. Es más, tal vez sea yo su más enconado artífice, porque entiendo que la obra y su desarrollo llevan permanentemente implícitas las referencias cadenciales y métricas. Ahora bien, entiéndase que este funcionamiento entraña un gran peligro, ya que si no se estuviera expresando permanentemente el género, su espíritu y sus estructuras, podríamos vagar por un espacio inconcreto y musicar perdidos y sin rumbo, teniendo como única función el gusto (Sanlúcar, 2005: 61).

## **2.3 GÉNERO COMO CONSTRUCTO SOCIAL**

### **2.3.1 Clasificación ritual**

Paul DiMaggio en *Classification in Art* (1987) explica género como “socially constructed organizing principles that imbue artworks with significance beyond their thematic content”. Por encima de las similitudes formales entre obras, el autor destaca la importancia de las relaciones sociales entre productores (campos artísticos de Bourdieu, *art worlds* de Becker), así como factores claves en la formación y descripción del género, añadiendo que los géneros [musicales] son constituidos en parte por los

públicos que los apoyan y por los que tienen interés personal en sus delimitaciones (DiMaggio, 1987: 441). Obras de arte, como otros objetos culturales, no tienen significado o valor intrínseco hasta que son empleados en un contexto social, o bien unificando a grupos sociales, delimitando separación por marcar diferencia o distinción, o sirviendo como símbolos representativos y/o identitarios para un grupo (DiMaggio, 1987). Es en las relaciones e interacciones entre agentes en el campo artístico donde la obra adquiere significado para un grupo social o artístico, y dada la importancia que se otorgan a las normas y el apoyo mutuo entre agentes se convencen de que su actividad tiene valor (Becker, 1982: 39). Como hemos comentado, el flamenco comenzó a formarse como género artístico bien definido durante la segunda mitad del siglo XIX en gran parte debido a los símbolos usados y el poder representativo que tuvo para los nuevos sectores urbanos de la sociedad andaluza.

Las divisiones entre géneros musicales, y por tanto su especificidad, tienden a ser más marcadas cuando indican diferencias entre personas o grupos sociales (cultural, social, estatus, étnico, etc.) y consecuentemente las demarcaciones tienden a ser más defendidas por quienes se identifican con el género (DiMaggio, 1987: 449). La “clasificación ritual”<sup>29</sup> de productos culturales, como es el caso del flamenco, tiende a ser “universalmente significativo” cuanto mayor es el contacto entre grupos sociales, es decir, que la clasificación y delimitación en sí se vuelve significativo cuando sirve como marcador de diferencia (DiMaggio, 1987: 448). El flamenco se desarrolló y sigue siendo empleado como marcador cultural entre grupos sociales, tanto al nivel nacional como internacional, y consecuentemente la fuerza de la clasificación ritual del flamenco está condicionada por el grado en el cual los límites están impuestos en el sistema

---

<sup>29</sup> Entendemos el uso del término ‘clasificación ritual’ que hace DiMaggio (1987) para referirse a la clasificación que hace un grupo social ajeno a la producción específica del producto cultural. Este modo de clasificación es consecuencia de la apropiación por un grupo social del elemento cultural para un acto de socialización o para fines identitarios.

clasificadorio, afectando tanto a productores como a públicos. Para un artista como Diego del Morao, el flamenco forma un elemento central de su identidad, hasta el punto de llegar a engloba su ser:

El flamenco está aquí [apunta al corazón] está... eso es una... El flamenco no es una música, es una cultura, es una manera... es una razón de ser. Yo no puedo ser otro, yo soy flamenco porque yo no puedo... si no, no sería yo, ¿sabes?, yo sería otra persona. Da igual lo que hagas. Es uno (Diego del Morao, en entrevista).

Santiago Lara siente algo parecido como su compañero jerezano respecto a su identificación con el flamenco. “Yo creo que la diferencia está en ser flamenco o no serlo, simplemente. Para mí ésa es la diferencia real” (Santiago Lara, en entrevista). Nos habla sobre las etiquetas en la música y sobre su último trabajo discográfico *A Flamenco Tribute to Pat Metheny* (Warner Music Spain, 2015):

Este disco de Metheny siempre he dicho que, para mí, que yo no quiero engañar a nadie, que no es flamenco, porque para mí el flamenco, el flamenco es lo que es, o sea, el flamenco es esto, el flamenco son los estilos del flamenco, o sea, un fandango, una soleá, y tiene unos rasgos característicos, y en este disco de Metheny no hay esos rasgos característicos, porque es música de un guitarrista de jazz, entonces... Lo que pasa es que yo soy flamenco, he mamado el flamenco, es mi música de origen, digamos, mi música nativa, entonces claro, todo lo que haga va a sonar a flamenco, pienso, ¿sabes lo que te digo? Es complicado que no me suene flamenco porque es lo que... es mi lenguaje, es como yo lo canalizo (Santiago Lara, en entrevista).

Algunos autores han señalado que un consenso general en las características del género (características ‘por defecto’) es un instrumento para la fuerza y defensa de los límites del género, y aún más cuando juega un papel importante en la identidad colectiva (DiMaggio, 1987; Hsu y Hannan, 2005), aunque las fronteras entre músicas son difíciles de delimitar. A este respecto Cruces, escribió en 1997 para el *XXIV Congreso de Arte Flamenco* celebrado en Sevilla y en relación directa con el *Libro Blanco de las*

*Artes en Andalucía* (Junta de Andalucía<sup>30</sup>), la necesaria tarea de “delimitar el contenido del concepto ‘flamenco’”, una labor que consideramos difícil y arriesgada tanto a nivel artístico como político. Intentando comunicar imparcialidad pero inevitablemente dejando ver su propio concepto de lo que es o no es flamenco, la autora escribe:

No somos partícipes de la patrimonialización de los modelos «rígidos» de la música y letras flamencas propuestas por los defensores de los estilos más clasicistas... Pero tampoco se trata de justificar cualquier eco lejanamente emparentado con el cante como «flamenco». La creatividad, confluencia y síntesis musicales y estilísticas de las que el propio flamenco es muestra no deben confundirse con la mixtificación del género. Los límites de lo que se debe considerar «flamenco» habrán de establecerse en cada caso por los expertos, pero proponemos que la frontera quede marcada por aquellos procesos creativos que se producen *desde dentro* del propio flamenco (Cruces, 2002: 157).

Definir las fronteras del flamenco de manera objetiva consideramos que es una tarea bien imposible, aun “desde dentro” del género, tanto por la diversidad de interpretaciones como por su imparable evolución a lo largo de su historia: lo que se consideraba flamenco ayer no es lo mismo que hoy, ni lo que cantaba Antonio Chacón es más flamenco que lo que cantaba Camarón o Enrique Morente. Adicionalmente, defendemos que el flamenco nace de una “mixtificación” de elementos musicales de procedencias europeas, andaluzas, y afro-americanas, y es más, el género flamenco como tradición musical sigue vivo y vigente gracias a su evolución y adaptación a los cambios sociales, como, por otra parte, le ocurre a cualquier tradición para seguir existiendo, (Phillips y Schochet, 2004). Los “procesos creativos que se producen desde dentro del propio flamenco” son los procesos de adaptación e integración de nuevos elementos musicales y estéticos a los rasgos dominantes de este género artístico, es

---

<sup>30</sup> Según la página web de la Junta de Andalucía, el citado libro sirve como “hoja de ruta” para las políticas relacionadas al flamenco (<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/LibroBlanco/>).

decir, una “mixtificación”. Nosotros defendemos que los intentos de definir objetivamente las fronteras entre flamenco y otros géneros musicales pueden resultar precisamente de la “patrimonialización”<sup>31</sup> que Cruces intenta querer evitar. Autores como Aix (2014: 28-29) considera la nominación definitiva en 2010 del UNESCO como una “iniciativa preservacionista”, señalando que “esta tentativa sintoniza con el auge de la preservación del patrimonio como recurso político electoral y, sobre todo, como reclamo turístico”. Quince años después de que fueron escritas las palabras de Cruces, pero sólo dos años después de la nominación de la UNESCO, Washabaugh (2012) emprende una revisión sobre la política del gobierno regional respecto al arte flamenco. Según su interpretación, la panorámica no es tan negativa como se podría suponer desde esta perspectiva mantenida por autores como Aix :

Rendering this process even more complex is the fact that the government has avoided delimiting this patrimonial flamenco. Although it has pronounced it to be an identity-symbol, it has not accompanied this pronouncement with a definition. No one in the government has corralled this music, determined its constitution, or declared what exactly it is. [...] From an artist’s point of view, this official reluctance is apposite. Artists tend to see music as something that should be performed rather than discussed (Washabaugh, 2012: 6).

Renunciar a la tarea de definir el flamenco desde la política y dejar la responsabilidad a los artistas ‘desde dentro’ como propone Cruces (2002), da paso a la ley natural del campo artístico donde existen luchas entre la ortodoxia y la heterodoxia, esto es, entre los artistas consagrados y los recién ingresados. La acumulación del capital simbólico

---

<sup>31</sup> Entendemos que el significado del término ‘patrimonialización’ aquí, se hace con connotaciones negativas, es decir, para subrayar el proceso de apropiación por parte de un colectivo o un agente. Esta acepción es diferente a la de ‘patrimonio’ como categoría conceptual que es diferente de tradición o/y cultura (tradition and heritage), como lo hace Kockel (2007): “‘heritage’ is culture that has (been) dropped out of the process of tradition. The term ‘tradition’, literally, refers to cultural patterns, practices and objects that are ‘handed on’ across time and space, as a skills and knowledge resource to be appropriated by the context of other generations and places. ‘Heritage’, on the other hand, refers to cultural patterns, practices and objects that are either no longer handed down in everyday life (and therefore left to the curators) or used in ways significantly removed from their historical trajectory (Kockel, 2007: 21).



específico (reconocimiento artístico) permite al agente definir la *doxa*, es decir “todo el conjunto de lo que se admite como evidente, y en particular los sistemas de clasificación que determinan qué se considera interesante o sin interés” (Bourdieu, 2000: 83). Es decir, las demarcaciones fronterizas del género flamenco. Pero recordamos que cualquier definición de un objeto cultural responderá a ideologías e intereses específicos, lo cual permite al agente (o agentes) definir quién está en posesión de suficiente capital simbólico específico para definir tanto lo que se entiende por flamenco como las condiciones para la entrada en el campo y pertinencia al género (Aix, 2014: 88). Subrayando de nuevo la subjetividad de cualquier sistema de clasificación, Cicourel clarifica las ideas de Bourdieu declarando que el origen de este poder simbólico es “la imposición de condiciones culturales arbitrarias por un poder arbitrario bajo la premisa de un orden legítimo” (Cicourel, 1993: 90).

### **2.3.2 Clasificación profesional y comercial**

*“Boundary-defining work occurs within a shifting social, political, economic, and cultural landscape and the structural features of this landscape condition the actions of genre stake-holders. A genre’s proximal environment includes other genres that compete for many of the same resources, including fans, capital, media attention, and legitimacy” (Lena y Peterson, 2008: 69).*

---

Centrarnos demasiado en géneros musicales como productos de influencias externas obvia la clasificación que procede desde dentro del sistema de producción artística (DiMaggio, 1987). Mientras la clasificación ritual tiende a originarse o en el uso del objeto como símbolo identitario o ser influenciado por los públicos y reflejar demandas del mercado, la clasificación de géneros puede también producirse por esfuerzos

concentrados de artistas, trabajando para definir, refinar, promocionar y vender sus productos. La ‘*clasificación comercial*’ constituye delimitaciones marcadas o impuestas en obras de arte por motivos comerciales, facilitando la agrupación y promoción colectiva de diversos productos. La producción comercial que intenta llegar al gran público tiende a restar valor de clasificación ritual, que suele usar los objetos simbólicos como elementos de inclusión y diferenciación. De modo similar, la *clasificación profesional*, establecida por productores dentro del campo artístico, ayuda a diferenciar entre obras de otros productores, agrupar productos similares y aprovechar recursos comunes al grupo, así como diferenciar entre productos para defender un espacio profesional. La clasificación permite a los públicos a aplicar el criterio ‘por defecto’ del género para entender y descifrar el producto, permitiendo a públicos y productores comunicarse con facilidad y eficacia. Agrupar a productores ofrece la oportunidad de aunar esfuerzos colaborativos en crear, promocionar y diseminar sus obras a públicos, cuyos ‘gastos’ se reducen gracias al consumo colectivo, por tanto “socializando los costes infraestructurales de la producción artística” (DiMaggio, 1987: 445). Aunque DiMaggio describe tres clasificaciones principales desde dentro de las industrias culturales (comercial, profesional y administrativa<sup>32</sup>), nos centraremos principalmente en clasificación profesional y comercial y, además, en defender que en el campo de la guitarra flamenca es un campo de producción restringida, las dos clasificaciones son casi iguales.

Santiago Lara nos expresaba su frustración con la programación de festivales y ciclos de conciertos que programan artistas de diferentes “sub-tipos” de flamenco en el

---

<sup>32</sup> La clasificación administrativa suele originar en los proyectos políticos, como por ejemplo la UNESCO o la Junta de Andalucía en su uso del flamenco. Además de salir del enfoque principal de la presente investigación, Washabaugh (2012) ha investigado recientemente acerca de las clasificaciones administrativas en las políticas andaluzas y concluyó que sus esfuerzos por mantener la imparcialidad y la inclusión de diversas manifestaciones del flamenco han sido bastante exitosos.

mismo cartel. En respuesta, aboga por empezar a aplicar más clasificaciones profesionales y comerciales del flamenco para, en sus palabras ‘ayudar al público’. No obstante, sospechamos que el reclamo viene de las dificultades inherentes en el campo artístico flamenco, y sobre todo en la guitarra de concierto (como veremos más adelante). El artista nos comenta en entrevista:

Deberíamos de diferenciar entre lo que es el flamenco clásico, el flamenco de vanguardia, incluso el flamenco experimental, por decirlo de alguna manera, ¿sabes lo que te digo? porque hay mucha confusión. Claro, tú dices ¿Israel Galván es flamenco? ¿o Farruquito? ¿Quién es flamenco? o... ¿Rocío Molina es flamenca? o... yo qué sé... ¿o mi mujer [Mercedes Ruíz] es flamenca, por ejemplo? ... Yo pienso que todos son flamencos pero sí que es verdad, que el flamenco... como yo te digo, el flamenco a lo mejor clásico, por llamarlo de alguna manera, tiene unas señas de identidad que algunos artistas ya no las conservan, y dices, claro, si tú no conservas eso, ya... llamarlo flamenco ya es más delicado, por eso yo no quiero que a este proyecto mío lo llamen flamenco, porque... estoy en contra de eso con otros artistas y no quiero yo pecar de eso también, de... “esto es flamenco”, “no, no, esto no es flamenco”. Si critico a los demás yo no voy a hacer lo mismo. No es que yo critique a nadie sino que, por ejemplo, para mí lo que hace Israel o lo que hace, por poner un ejemplo, ¿no?, porque digamos que... el que está más arriba en cuanto a algo raro, digamos, entre comillas, yo he visto su espectáculo, claro, y para mí no tiene nada de flamenco, para mí, ¿sabes lo que te digo?, nada, entonces claro, pero él es flamenco, es de lo que venimos, entonces él lo está canalizando a un remate, lo está canalizando a una llamada, pero claro, tú lo ves desde fuera y dices tú “¡ostia!”, es que una persona que no haya visto flamenco en su vida ve eso y se puede llevar una imagen rara de lo que es el flamenco, puede decir “¿esto es flamenco?”, y ahora después ve un espectáculo de, yo qué sé, de *Paco Pito*, por decirte alguien, y dice “¿todo esto qué es?”, porque no se parece en nada, entonces... No sé, hay que distinguir, como la música clásica, siempre ha existido, el clasicismo, el romanticismo, el... la música experimental, la música contemporánea, yo qué sé, el flamenco igual, ¿no? Yo puedo decir “mira, ahora he hecho un proyecto de flamenco experimental”, por ejemplo, o “voy a hacer un proyecto de flamenco contemporáneo”, yo qué sé, y ahora saco un disco y digo “pues ahora voy a hacer un disco de guitarra flamenca clásica”, digamos.

[Investigador: ¿Para ti como artista, qué ventaja o desventaja tendría diferenciar estilísticamente? Hay confusión por meter estos artista en el mismo cartel [?]

No, no, yo no veo ninguna confusión, lo veo perfecto que estén en el mismo cartel de Nimes, por ejemplo, o en el festival de Jerez, pero pienso que ayudaríamos al público, como yo digo, al público, ¿sabes? porque yo sé perfectamente lo que hace cada uno, yo sí porque soy un profesional y sé lo que hay, pero el público, yo porque lo veo, hablo con la gente, y porque me gusta, además, preguntar, yo creo que deberíamos de intentar separar un poco, ya que nos gusta poner etiquetas, en vez de decir “esto no es flamenco, esto sí es flamenco”, en vez de ser tan radical, pues decir “no, ciclo flamenco de vanguardia”, por ejemplo, y meter a Israel Galván, meter a Rocío Molina, meter a la gente que, digamos, que tiene la mente más abierta y quiere ir a otro lado, digamos, o puede meter lo mío, si tú quieres, entraría ahí también, ¿no? Y ahora tú dices “ciclo tradicional”, y tienes a otros artistas, y también tienes a los artistas que quieren renovar la tradición, que eso es más difícil todavía, es lo que yo pienso, que es lo más difícil de todo, lo que ha hecho Paco de Lucía, por ejemplo (Santiago Lara, en entrevista).

### **2.3.3 La etiqueta ‘flamenco’**

La queja pronunciada por muchos tradicionalistas y románticos de que el proceso de profesionalización y comercialización del flamenco debilitaba la clasificación ritual que tenía para ciertos grupos sociales es contestada por Steingress (1996), quien defiende que el género artístico que conocemos como ‘flamenco’ estaba de hecho parcialmente determinado por la clasificación profesional. Según DiMaggio (1987), la clasificación profesional deriva de competición entre productores por estatus y éxito (capital simbólico, social y económico) y su prevalencia es directamente proporcional al grado de autonomía del campo. Los artistas dividen las obras en “meaningful categories, which assume ritual significance” dado que el éxito del artista y su obra están tan ligados al éxito del género. Por lo tanto la competición entre productores por recursos (capital) les impulsa a buscar maneras de diferenciarse, tanto de generaciones previas

como de sus pares. Defendemos que la clasificación profesional funciona como una manera de dividir el trabajo dentro del campo.

A este respecto, Hsu y Hannan (2005) señalan el proceso de etiquetar como fundamental en la definición de una organización o género, así como el estándar de clasificación ‘por defecto’. Citando a Hannan y Carroll (1992)<sup>33</sup> y reminiscente de Lena y Peterson (2008), Hsu y Hannan (2005: 478) ofrecen la ‘teoría de dependencia de densidad’ (*density dependence theory*), que viene a explicar que a medida que incrementa el número de agentes clasificados en una categoría, esta categoría se legitima desde la perspectiva del público como una organización ‘real’ y consecuentemente les otorga “jurisdicción sobre un dominio particular”. El acto de nombrar esta categoría puede ayudar a su solidificación, contribuyendo a su “realidad social” al “destacar su singularidad” además de facilitar su identificación por parte de los públicos. Asimismo, las etiquetas subrayan la homogeneidad de sus miembros e inspiran a los públicos a focalizar sobre las similitudes entre agentes y sus obras en lugar de sus diferencias, facilitando la comunicación sobre la categoría y su existencia, además de ser un paso vital en el proceso de institucionalización.

Nombrar como *flamenco* esta forma particular de interpretar la música está considerado por muchos historiadores y musicólogos como un evento histórico en el desarrollo y solidificación del género artístico. A pesar de las diversas opiniones sobre la etimología de la palabra, está claro que el consenso gradual entre públicos y artistas acerca del nombre era definitivamente un factor determinante en su institucionalización.

Como señala Cruces:

---

<sup>33</sup> Hannan, M.T y Carroll, G.R. (1992): *Dynamics of Organizational Populations: Density, Legitimations, and Competition*. New York: Oxford University Press.

Fue la *popularización* del flamenco, es decir su progresiva pero definitiva instalación en la industria del espectáculo, la que rubricaría el tránsito entre esa estética plural popular, y una *norma codificada*. El proceso cristalizó en el café cantante, entre 1850 y 1920, y el nacimiento mismo de la palabra ‘flamenco’ en torno a la década de 1860 refiere a la imagen de marca que permitía distinguir una *nueva estética* (Cruces, 2002: 95).

José Manuel Gamboa (2004) atribuye el hallazgo más temprano del término referente al género musical, 1853, a José Blas Vega, quien encontró el uso del término referente a la *música flamenca* y a *los flamencos*, refiriendo lo último a las personas, como sinónimo de gitano y no tanto al género musical (Gamboa, 2005: 503-504). Aun a finales del siglo XIX observamos que la palabra *flamenco* se seguía usando más como adjetivo complementario que como sustantivo propiamente dicho. El mismo Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo* da título a su famoso texto de 1881 con el nombre *Cantes flamencos* y en sus páginas siempre se hace referencia al género en cuestión en plural, no como *flamenco* y punto (Machado y Álvarez, 2007 [1881]).

Como ha determinado José Luis Ortiz Nuevo (en Gamboa, 2004: 498) en su revisión hemorográfica del siglo XIX, este género empezó a llamarse flamenco alrededor del año 1860, aunque era empleado más como sinónimo de *gitano*, *gitano pícaro*, *listo* o *inteligente*. Antonio Zoido (1999) destaca además la posible relación entre la palabra ‘flamenco’ y el estilo de vida bohemio, en el que participaba también la soldadesca, una vez se licenciaron las tropas asentadas en Flandes en el primer tercio del siglo XVIII. Estas prácticas sociales, caracterizadas por su liminalidad, eran vistas peyorativamente por una parte de la intelectualidad y el periodismo, dando lugar así a la perpetuación del significado negativo que mantuvo el término flamenco, especialmente tras la denominada “campana antiflamenca”, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. El momento clave se produjo cuando el término *flamenco* se empezó a usar como denominación comercial (sustantivo) en lugar de un término meramente

descriptivo (adjetivo):

Debió haber un hombre listo que acertó a dar esa denominación comercial, a crear esa marca. Antes se llamaba al género de muchas maneras: cantes andaluces, bailes del país, canciones andaluzas, baile de palillos, canciones gitanas. Y en esos años, en los sesenta del siglo XIX, empieza a llamarse exactamente flamenco (Ortiz Nuevo en Gamboa, 2004: 498).

Al prestar atención al discurso acerca de las etiquetas nos puede arrojar luz sobre un proceso importante en la cristalización y desarrollo de los géneros musicales así como los procesos sociales en su formación. Hsu y Hannan (2005) observan que este cambio de adjetivo a sustantivo, como observamos en la transición de *cantes flamencos* a simplemente *flamenco*, refleja una evolución de un “subgénero de otros géneros establecidos a un género por sí mismo”, destacando la importancia de este cambio en la legitimización de cualquier categoría de clasificación (Hsu y Hannan, 2005: 486).

#### **2.3.4 La etiqueta ‘flamenco-jazz’**

En otro ejemplo de clasificación profesional, la etiqueta *flamenco-jazz* empieza a tomar cuerpo y forma como sub-clasificación del género flamenco, ofreciendo a algunos artistas una categoría aparte que les diferencia de otros compañeros. La etiqueta permite al público preparar sus expectativas de antemano y juzgar la obra de otra manera, mientras que a los artistas se les permite la libertad de explorar músicas improvisadas y ‘fusionadas’. Podemos decir que a los artistas que trabajan bajo la etiqueta *flamenco-jazz* se les permite el cobijo de la tradición flamenca, que por sí incluye la creatividad y la innovación, a la vez que la libertad que ofrece la improvisación melódica, el principio fundamental del jazz.

Como comentamos anteriormente, la transición sutil de adjetivo a sustantivo puede apuntar al desarrollo de nuevos género musicales. Por ejemplo, posiblemente el

primer uso oficial del término *flamenco-jazz* fue el título de disco de Pablo Iturralde del 1974 (grabado en 1967) en el cual aparece un joven Paco de Lucía. Las décadas posteriores han visto muchas exploraciones en este maridaje musical, como por ejemplo las colaboraciones entre Paco y Chick Corea, el Sexteto de Paco de Lucía y sus integrantes, principalmente Jorge Pardo, o artistas como Chano Domínguez, Diego Amador, Pablo Martín, Gerardo Núñez, u otros más recientes como Rycardo Moreno. Hace poco el percusionista Guillermo McGill publicó recientemente el *Flamenco Jazz Real Book* (2006)<sup>34</sup>, recopilando algunos temas que según el autor son referentes en estas nuevas exploraciones musicales, de compositores como Carles Benavent, Jorge Pardo, Nono García y Perico Sambeat entre otros. Llegando al cincuenta aniversario de la grabación de Iturralde, nos preguntamos si *flamenco-jazz* será algún día un género en sí o si seguirá siendo un subgénero del flamenco.

Tuvimos oportunidad de conversar con Rycardo Moreno respecto a la etiqueta ‘flamenco-jazz’ para conocer su opinión sobre este estilo (o género) emergente en el cual está inmerso. Cuando le preguntamos si el flamenco-jazz ya conformaba un género aparte, nos responde:

Eso es algo que estamos luchando, los jóvenes que venimos. Porque claro, en el flamenco no nos aceptan, en el jazz tampoco nos aceptan directamente, digamos. Entonces... Jorge Pardo puede ser uno de los impulsores del flamenco-jazz, como Paco de Lucía, como Carles, como Tino di Geraldo. Y claro, estamos diciendo “¿y por qué no vamos a defender lo nuestro?”. El flamenco-jazz ya no tiene que tener una forma común estándar, ni tiene que mantener la estética del jazz ni del flamenco, sino... es un estilo nuevo. Yo, en el fondo, con lo que más cómodo me siento, es decir que soy un guitarrista que... Es que claro, mira, cuando vino Chick Corea decía en una entrevista “los estilos forman parte de los años 80, 90,

---

<sup>34</sup> Los ‘real books’ en el jazz son libros de transcripciones de las melodías y estructuras armónicas de temas, normalmente del repertorio ‘clásico’ del jazz. Sirven como guía y referencia para los músicos de jazz para que arreglen e improvisen los temas sobre la marcha. El título del libro de McGill (2006) hace referencia a esta tradición reciente en el jazz.



pero es que ya en el 2000 los músicos no tocamos estilos, tocamos de todo, tocamos lo que nos viene, la emoción, tocamos...”. Es como la cocina, “¿esto qué es, andaluza, comida gitana, o comida...?”. No tiene una definición, es comida de todos los géneros adaptada a nosotros y a la situación que tenemos geográfica. Y yo creo que con la música pasa eso, que no hay un estilo ya definido. Hombre, si se tiene que parecer a alguno pues está dentro del flamenco, porque yo toco por soleá, por alegrías, seguiriyas, y todo esto, y que las armonías que utilice, pues bueno... Más que al jazz en un momento dado. De hecho, festivales de jazz no me ha llamado ni uno todavía. Sin embargo de flamenco he tocado ya en bastantes y que son importantes. Entonces creo que la música mía puede estar más contextualizada dentro del flamenco (Rycardo Moreno, en entrevista).

Los recursos limitados para agentes en este campo artístico altamente especializado son en nuestra opinión, uno de los motivos principales en la búsqueda de distinción, por ejemplo el último disco de Santiago Lara, *Flamenco Tribute to Pat Metheny*. En el caso de Lara, a pesar de haber seguido el camino ‘tradicional’ como guitarrista flamenco (años de formación, premios en concursos, discípulo y segundo guitarrista a un artista consagrado, varios discos como solista, etc.), las oportunidades accesibles son aún limitadas, debido a la mucha competencia. La diferenciación artística, que es uno de los caminos claros hacia el éxito, puede estar detrás de su tributo al guitarrista de jazz Pat Metheny, un intento estratégico para ganar en capital simbólico y en reconocimiento. Siendo el híbrido flamenco-jazz aún relativamente nuevo, la inclusión de Lara en este género puede ser clave en su renovación artística. Respecto al citado disco y su clasificación comercial nos comenta Lara: “Es que lo de las etiquetas... Lo de las etiquetas es muy complicado. Evidentemente, a mí no me gusta ponerlas, pero evidentemente este disco se puede etiquetar así [flamenco-jazz] perfectamente, ¿sabes?” (Santiago Lara, en entrevista).

## 2.4 CAMPO DE PRODUCCIÓN RESTRINGIDA

Mientras que DiMaggio (1987: 451) afirma que la competencia es generalmente baja en campos artísticos altamente especializados (principalmente debido al acceso limitado a la educación además de una formación prolongada), sostenemos que el flamenco refuta esta declaración. De nuestras conversaciones con los informantes y en una revisión de otras entrevistas, concluimos que el arte flamenco, en sus tres vertientes de cante, baile, y toque, constituye un campo de producción artística altamente especializada y, a su vez, competitiva.

Artistas como Santiago Lara nota un desequilibrio entre el tiempo y la energía invertidos, y la recompensa económica. A este respecto, él opina que los criterios de selección que aplican los festivales a la hora de programar tienen poco que ver con méritos artísticos, sino que se basan más en el capital simbólico (como el nombre familiar del artista) o social (como los contactos personales del mánager) (Santiago Lara, en entrevista). A pesar de la formación prolongada y el nivel especialización que requiere la entrada en el campo, el capital más cotizado es el capital simbólico, aunque sólo a veces es directamente transferible a capital económico. Como han expresado nuestros informantes, incluso dentro del grupo de élite de guitarristas que tienen la buena fortuna de experimentar cierto éxito como solistas o acompañar a artistas de renombre, debido a los públicos limitados o a la falta de reconocimiento institucional, las oportunidades de tocar en solitario son pocas y por tanto la competición entre pares es muy alta.

En una revisión de grabaciones históricas, Torres señala que la escasez de grabaciones de guitarra flamenca solista en la primera mitad del siglo XX se debe a una generalizada falta de atención y reconocimiento de esta habilidad por parte de los públicos. Los tocaores ‘por lo flamenco’ acompañaban cante y baile, y los solos de

guitarra flamenca, como intermedios entre otras intervenciones, eran poco valorados fuera del ámbito de los aficionados y pares. Esto comenzó a cambiar con Ramón Montoya, Niño Ricardo y Sabicas, quienes abrieron camino para la generación posterior de solistas como Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar y Serranito. No obstante, para Torres el hecho de que a día de hoy la guitarra flamenca de concierto este marginalizada entre programadores de festivales “resulta un claro índice de que esta todavía falta de público, arrastrada años tras años sin que se haya intentado cambiar hábitos” (Torres en Rioja et al., 2006: 287-288). Al respecto, en entrevista con Pablo San Nicasio (San Nicasio, 2016), Santiago Lara contesta al comentario sobre “la competencia que nace de la abundancia: muchos y de gran nivel”:

Lo que sí es verdad es que hay un poco de confusión en torno a la guitarra porque hay muchos guitarristas muy buenos, pero para tocar solo o dar un concierto hay que expresar algo, no se trata de ser un buen tocaor de flamenco, de esos hay muchos y muy buenos, tocan para cantar maravillosamente bien, pero no tiene nada que ver eso con sentarte una hora y media delante del público y no aburrir y contar algo nuevo, personal. Creo que ahí hay menos, hay algunos muy buenos pero es donde hay menos. La guitarra es lo que está peor tratado en el flamenco, en el sentido de que la gente no entiende tanto como quizás en baile o cante. Cuesta mucho distinguir entre un buen compositor y un buen intérprete, y eso son cosas distintas (Santiago Lara en San Nicasio, 2016).

Consecuentemente, consideramos el campo de la guitarra flamenca como de producción restringida, siendo el público mayoritariamente formado por otros guitarristas [flamencos] y músicos, en lugar de una industria cultural para un público de masas, o sea, un campo de gran producción, en el cual los productos están destinados a públicos más amplios y en el que los fines lucrativos son más evidentes y están más

asegurados<sup>35</sup>. Como nos comentó Rycardo Moreno: “Mi público son los artistas, los artistas de todas las disciplinas”. No obstante, dentro del flamenco e incluso de la guitarra flamenca hay excepciones a esta norma, como lo evidencia el caso de Paco de Lucía, quién abrió camino para otros públicos y difundió la guitarra flamenca por el mundo a un nivel jamás visto anteriormente. Aunque la experiencia de éxito del guitarrista algecireño no es trasladable a la gran mayoría de los guitarristas, que sufren una falta de reconocimiento al nivel nacional y una falta de público en general. En las palabras de Diego del Morao:

Cuesta mucho trabajo hacer un disco de guitarra, nos llevamos toda una vida, y después enseñamos... y se queda para los cuatro aficionados, aunque yo me siento un privilegiado y he tenido mucha suerte, ¿no?, por la manera, con la gente que colaboró conmigo, de la manera que me dejó hacerlo Diego [El Cigala], yo lo hice el disco como a mí me dio la gana, en el estudio que me dio la gana, con El Maestro [Paco de Lucía] que colaboró conmigo, mi conmadre, Niña Pastori, Diego El Cigala, o sea, artistas de primer nivel y, como he dicho antes, en los mejores estudios, pero... Y después, parece que no pasa nada, se quedan los discos ahí, y a nosotros nos cuesta mucho trabajo hacer un disco, entonces yo creo que este disco, si Dios quiere, lo voy a enfocar de otra manera, y no quiero que sea un disco... parece que tenemos como unos patrones y unos cánones, y los guitarristas flamencos hacemos así y tenemos que tocar por soleá, tenemos que hacer esto, y después nos cuesta la vida... Hacer una falseta por soleá es llevarnos cincuenta, sesenta horas para que sea algo diferente, y al final parece que no pasa nada (Diego del Morao en *Flamenca y Más*, 2015).

Santiago Lara expresa su frustración respecto a los discos y la proyección que tienen:

Lo tenemos tan difícil también para ganarnos la vida tocando sólo, digamos, que claro, que también tendemos muchas veces a desmoralizarnos, a perder ya el

---

<sup>35</sup> “A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la concurrencia por la conquista de un mercado tan vasto como posible, el campo de producción restringida tiende a producir él mismo sus normas de producción y los criterios de evaluación de sus productos, y obedece a la ley fundamental de la concurrencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y concurrentes” (Bourdieu, 2003: 90).

interés, porque... yo me he pegado con lo de Metheny tres años liado, que si componiendo, grabando, que si arreglando, que sin pa, que pun, que pun... y después, bueno, sí, tiene su recogida pero mucho menor que lo que tú has invertido [...] Muy difícil, tío, y a lo mejor Diego un poco más porque, claro, es más famoso, como, digamos, ha grabado con mucha gente pues es más conocido, por su padre también, en fin. Pero qué va, yo lo veo muy complicado. Estuve hablando con El Bolita y digo “illo, es que no tenemos oportunidades, tío, es que tú vas a los sitios y no tienen en cuenta la calidad de lo que llevas”, ¿tú me entiendes? o sea, da igual que lleve un disco yo que lo lleve cualquiera que está empezando, digamos, ahora, que tenga veinte años, da igual, da igual (Santiago Lara, en entrevista).

Como consecuencia de la escasez de trabajo en el campo de la guitarra flamenca, consideramos que la clasificación profesional que se produce dentro del campo de la guitarra flamenca es más determinante que las clasificaciones generadas desde las discográficas<sup>36</sup>. En el caso de nuestros informantes principales, la mayoría auto-producen sus discos o trabajan de manera cercana con otros artistas como productores, y hoy día, aunque recurren a discográficas para facilitar la publicación y distribución de su música, esto no implica necesariamente una inversión económica por parte de las empresas<sup>37</sup>. De hecho, las relaciones entre artistas y discográficas hoy día han llegado al punto de que muchos artistas tienen que comprar copias de sus propios discos a las discográficas. Las pésimas y deprimentes condiciones económicas nos obligan a tratar al guitarrista flamenco como empresario, un papel que siempre ha tenido

---

<sup>36</sup> Observamos que es raro encontrar la clasificación ‘flamenco’ en el mercado comercial fuera de España o incluso online, donde empresas como iTunes, Spotify o etc. tienden a clasificar artistas flamencos como ‘latin’, ‘world’, ‘folk’, ‘traditional’, y un largo etc. Entendemos que los sistemas de clasificación propiamente comerciales, aquellos impuestos desde las discográficas o promotores, podrían ser objeto de un estudio aparte.

<sup>37</sup> Dani de Morón es productor de sus discos y los publica con La Voz del Flamenco, el sello discográfico de Pedro Sierra, otro guitarrista flamenco. Que nosotros sepamos no está asociada con ninguna empresa de distribución. Diego del Morao produjo su disco *Orate* con Diego el Cigala, cantaor flamenco y lo publicó con la discográfica del mismo. Actualmente está descatalogado. Santiago Lara auto-produce sus discos y los tres que tiene hasta la fecha de hoy los ha publicado con empresas distintas. Sólo recientemente ha firmado un acuerdo con Warner Music Spain para la distribución de *A Flamenco Tribute to Pat Metheny*. Rycardo Moreno por su parte auto-produce sus discos y los publica con Nuba Records. Se ha asociado con Karonte Records para la distribución del disco *Varekay* y el siguiente disco a punto de ver la luz, *A Galeano*, según nos cuenta el artista.

históricamente, igual que muchos compañeros cantaores y bailaores, y más hoy día viéndose afectados por la crisis económica que parecen sufrir Europa y los EEUU desde 2008. Incluso Vicente Amigo, innegablemente uno de los guitarristas flamencos más respetados y venerados por públicos y músicos, atestigua que está notando unas condiciones profesionales cada vez más difíciles.

*Cagüenlamar* claro que hay crisis. Lo notamos todos. Y encima te piratean los discos, te los graban, los cuelgan... no los compran. La crisis es grande y encima en lo nuestro, en la cultura, es donde primero se siente. Tienes que recurrir a los directos, y también flojean, todo se resiente (Vicente Amigo en San Nicasio, 2015b: 120).

Curiosamente, su último trabajo discográfico *Memoria de los Sentidos* (Legacy, 2017) no sólo lo ha promocionado sobre todo en las redes sociales, sino además para crear expectativa en sus públicos ha ido publicando los temas poco a poco en el canal de YouTube, donde sus fans podrían escuchar su música gratis desde el principio. Habrá que hablar personalmente con el guitarrista cordobés para conocer mejor sus motivos, pero sospechamos que sus expectativas de venta son tan bajas que ha planteado desde el principio que el disco será un medio para conseguir más actuaciones en directo.

Otro artista cordobés, José Antonio Rodríguez no lo percibe sólo como una crisis económica sino como una falta de valoración para la guitarra flamenca tanto al nivel nacional en España como dentro del mismo campo flamenco:

Yo creo que la guitarra flamenca donde no está aceptada verdaderamente es en el flamenco. Ahí está la paradoja. A mí me han llegado a decir unas cosas tan bonitas gente de fuera del flamenco de ponerme *colorao*. Sin embargo los propios flamencos no nos valoramos tanto entre nosotros. De todos modos el flamenco es algo en cierto modo y espero que se me entienda, elitista, en tanto que es algo muy personal, a veces hasta poco entendible. Es gratificante que te digan un ole por un efectismo muchas personas pero el flamenco real, la guitarra tal y como yo la entiendo, muchas veces está reñido con eso. Luego hay cosas aparte, claro,

Paco de Lucía ha pasado de congregar a cientos de personas a llenar plazas de toros porque viste eso de decir que vas a ver a Paco de Lucía. Porque es un genio y un mito que se merecería muchas más, claro está. Aunque luego la mayor parte de la gente que va no tenga idea de lo que oye. Pasa un poco como la ópera” (José Antonio Rodríguez en San Nicasio, 2015b: 39)

Si artistas consagrados como Vicente Amigo o José Antonio Rodríguez notan cada vez más dificultad económica en la guitarra flamenca, los recién ingresados tampoco escapan de los efectos negativos. Santiago Lara concuerda con sus compañeros en que la guitarra flamenca es inherentemente difícil:

La guitarra no tiene su sitio en ningún lado. Ni en Jerez, ni en ningún lado. Partimos de la base de que la música instrumental es muy complicada, ya que el público no está tan preparado para asimilar todo lo que no sea letra. La guitarra siempre está detrás y siempre estamos luchando para crear ese mensaje que no aburra al público [...] Yo estoy viviendo y vivo bien, gracias a Dios. No me puedo quejar. Pero es difícil. De la guitarra solista, más todavía. Compagino la guitarra solista con las composiciones, el toque para cantar... pero vivir solo de la guitarra de concierto sería muy complicado. Sé de varios guitarristas a los que admiro mucho y a los que no los veo tocar por ningún lado. Eso te da miedo porque, claro, si ves que esta gente está así piensas que a lo mejor yo también puedo estarlo, pero bueno, hay que pelear (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

Dani de Morón reflexiona al respecto, reconociendo que la ‘crisis’ es ajeno al arte en sí y más una cuestión económica. Le da un marcado tono más positivo al asunto:

La solución [a la crisis] pasa por trabajar más todavía. Estudiar más cuanto peor estén las cosas. Porque la crisis no está en la música, está en el negocio de la música, así que nuestro corazón no debe verse afectado. Los programadores deberían plantearse poner más guitarra, aunque vaya menos gente. Son contradictorios porque nos achacan que no salgamos totalmente solos a ofrecer un recital y luego a las primeras de cambio dicen que se aburren si no pones un cajón, un cantaor o un bajo. Es decir, que es un problema de cultura musical. Si los programadores confiaran más en la fuerza expresiva de la guitarra flamenca nos iría mejor (Dani de Morón en San Nicasio, 2015b: 216-217).

Rycardo Moreno también demuestra una actitud más positiva respecto al panorama profesional de la guitarra flamenca:

Hombre, yo creo que la tarta es tan grande, el pastel es tan grande que tiene que haber para todos. Yo creo que es bueno que... Y hay gente que se siente cómoda así. Yo hablaba con un amigo y me decía “a mí no me gusta hacer solos, a mí me gusta acompañar, es como yo disfruto”, y él disfruta en el escenario como el que está tirando el mejor solo del mundo, pues igual. Y dices tú “ole, tío”, es que eso es genial. En fin (Rycardo Moreno, en entrevista).

Como vimos en este capítulo, el curso natural de un género musical incluye un proceso continuo de evolución en base a desviaciones que se vuelven normativas con el tiempo (Meyer, 2001). Pero aún nos queda la pregunta de *cómo* las desviaciones personales de un artista se vuelven normativas y en base a *qué* criterios. Desde la perspectiva sociológica de Bourdieu (2000) sostenemos que la adquisición de capital simbólico en forma de reconocimiento artístico juega un papel central en la lucha por posiciones en el campo artístico del flamenco (Aix, 2014). Como observaremos en el siguiente capítulo, la *pertinencia al género* es de los primeros pasos fundamentales en la entrada en el campo y subsiguientes evaluaciones por parte de los públicos sobre el artista y su obra Hsu y Hannan (2005). Consecuentemente, nosotros defendemos en nuestro estudio que la *autenticidad* ejerce un papel importante en la entrada en el campo o pertenencia al género, afectando tanto al posicionamiento de los agentes en el campo como a la recepción de su obra por parte de los públicos. Como hemos visto, el criterio de valoración del artista y su obra, una vez aceptado por los públicos como miembros del género, suele obviar diferencias y centrarse en similitudes lo cual puede inferir más permisividad de divergencias de los cánones sin conllevar sanciones negativas para los artistas. Sostenemos en el siguiente capítulo que la autenticidad del artista y su obra no sólo es una de las claves para la entrada y posicionamiento en el campo artístico, sino



que, funcionando como capital simbólico, la autenticidad permite al individuo, como mínimo, cierto grado de divergencias artísticas sin salirse del género y, en el mejor de los casos, ser reconocido como la nueva *doxa* dominante.

### **3. LA ENTRADA EN EL CAMPO Y LA AUTENTICIDAD**

#### **3.1. LA ENTRADA EN EL CAMPO Y LA PERTENENCIA AL GÉNERO**

##### **3.1.1 El campo y los criterios de evaluación**

Habiendo establecido el flamenco y la guitarra flamenca como campos artísticos, nos centramos en la entrada de los aspirantes en el campo determinado, bajo la perspectiva de Bourdieu (1997, 2000), o lo que viene siendo la pertenencia al género bajo la perspectiva de Hsu y Hannan (2005) desde la ecología de la organización. Desde la posición sociológica, los campos constituyen espacios de juego donde los agentes luchan por el capital específico, aquello que los miembros considera relevante (estatus, reconocimiento artístico) o que son ‘impuestas’ por la doxa dominante (técnica, creatividad), “un punto de vista particular... que se presenta y se impone como punto de vista universal” (Bourdieu, 1997: 121). En primer lugar los agentes luchan por entrar en el campo, pagando una “cuota de ingreso” que suele consistir en reconocer el valor del juego en sí, así como el conocimiento (práctico) de los principios de funcionamiento del juego (Bourdieu, 2000: 115). En el campo artístico flamenco el ‘precio de entrada’ suele tomar la forma de “reverencia a la tradición”, obligando a los artistas aspirantes a formarse en las técnicas, formas y códigos flamencos, así como un conocimiento y aprecio absoluto por generaciones anteriores “hasta conseguir el derecho de entrada mediante el acatamiento de los valores establecidos y definidos desde las posiciones más altas de la estructura de posiciones sociales”. No obstante, una vez reconocida la pertenencia al campo, el objetivo del artista se convierte en “modificar la estructura y escalar posiciones sociales” (Aix, 2014: 433). En esta dinámica los agentes ‘luchan’ por posiciones en el campo, una lucha entre conservadores e innovadores, atendiendo tanto a los valores internos del campo (entre pares) como influencias exteriores (públicos).

Para Becker, donde existe un ‘mundo artístico’ (su equivalencia al *campo artístico* de Bourdieu), las delimitaciones de lo que es o no es arte están definidas, aunque de manera arbitraria y subjetiva, así como las condiciones por defecto de pertenencia (Becker, 1982: 226). El autor añade que en cualquier campo artístico lo que se considera como obra relevante, así como la misma pertenencia al género, depende por lo general en un consenso previo acerca de la medida estándar, así como quién está otorgado a decidir y representar el grupo.

The entire art world’s agreeing on standards some works meet so clearly that their classification as art is as self-evident as the way others fail to meet them is also a matter of christening [...] Furthermore, those standards, being matters of consensus, change (Becker, 1982: 155-156).

Estudios recientes de Hsu y Hannan (2005) concuerdan con nuestro tratamiento de clasificaciones como constructos sociales, centrándose igualmente en los públicos internos (pares) como externos (audiencia) en la evaluación de criterios y consecuencias de pertenencia al género u organización. Los autores defienden que la ‘identidad de una organización’<sup>38</sup> consiste en códigos o reglas sociales especificando las características que se esperan de una organización, y que estos códigos representan las “expectativas por defecto” de los públicos sobre las propiedades y limitaciones de una organización o, en nuestro caso, un género musical y sus artistas (Hsu y Hannan, 2005: 475-476).

De manera similar al concepto de campo de Bourdieu, Hsu y Hannan (2005) consideran ‘los públicos’ como grupos de agentes relativamente homogéneos con interés en control sobre “los recursos materiales y simbólicos” que afectan al éxito o fracaso de los miembros de la organización, en nuestro caso artistas y guitarristas

---

<sup>38</sup> Para Hsu y Hannan (2005) el término ‘organización’ se refiere normalmente a entidades como empresas u otros que ofrecen servicios profesionales, y ‘formas de organización’ como sectores profesionales. A la hora de centrarnos en las manifestaciones flamencas con *valor de cambio* (Cruces, 2002) consideramos pertinente la equiparación de los conceptos *organización* y *forma de organización* a los términos *agentes/colectivos de agentes* y *género musical*, respectivamente.

flamencos. Como mencionamos anteriormente, agentes influyentes en clasificar la identidad de una organización pueden ser tanto externos (consumidores, instituciones, discográficas, etc.) como internos (artistas y pares), y por lo tanto por 'público' puede considerarse tanto el público general (la idea tradicional de audiencia) como los pares (artistas). En definitiva, la identidad de una organización (pertenencia al género) "inheres in the expectations and beliefs of diverse audiences" (Hsu y Hannan, 2005: 477).

Empirical research that gauges identity by listing stable features fails to recognize that ownership of an organization's identity resides within an organization's audience rather than within the organization itself. Researchers must therefore look at the perceptions, beliefs, and actions of contemporaneous audiences for guidance about the default codes relevant to a particular identity (Hsu y Hannan, 2005: 476).

Otros estudios señalan cómo las identidades personales no consisten tanto en una serie de aspectos personales estáticos, sino como fruto de un proceso dinámico de reconstrucción y negociación a través de nuestras interacciones con los demás (Macdonald, Hargreaves y Miell, 2002). Dado que estamos constantemente comparándonos con los demás para definir quiénes somos, determinadas situaciones y grupos sociales pueden tener una fuerte influencia en nuestro comportamiento, afectando tanto al presente como a las aspiraciones de nuestra identidad 'ideal' (Macdonald et al., 2002: 8). Por tanto, bajo ambas perspectivas gran parte de 'la entrada al campo' o 'pertenencia al género' del artista y su obra reside en la evaluación de los públicos respecto quiénes, encontrándose con una diversidad de productos y agentes dentro del campo, se les clasifica según similitudes percibidas bajo una 'clasificación codificada por defecto' que determina lo que es aceptable, o no, para pertenecer al género o campo (Hsu y Hannan, 2005: 477).

The core idea is that organizations [artists] claim to perform specific and limited goals. Such claims get validated (or not) by audiences that care about domains. If an audience determines that a claimant conforms to its standards in such a case, then it treats the codes embedded in the standard as a default for the organization (Hsu y Hannan, 2005: 477).

Becker (1982: 14-16) es de la opinión de que los públicos dan tanta importancia a la entrada al campo y pertenencia al género por su consideración general del artista y su papel en la sociedad. El autor señala cómo desde el Renacimiento, las sociedades europeas han considerado que para crear arte se requiere de unos talentos y habilidades que no todo el mundo posee, y entre los que muestran estas cualidades, aún menos merecen el ‘título honorífico’ de *artista*. En definitiva, la sociedad reconoce al artista como alguien especial, permitiéndoles unos privilegios y libertades sociales a cambio de que la sociedad reciba obras de arte de calidad y cualidad incalculable.

Nevertheless, because artists have special gifts, because they produce work thought of to be of great importance to a society, and because they therefore get special privileges, people want to make sure that only those who really have the gift, the talent, and the skill get the position [...] Participants in the making of art works, and members of society generally, regard some of the activities necessary to the production of a form of art as “artistic,” requiring the special gifts or sensibility of an artist. They further regard those activities as the core activities of art, necessary to make the work of art [...] Finally, because the artist’s position as artist depends on the production of art works which embody and express his special talent and gifts, participants in art worlds worry about the authenticity of art works (Becker, 1982: 16-22)

Una vez que una organización (artista en nuestro caso) consigue entrar en el campo o pertenecer al género, existe una inercia para que el artista se mantenga dentro de él. Esto no significa que se observen necesariamente los códigos característicos por defecto del género (Hsu y Hannan, 2005: 478). Lo que ocurre es que el público, una vez un artista ha sido aceptado como miembro del género flamenco, dará por hecho que sigue

defendiendo y conformándose con las normas del género, aunque no siempre suceda de este modo. Este es uno de los factores que nos ayuda a entender la diversidad interna de un género musical.

### **3.1.2 Entrada en el campo y la autenticidad basada en canon**

Como mencionamos anteriormente, la existencia de estándares ‘por defecto’, lo dado por hecho para la evaluación de pertenencia, indica que los públicos no son expresamente conscientes del criterio de evaluación. Es decir, que aplicar ciertos estándares de evaluación como características por defecto obvia el hecho de que las cosas pueden hacerse de otra manera, esto es, que el género puede tener características muy diferentes entre miembros. Los estándares de evaluación son aún más eficaces cuanto menos conscientes son los públicos del proceso de evaluación y, por tanto, adquiere más autoridad cuanto más se les dan por hecho.

Jones et al. (2005) señala la autenticidad basada en los cánones establecidos (*cannon-based authenticity*) como uno de los diversos caminos instrumentales en reclamos de autenticidad en la música, en el cual el artista demuestra a través de la interpretación de obras canónicas su autenticidad. No obstante, en nuestro estudio consideramos que la adscripción a, y el respeto hacia, los cánones del flamenco, i.e. aprender a dominarlos y usarlos en un contexto profesional, constituyen el primer paso en la entrada en el campo y pertenencia al género, y por tanto obviamos su contribución a la autenticidad en sí. Mientras que en otros géneros musicales los cánones se podrían considerar las obras de compositores históricos o de renombre (cómo en la música clásica), en el flamenco lo que se podría considerar como el corpus de obras ‘canónicas’ es bastante distinto. Las bases musicales del flamenco y de la guitarra flamenca están basados en lo que Cruces (2002) llama ‘microcomposiciones’: coplas cantadas que

guardan poca o ninguna similitud temática; intervenciones del baile cortos y concretos donde hay rápidos procesos de desarrollo y resolución; y en la guitarra toman el nombre de ‘falsetas’ o variaciones cortas usadas como introducción, interludios o acompañamiento instrumental para el baile. A este respecto, Norberto Torres ha observado que históricamente la música para guitarra flamenca consistía en falsetas de ‘dominio público’ en el sentido que todos los guitarristas compartían un lenguaje común sobre el cual podrían reelaborar su variación ‘personal’. Se daba poca importancia a la ‘autoría’ de esta materia, frecuentemente apareciendo las mismas falsetas en manos de guitarristas diferentes y en grabaciones distintas (Rioja y Torres, 2006).

A diferencia de la guitarra ‘clásica’, el repertorio de guitarra flamenca de concierto es históricamente escaso, observación que seguramente se debe a una variedad de factores, aunque por los límites de esta investigación, solo desatacaremos los dos que consideramos obvios. Por un lado, al ser principalmente una tradición oral, la históricamente tan frecuente ausencia de conocimientos musicales en términos académicos en el flamenco ha dificultado la transmisión de obras de manera textual, aunque por otro lado ha facilitado el natural desarrollo de variaciones personales debido a limitaciones en memoria o técnica. Algunas de las obras de Julián Arcas son de las pocas partituras de obras ‘flamencas’ que nos llegan del siglo XIX. Aunque algunos no consideran a Arcas propiamente flamenco, el Maestro Otero (1987), en su tratado de baile de 1912, atestigua su influencia en el repertorio flamenco de los guitarristas de la época:

Casi me atrevo a asegurar que las *Soleares* de Julián Arcas, que así se llamaba el autor de la música, es el baile andaluz más bonito y más gracioso de todos y el más célebre por todos conceptos, por ser las personas que lo han dado a conocer de los más reputados maestros y artistas. [...] Este guitarrista célebre ha sido quizás en su época el mejor; pues los tocadores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: *Seguidillas gitanas* de

Arcas; *Malagueñas*, *javeras* o *granadinas* de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas (Otero, 1987: 153).

Según Fernando de Triana, el guitarrista Francisco Sánchez Cantero *Paco el Barbero*, alumno de José Patiño y acompañante a cantaores como Silverio Franconetti, Curro Dulce, y Joaquín *La Cherna*, “fue el primer solista que se lanzó a los públicos, ejecutando con gran dominio todos los toques del género andaluz” (Rodríguez, 1935: 246). Es pertinente señalar que en un programa que ofreció en 1885, de las veinte piezas del repertorio, supuestamente ocho llevaban la firma de Arcas. Aquí observamos una clara influencia clásica-académica en la guitarra flamenca y la costumbre de tocar piezas de otros. No obstante, dada que su función principal es la de acompañar a cantaores y bailaores, la materia elaborada para la guitarra flamenca está frecuentemente fragmentada, descompuesta y reelaborada en el momento, dificultando el desarrollo y/o preservación de ‘piezas’ flamencas. Consecuentemente, en el campo de la guitarra flamenca habrá que considerar como obras ‘canónicas’ las pautas principales de los estilos (palos), tanto en el acompañamiento de cante y baile como en el toque solista.

En décadas recientes la transmisión oral del flamenco ha cambiado drásticamente debido a los avances tecnológicos, rompiendo los procesos formativos que anteriormente daban lugar a olvidar o ‘recordar malamente’. Los discos de vinilo, la cinta cassette, o el CD facilitaban la repetida audición de fragmentos musicales o piezas enteras, mientras que el VHS, DVD y últimamente otros soportes digitales como internet ofrecen grabaciones en vídeos donde guitarristas pueden aprender de los maestros en cualquier rincón del planeta. Por otra parte, introducir la especialidad de



guitarra flamenca en los conservatorios públicos de Andalucía<sup>39</sup> ha impulsado intentos pedagógicos por regularizar los contenidos y métodos de enseñanza del instrumento, incluyendo la necesidad de producir flamencos ‘alfabetizados’. Integrados en los currículos de estos centros educativos de música se encuentran obras ‘canónicas’<sup>40</sup> del repertorio flamenco de artistas como Ramón Montoya, Sabicas, Niño Ricardo, Niño Miguel, Paco de Lucía Manolo Sanlúcar, Gerardo Núñez, Tomatito, Rafael Riqueni o Vicente Amigo entre otros. No obstante, aunque esta práctica se está empleando en el plano educativo, es infrecuente que hoy día un guitarrista interprete en concierto obras de otros.

Todos los artistas entrevistados han puesto mucho énfasis en sus años formativos y los comienzos profesionales donde perfeccionaron sus conocimientos de habilidades en los cánones clásicos del flamenco. Como señalan muchos artistas y autores, el camino más típico en el ascenso profesional (posicionamiento en el campo según Bourdieu) de un guitarrista flamenco comienza con años de estudio intensivo desde una edad relativamente temprana; al empezar a dominar el instrumento se suelen presentar a concursos importantes donde los premios llevan una importante recompensa

---

<sup>39</sup> El guitarrista cordobés Paco Peña creó las primeras enseñanzas de guitarra flamenca al nivel universitario en Rotterdam, Holanda, en 1985, mucho antes que fuese aceptada en los conservatorios de música de Andalucía. Poco a poco esto ha ido cambiando y a fecha de hoy la especialidad de guitarra flamenca se ofrece en los Conservatorios Profesionales de Jerez de la Frontera, Sevilla, Córdoba, Málaga, Jaén, Linares, Granada, Almería y Huelva, y en el Conservatorio Superior de Córdoba.

<sup>40</sup> Williams (1982: 186) señala a la educación como un proceso de inculcación clave en cualquier reproducción cultural, donde la ‘autoridad arbitraria’ de un sistema pasa por legitimidad cultural. A este respecto Bourdieu (2003: 104-105) escribe sobre las enseñanzas artísticas: “Dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural, convirtiendo en cultura legítima, por este único efecto de disimulación, el arbitrario cultural que una formación social plantea por su existencia misma, y, más precisamente, reproduciendo, a través de la delimitación de lo que merece ser transmitido y adquirido y de lo que no lo merece, la distinción entre las obras legítimas y las obras ilegítimas y, al mismo tiempo, entre la manera legítima y la manera ilegítima de abordar las obras legítimas. Investido del poder delegado de salvaguardar una ortodoxia cultural, es decir, de defender la esfera de la cultural legítima contra los mensajes concurrentes, cismático o heréticos, producidos tanto por el campo de producción restringida como por el campo de gran producción cultural y capaces de suscitar, en las diferentes categorías de público que ellos alcanzan, exigiendo contestatarias y prácticas heterodoxas”.

económica y aún mayor recompensa en forma de reconocimiento; en torno a la misma época suele comenzar a trabajar en compañías de baile, acompañando a cantaores o como segunda o tercera guitarra acompañando a un artista consagrado; tras estos primeros años profesionales muchos intentan entrar en el mercado de la guitarra flamenca de concierto, presentando discos debut que tienden a ser por lo general bastante clásicos, siguiendo aún los cánones establecidos en cuanto a formas (palos) y estética. Si en este momento su producción artística recibe atención suficiente (de los públicos), junto con otras vías de adquisición de capital simbólico, uno puede comenzar a presentar obras que divergen de los cánones establecidos.

Torres señala de nuevo el papel de acompañamiento que tuvo la guitarra flamenca en sus principios: “el carácter del flamenco de esta época [siglo XIX], situada entre lo popular y lo artístico. Está cerca de lo popular en el toque precisamente por la falta de personalización en los acompañamientos y falsetas. El guitarrista “por lo flamenco” o tocaor es entonces aquél capaz de acompañar los bailes y cantes, es decir el guitarrista que conoce y es capaz de tocar con las reglas rítmicas...armónicas...y melódicas” (Rioja y Torres, 2006: 229). Aún hoy en día, “dominar el acompañamiento del baile y del cante antes de abordar la guitarra solista es una máxima que repiten todos los grandes concertistas flamencos de ahora, temerosos de perder la esencia del toque” (Rioja y Torres, 2006: 210). A este respecto Dani de Morón habla de la importancia que tiene ‘coger tablas’ acompañando al cante y al baile antes de lanzarse como solista:

Me ayudó acompañar a muchísimos aficionados en las peñas flamencas. Y te diría que tanta importancia como aquel acompañamiento al cante lo tuvieron mis años en las academias de Matilde Coral y “El Mimbres” acompañando al baile. Lo que me parece claro es que para tener algún día lenguaje y discurso propios como concertista hay que aprender antes el oficio acompañando a cantar y a bailar. [Entrevistador: Sí, pues se os achaca que salís muy prontito solos a tocar] Eso es normal porque a la mayoría les llama más la atención la guitarra de concierto que

la acompañante, pero ya te digo que en mi opinión es imposible componer con sentido y peso si antes no has aprendido a acompañar para cantar y bailar. Basta mencionar a Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Niño Ricardo, Sabicas, Vicente Amigo... todos son grandísimos acompañantes (Dani de Morón en San Nicasio, 2015b: 216).

Por su parte, Vicente Amigo concuerda en la importancia que tiene saber acompañar al cante y baile antes de lanzarse como solista:

No me considero cualificado para marcar las pautas de cómo se debe aprender. El aprendizaje existe hasta que uno se muere. Pero bueno, considero que hoy se puede aprender la guitarra flamenca en muchos lugares y que, más o menos, coinciden en que hay una base propiamente técnica y una base en cuanto a los palos del flamenco, que uno debe aprender al principio. Creo que tocar para el cante fue muy importante en mi vida porque me hizo descubrir muchos matices, por no decir todos los matices y la esencia del flamenco. Tocar para bailar también lo hice en mis comienzos y reconozco que es otra vertiente importante, en la que puedes disfrutar del aprendizaje del ritmo. Lo que sí veo muy bueno es aprender a leer y escribir la música, que es lo que estoy haciendo ahora (Vicente Amigo en San Nicasio, 2015b: 11).

Por otro lado, Rafael Riqueni destaca la vivencia del flamenco al mismo nivel que la experiencia profesional acompañando en contextos más formales:

Es fundamental tocar para bailar y cantar, hasta hartarse... Si no pasas por ahí no eres flamenco, es imposible. Lo dice Paco de Lucía y ese hombre no gasta saliva en balde. Mira, uno tiene que empezar acompañando al cante y al baile. Y correrse juergas a mansalva. Un día tocarás bien, otro día este se irá de compás y andarás perdido, al día siguiente mejor... y con la botella de whisky y con los colegas... así se aprende. Aun a costa de la salud. Si no tienes esas vivencias podrás salir a un escenario y tocar solo, pero flamenco desde luego no sonará. Y eso ya te digo que no sólo lo digo yo... (Rafael Riqueni en San Nicasio, 2015b: 24).

En esta línea Dani de Morón también recalca más en la vivencia del flamenco como medio de aprendizaje y entrada en el campo:

No es que sea necesario [acompañar] para empezar, es que tiene que vivirse. Es necesario mirar atrás y ver que has llevado el camino lógico porque cuando te das cuenta tienes un disco duro de 500 gigas lleno de los consejos de los artistas con los que has trabajado y eso es lo que te va enseñando el oficio (Dani de Morón en Arguijo, 2015).

Y en las palabras de Diego del Morao:

Es genial que el flamenco se pueda aprender en centros con profesionales formados y que gente, por ejemplo, en el caso de la guitarra, tenga la formación clásica y la flamenca y viceversa. Pero también hay que tener claro que en el flamenco hay cosas que solamente se pueden aprender a través de vivencias. Esas cosas no las da ninguna escuela (Diego del Morao en Bustamante y Pauza, 2011).

Muchos artistas atestiguan haber pasado por muchos concursos en sus años jóvenes como medio de aprendizaje, motivo para estudiar, y sobre todo para entrar en el mundo de los guitarristas solistas. José Antonio Rodríguez, guitarrista cordobés, hablando de sus inicios en el mundo profesional, comenta: “Era la única manera entonces. Ir a concursos y ganarlos. Tocar solo en los escenarios pasaba por ahí. Ahora ha vuelto un poco la estrechez de oportunidades y no soy optimista” (José Antonio Rodríguez en San Nicasio, 2015b: 43). Vicente Amigo también los señala como un paso necesario para entrar en este campo artístico:

En La Unión<sup>41</sup> empezó todo. Aunque gané otros premios en aquella época, quizá el Bordón Minero fue el impulso definitivo para que me decidiese a ir solo por el Mundo. A hacer mi música, mis discos, tener mi grupo, hacer mis conciertos en solitario... [...] Con el tiempo eso de los concursos ha dejado de interesarme por completo. Hoy día parece que son imprescindibles para tener un nombre pero no es así, en absoluto. A mí me estresa mucho verlos, esa tensión, esa competencia... ¡¡¡si nosotros no estamos aquí para competir entre nosotros!!! Nosotros hacemos arte. Son muy desagradables. A decir verdad los hice por

---

<sup>41</sup> En La Unión (Murcia) se celebra el Festival del Cante de las Minas y un concurso de cante, toque, baile, y otros instrumentistas.

sentir esa experiencia pero no puedo con ellos. No, no me gustan (Vicente Amigo en San Nicasio, 2015b: 114-115).

Rafael Riqueni es otro ganador de múltiples premios en la guitarra flamenca, habiendo ganado el Concurso Nacional de Córdoba, así como el IV Certamen Nacional de Guitarra de Jerez. Sin embargo, de forma retrospectiva duda de la importancia de aquellos premios, entre otros, a largo plazo:

Yo me he llegado a plantear si realmente me los merecía [los premios]. Ganar el concurso de Córdoba con catorce años y el de Jerez con quince. Concurso este último que volví a ganar años después... mira... yo creo que es que los del jurado me veían tan tímido, tan callado, tan así como era yo... en aquellos concursos estaba gente de una categoría tremenda... ¿Cómo iba a tocar yo mejor que Niño Miguel en sus buenos tiempos, o que Enrique de Melchor... o que Cepero? Después me presenté al Giraldillo, el que ganó Manolo Franco en la Bienal, y ya está... no volví a los concursos, había pasado mi etapa. [*Entrevistador: Dicen que hay hasta malos rollos*] Que si un jurado dice una cosa, que si aquel guitarrista se cabrea... yo ya no volví a meterme en esos líos. Luego te quedas con la idea de si te lo merecías o no... los concursos vienen bien para dos cosas: para estudiar y para, si ganas, hacerte un nombre para que te vayan poniendo aquí y allá y vayas sonando en los circuitos, pero tampoco hay que pasarse ni obsesionarse con ellos (Rafael Riqueni en San Nicasio, 2015b: 21).

Santiago Lara también concuerda con que hay fases formativas y profesionales por las cuales un guitarrista flamenco está obligado a pasar, entre ellas la de los concursos. Estamos ante un guitarrista ‘concursero’ en toda regla, ganador de varios premios, entre ellos el Premio Nacional de Guitarra, organizado por la Peña Los Cernícalos (1999), Premio de la Bienal de Flamenco de Sevilla (2000), Premio Nacional ‘Sabicas’ (2001), 2010: Premio Venencia Flamenca 2010 del Festival ‘La Mistela’ (2010) y el 2º Premio del Concurso Nacional Arte Flamenco Córdoba (2013). Lara nos comenta en entrevista: “Yo he hecho muchas etapas, yo he quemado muchas etapas, yo pienso que hay que quemarlas, desde ir con Manolo a ir a concursos a, eso, tocar para cante, producir

cantaores...”. En otra entrevista reciente el artista jerezano aseguraba que la etapa de los concursos es cosa del pasado:

[La etapa de los concursos] Está totalmente cerrada, a cal y canto. Fue una etapa de estudio, fue un reto. Realmente en los concursos se valora sobremano la técnica. Aunque digan las bases que se valora la originalidad, la composición... mentira. Creo que lo que prima en los concursos es la técnica. Y la verdad es que a todos nos gusta mucho eso, no podemos quitarnos esa parte de culpa. Con eso tenemos un problema. Porque picar rápido te lleva mucho tiempo de estudio y dejas de lado muchos otros aspectos... (Santiago Lara en San Nicasio, 2016).

Por su parte Dani de Morón también pasó por muchos concursos en sus inicios, hasta finalmente lograr un premio en la Bienal de Sevilla:

He sido finalista en varios. El de Calasparra, el de Hospitalet, el de Mairena del Aljarafe y el Giraldillo de los Jóvenes de la Bienal de Sevilla. Unos los gané y en otros me fue peor. Pero si te digo la verdad, al final los concursos no cuentan tanto. No trabaja más el que gana más concursos. La verdadera personalidad que un guitarrista tiene tocando no se puede calibrar en un concurso (Dani de Morón en San Nicasio, 2015b: 214)

No obstante, a pesar de la importancia de los concursos para la entrada en el campo, a algunos artistas no les parece tan imprescindible. En el caso de Diego del Morao, su autenticidad como artista gitano y heredero de la escuela jerezana de la familia Morao le permite su entrada al campo sin tener que sufrir los concursos como pasa con otros compañeros suyos:

Estuve a punto de ir a [un concurso]. Hace diez años o más. Tenía estudiados unos temas de Vicente Amigo. Las alegrías, la soleá por bulerías y las bulerías de su primer disco. Mi padre de hecho me animó a ir, pero no fui. Y lo tenía sacado de oído, ahí con la radio al lado y llevándolo a la par que él ¿eh?...pero no fui.

Luego a mí el apellido no me ha pesado y, bueno, gracias a Dios me ha ido bien, se me han abierto puertas y no ha hecho falta tener premios de concursos. No puedo decir que todo sean facilidades porque mira cómo toca la gente hoy

día...pero sí, es cierto que no puedo quejarme” (Diego del Morao en San Nicasio, 2010).

### 3.2 LA AUTENTICIDAD

*“The pursuit of authenticity is fundamentally an emotional and moral quest” (Bendix, 1997: 7)*

*“All work of culture industries, in some way or the other is preoccupied with claims to authenticity” (Jones et al., 2005).*

*“Authenticity is less a matter of what musical works actually are or were, and more a matter of what works want to be” (Washabaugh, 2012: 49).*

*“El flamenco auténtico es el que nace de una semilla que ahí está, que es fruto de un sacrificio y de un respeto a esa obra que existe ahora, pero que está grabado en la Historia” (Vicente Amigo en San Nicasio, 2015b: 110).*

---

#### 3.2.1 La autenticidad en el flamenco

Como hemos establecido anteriormente, el ‘nacimiento’ del flamenco se ha contextualizado dentro del marco histórico del etno-nacionalismo durante la segunda mitad del siglo XIX, así como la institucionalización del flamenco profesional y sus organizaciones, que trajeron aparejados los conceptos de autoría, arte y los códigos del género (Lavaur, 2008; Steingress, 1996, 2004, 2005, 2006; Washabaugh, 1996). Con los cambios en la estructura social de un estilo de vida que ha pasado de agrario a urbano, la nueva clase burguesa buscaba representaciones ‘auténticas’ de la cultura andaluza en sectores subalternos de la sociedad, encontrando un modo de identificación colectiva en el nuevo arte escénico flamenco. Defendemos que la importancia dada a la autenticidad

desde el surgimiento del flamenco y la literatura acompañante (Estébanez Calderón, 1985 [1847]; Machado y Álvarez, 2007 [1881]; Schuchardt, 1990 [1881]) sigue influyendo en el énfasis que hoy día sigue disfrutando la autenticidad. Los reclamos a la autenticidad, en diversas formas como el canon etno-regional, ‘la fidelidad a sí mismo’ o la *performing difference* han sido fundamentales desde el comienzo y, aunque transformado y adaptado a las condiciones sociales cambiantes (aspecto crítico para la supervivencia de cualquier tradición como veremos más adelante), continúan siendo factores claves para la entrada en el campo artístico y la adquisición de capital simbólico. Para Becker, la autenticidad del artista y su obra cobran mayor importancia en los mundos artísticos dada la relación recíproca entre ambas (Becker, 1982: 23).

En el campo artístico flamenco los discursos acerca de la autenticidad suelen emplear un lenguaje que sitúa *la pureza* en el eje central de la retórica. Como observa Aix, en el flamenco la pureza funciona como forma de distinción para los artistas, posibilitando el “acceso y disfrute” y sirviendo de “diferenciación social”. Igualmente importantes y en paralelo a la pureza, son valores como la “genialidad creadora” o el “sentimiento, cualidad de lo expresivo” (Aix, 2014: 77). Aunque el autor nota que la pureza, “más que un valor preciso, con unas características determinadas, funciona como denominación de idoneidad y criterio de definición de valor cuyas atribuciones cambian con el tiempo y los grupos sociales que lo enarbolan”. Aunque los argumentos acerca de la autenticidad toman diversas formas, y mientras que algunos mudan temporalmente con los cambios de la doxa dominante (como puede ser la perfección técnica o rítmica, la expresividad, la creatividad, etc.), los valores centrales establecidos en el origen del género artístico siguen vigentes de una u otra forma como observaremos con nuestros informantes. En definitiva, sea cual sea el argumento a favor de la pureza o la autenticidad del artista y su obra, “al aplicar la denominación de



pureza, el/la agente se autoriza cierto criterio y se habilita a sí mism<sup>42</sup> frente al resto de agentes (a través de la adhesión o discrepancia) para valorar y disponer estéticamente” (Aix, 2014: 78). Es decir, la denominación de autenticidad otorga al agente el capital simbólico necesario para la ‘alquimia’ de capital como lo describe Bourdieu (1997: 172), canjeándolo por autoridad en el campo que le permite la violencia simbólica en forma de imposición de valores y criterios de valor; esto es, la doxa dominante.

Sostenemos en nuestro estudio que la autenticidad en el flamenco radica en torno a dos temas fundamentales que juegan un papel central en su formación y desarrollo como género artístico a lo largo del siglo XIX, pero que continúan aún vigentes hoy día: la etnicidad y la sinceridad artística. Ambos son instrumentales en los reclamos a la autenticidad como táctica de posicionamiento en el campo y adquisición de capital simbólico. Finalmente pretendemos integrar estos dos modelos dentro del concepto de *performing difference*, común a los campos artísticos y central en la lucha por posiciones.

En primer lugar vemos referencias a, e instrumentalización de, la procedencia étnica, regional o clase social para infundir al género y a sus artistas un sello de autenticidad. Basta con fijarnos en las primeras etiquetas que se usaban a mediados del siglo XIX en referencia a la música para su comercialización, como *cantos andaluces*, *cantos y bailes gitanos*, *aires andaluces*, *cantos orientales*, etc. (Gamboa, 2004). Estos nombres serán posteriormente sustituidos por la etiqueta *flamenco*, signo de su consolidación en un campo artístico institucionalizado y su consiguiente comercialización (Cruces, 2002; Gamboa, 2004; Hsu, 2005). Recordemos que durante el siglo XIX la sociedad burguesa europea tenía una fijación especial con la imagen del gitano como símbolo de autenticidad por representar lo tradicional o anti-moderno. Por

---

<sup>42</sup> Aix emplea el símbolo “•” para representar tanto el género femenino como masculino. Nuestras citas textuales del autor reflejará su elección de neutralidad.

lo tanto, el hecho de que la imagen del gitano forma un eje central en la construcción del género artístico no necesariamente significa que sea fuente única de materia musical ni de reelaboración artística, aunque bien puede ser que por exclusión social fueran más propensos, o limitados, a la vida bohemia-artística. Cruces (2002: 101) nos recuerda que el flamenco es un arte *gitanizado*, “en tanto un grupo... se ha convertido en núcleo especular del género. Ha irradiado la percepción *de lo que el flamenco es* hacia gitanos y no gitanos, que, si son flamencos, adoptan a menudo los hábitos de aquellos”. A este respecto Zoido (1999: 315) destaca una “canonización de los gitanos y de *lo gitano*” durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX, representado en la moda del *majismo*; “en este proceso irán emergiendo también –aunque paralelamente– los flamencos y *lo flamenco*”. A este proceso lo denominó “agitanamiento social”. Parfraseando las ideas de Luis Lavaur (2008 [1976]), recordamos que ‘el flamenco no es un arte Gitano, sino agitanado; no es un arte popular sino popularizado’.

En segundo lugar, el concepto del artista como un ser auténtico y autónomo que expresa su ‘yo’ mediante su arte, toma protagonismo en la filosofía del arte a lo largo del siglo XIX (Trilling, 1972). Paradójicamente, el flamenco, en su origen, a pesar de nacer gracias al protagonismo individual del cantaor frente al anterior papel de cantaor/guitarrista acompañando a danzas folklóricas o boleras, así como la especialización y virtuosismo de las interpretaciones, se comercializa y populariza en gran parte gracias al sello popular y anónimo que lleva. Es decir, para que el cante flamenco, de por sí una reinterpretación de ciertas tradiciones o supuestas tradiciones poético-musicales como expresión castiza de la ‘raza’ gitana y andaluza o del ‘alma popular andaluza’” (Steingress 1998: 185), representara la auténtica ‘voz del pueblo’ no debería llevar marcas de autoría (Washabaugh, 1996: 43). No obstante, durante el siglo XIX, la música ‘popular’ y el flamenco ofrecían una nueva propuesta de identidad para

los andaluces, encontrando fuerza en “su capacidad de expresar realidades internas y revelar autenticidades personales” (Washabaugh, 1996: 62). La individualidad expresiva del arte flamenco fue uno de los atractivos de este arte ‘moderno’ cuando aparece en los escenarios andaluces para el consumo y deleite del público burgués a finales del siglo XIX. Como un canal hacia el interior del artista, el representante individual del pueblo colectivo, el cante flamenco expresaba sentimientos universales con los que los públicos andaluces se identificaban y sobre los que proyectaban su pulsión de identidad colectiva. Como veremos más adelante, la creatividad y la obra artística como representación exterior del alma interior adquieren importancia durante el siglo XIX, valores que perduran hoy día en nuestro concepto de arte y artista. El grito desafiante y desgarrado del cante flamenco representaba para el público un brote de emoción desenfrenado, auténtico y, aunque individual en su expresión, colectivo en su representación.

Lejos de ser independientes y aislados, los caminos indicados hacia la autenticidad pueden, y con frecuencia, trabajar simultáneamente en construir la imagen e identidad de un artista flamenco auténtico y una música auténtica. Finalmente, proponemos que la autenticidad artística por excelencia se basa en *performing difference* (la manifestación de la diferencia) (Varga, 2012), común a muchos campos (artísticos, científicos, literarios, etc.) y fundamental en el flamenco desde los años setenta. Defendemos en este apartado que la diferencia o la distinción es fundamental en el campo artístico flamenco en las luchas por capital simbólico.

### 3.2.2 La etnicidad y la identidad cultural

Desde su origen, el flamenco como género artístico ha hecho uso de la imagen y simbología proporcionada por el gitano español/andaluz<sup>43</sup> en sus bases estéticas e ideológicas, aprovechando la historia particular de esta población marginalizada, excluida y perseguida para construir un imagen romantizada del prototipo gitano-andaluz. La asociación del flamenco con la identidad española, andaluza y gitana ha contribuido al ‘fenómeno reflejo’ (Steingress, 1996) y a la continua asociación del género musical con las anteriormente mencionadas identidades nacionales, regionales y étnicas. Como señala Cruces (2002: 108) “las bases genéticas, domésticas y racializadas que fundamentaban una cierta evocación romántica del aprendizaje en el flamenco, han perdurado como *dominantes* más allá de su entusiasmo decimonónico”.

When nationalism is on the rise, issues of difference generally gain prominence and ethnic myths proliferate; the disenfranchised of a nation are measured against the progress and patriotism of dominant groups and usually found wanting. The Otherness of the disenfranchised group is often then maximized (as was the case in seventeenth-century Spain), or in some instances sanitized and provisionally subsumed into the national identity when there is an economic incentive to do so for reasons of exchange of cultural capital (Charnon-Deutsch, 2000: 23).

Como explica Bourdieu (2012), el capital simbólico del que disfruta un grupo es común a todos los miembros del grupo. En este contexto grupal el capital simbólico puede estar vinculado directamente al grupo o familias dentro del grupo, y es instrumental en las estrategias de conservación y aumento de capital simbólico a nivel individual,

---

<sup>43</sup> Dado los límites del presente estudio no pretendemos entrar en el debate acerca de la etnicidad y su relación con los orígenes de esta música. En cambio, al focalizar el flamenco como género artístico-musical comercializado podemos tratar la imagen que rodea la etnia gitana y lo que aporta a la estética del flamenco. Ello nos orienta a considerar la instrumentalización que se hace de la etnicidad gitana en los discursos acerca de la autenticidad, así como a considerar el recurso a la *gitanidad* una táctica en la adquisición de capital simbólico, tanto para los artistas gitanos como no-gitanos. No es nuestra intención tampoco separar de forma objetiva el flamenco gitano del flamenco no-gitano, dado que la historia pone en evidencia la pluralidad étnica y cultural en esta música desde sus orígenes.

asociándose con grupos que lo poseen, diferenciándose a la vez de grupos que carecen del mismo. En las palabras del sociólogo francés “una de las dimensiones del capital simbólico en las sociedades diferenciadas consiste en la identidad étnica... que funciona como un capital simbólico positivo o negativo” (Bourdieu, 2012: 98). En el caso del flamenco, la etnia gitana no sólo ha sido empleada como elemento fundamental en la estética y desarrollo del género artístico, sino que gracias a esfuerzos ideológicos muy concretos continúa siendo fuente de capital simbólico y de cierto grado de autoridad en el campo.

En línea con la cita anterior de Bourdieu, Aix (2014) argumenta que a pesar de la asociación étnica histórica del flamenco, el proyecto político-artístico más destacado en la historia del flamenco es el que emprendió Antonio Mairena con la ayuda de Ricardo Molina, en lo que es comúnmente conocido como el *mairenismo*, *neo-clasicismo*, *neo-jondismo* o la *revalorización*, siendo lo que contribuyó a recolocar lo gitano en el centro del discurso purista. Anteriormente a estas fechas, aunque el ‘arte flamenco gitano’ estuvo presente como tendencia estética, como vertiente independiente y definida, nunca supuso un movimiento artístico flamenco, “es decir, esta tendencia no ha albergado un ideario o una serie de elementos estéticos que haya sido defendido públicamente por grupo alguno” (Aix, 2014: 251). El autor señala cómo Mairena, tras ganar la Llave de Oro de 1962, aprovechó estratégicamente el premio para imponer su ideología y visión propia del flamenco ‘gitano’, lo cual favorecía particularmente sus propios intereses artísticos, proponiendo durante la revaloración “tanto el problema como la respuesta”, el de recuperar y documentar los estilos flamencos “a la vez que se presentaba como intelectual/artista/gitano capacitado para emprender tal labor” (Aix, 2014: 148-149). Su intento de definir la doxa dominante, lo que ‘es’ o ‘no es’ flamenco, i.e. de establecer las bases de la cultura representativa (Martí, 1998) tuvo bastante éxito.

Pero como nos recuerda este mismo autor, la ‘cultura representativa’, la patrimonializada, nunca será un reflejo fiel del “complejo conjunto de rasgos culturales”, sino que se debe considerar que “como ideología, sería fiel a intereses muy concretos” (Martí, 1998: 132).

Resulta evidente que, en el contexto artístico y en la posición pública en la que se desenvuelve Mairena, la práctica del secreto, el hermetismo como dinámica artística, resulta poco menos que inviable. No obstante, lo secreto como retórica puede funcionar a la perfección en el arte, especialmente cuando se trata de la gente de bronce, l•s gitan•s, cuyo estereotipo en el arte viene teniendo vigencia en España desde hace varios siglos, estando presente en el teatro, la literatura y la música. Las maneras gitanas conforme a este estereotipo hermético no resulta extrañas, sino familiares y de éxito muy celebrado (Aix, 2014: 247).

La revaloración tendrá un efecto duradero sobre los criterios de valor en el flamenco, alzando la imagen del artista gitano pero con consecuencias negativas para sus compañeros ‘payos’, cosa que aún hoy día se está superando lentamente. En el año 1971, aún en las primeras fases de su carrera y en medio del neo-jondismo, un joven Paco de Lucía comentaba respecto al toque de la guitarra flamenca y las distinciones étnicas:

El toque payo en el flamenco no existe. Existe el toque flamenco. Hay gente que sabe hacerlo y gente que no sabe hacerlo. Se puede ser payo, gachó, gitano o lo que sea. Ahora, desde luego el gitano tiene más cualidades. No porque haya nacido con ello, sino porque desde que nace está oyendo flamenco, que es la base. [Hay más gitanos que payos] porque a ellos no le han preocupado estas cosas. Ha habido épocas en las que estaba muy mal visto escuchar flamenco. Y ellos siguieron al pie del cañón. Eso tenemos que agradeceréselo (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015a: 118).

Incluso Diego del Morao, guitarrista gitano, no asume que la etnicidad sea un factor excluyente para identificar la valía artística, pero reconoce que el contexto social de la

cultura gitana contribuye al aprendizaje y a la transmisión de este arte, siendo un elemento importante para su reproducción.

En Jerez el gitano, el no gitano, todos saben tocar las palmas por bulería, celebran una boda no gitana y puede salir todo el mundo tocando las palmas por bulería... Eso pasa en mi tierra... Y para los gitanos es nuestra cultura. Nosotros celebramos todo con el Flamenco: la alegría, la pena... En mi barrio –Santiago– siempre hay una fiesta por ahí, una bulería flotando por ahí, aunque no esté sonando se nota el ambiente flamenco y eso es importante (Diego del Morao en Bustamante y Pauza, 2011).

Esta vivencia profunda del flamenco parece impregnar y definir su ser, formando un eje tan central en la formación de su habitus que difícilmente es capaz de diferenciar entre el flamenco y su identidad personal. Diego nos comenta en una entrevista personal:

El flamenco está aquí [*apunta al corazón*] está... eso es una... El flamenco no es una música, es una cultura, es una manera... es una razón de ser. Yo no puedo ser otro, yo soy flamenco porque yo no puedo... si no, no sería yo, ¿sabes?, yo sería otra persona. Da igual lo que hagas (Diego del Morao en entrevista).

Encontramos que Diego hace pocas referencias directas a su etnicidad sino tendiendo a resaltar el contexto social de Jerez y su familia más que cualidades innatas en artistas gitanos. No obstante, en otra entrevista cuando se le pregunta por el toque ‘de los suyos’, responde con claridad: “El toque de los Morao es rítmico y muy gitano” (Diego del Morao en Garrido, 2016). Similar a Rycardo Moreno, el título de su disco debut, *Orate*, alude a su procedencia étnica “*Orate* significa loco, así entre nosotros. Estuve entre esa palabra y ‘*Arate*’, que significa sangre en caló” (Diego del Morao en San Nicasio, 2010). Como observaremos en las palabras de Rycardo Moreno, la elección de una palabra caló para el título de su disco es un claro reclamo a su procedencia étnica y un medio de invocación a la autenticidad:

Es un concepto [de disco] muy amplio, muy filosófico. Lo que trato de transmitir son varios conceptos dentro de una palabra. “*Varekay*” significa “*en cualquier lugar*”. Una palabra en romaní, trato de reivindicar la lengua gitana que perdimos en la España de los Reyes Católicos, de las persecuciones, del maltrato que sufrimos nuestra raza. Creo que es un buen momento para que os jóvenes gitanos empecemos a recuperar nuestra lengua. “*Varekay*” está dedicado a mis mayores, a mis ancestros que no están físicamente. A ellos les digo “en cualquier lugar donde estéis, en cualquier lugar conmigo permanece, vaya donde vaya. Musicalmente hablando es un paseo por el mundo. Los viajes que he tenido (Rycardo Moreno en Gómez, 2015).

Cruces (2002: 99) llama la atención sobre el “síndrome genético” que se evidencia en las recurrentes frases pronunciadas acerca del flamenco que implican una territorialización o etnización del género. Aunque “indefendible desde lo teórico”, destaca que el discurso sobre la genética y la raza es “real, en el sentido fenomenológico”, ya que funciona como marca de autenticidad y valoración tanto dentro como fuera del campo. Hemos señalado anteriormente cómo el flamenco encarna la yuxtaposición tradición/modernidad en la cual lo tradicional está representado por la cultura local y sobre todo la imagen romántica del ‘otro’, en este caso el gitano. Cruces resume el asunto:

El rango máximo de esta fascinación lo encarnan los gitanos, que siguen arrastrando *racializadamente* la estela del encantamiento y que en el flamenco artístico desenvuelven una ‘estrategia de la seducción’ propia. Un pueblo enigmático, carente de historia propia documentada, que ha conseguido convertirse en *sinécdoque* del flamenco mismo: el flamenco es un *arte gitanizado*, en tanto un grupo (por lo demás minoritario y marginal en el conjunto de la sociedad andaluza y española), se ha convertido en núcleo especular del género. Ha irradiando la percepción *de lo que el flamenco es* hacia gitanos y no gitanos, que, si son flamencos, adoptan a menudo los hábitos de aquéllos (Cruces, 2002: 101).



Entre las características atribuidas a la etnicidad gitana en el flamenco, aunque no exclusivo de este grupo social, normalmente conlleva en la visión de los públicos una asociación con un contexto de transmisión familiar y vivencial para el agente en cuestión; así, ‘el artista gitano habrá aprendido en su contexto familiar’ o ‘el flamenco está en la sangre’, etc. Aunque este valor esencialista puede no reflejar la realidad, estas retóricas “forman parte del cuerpo de creencias y representaciones que funcionan entre la afición como reglas, a la vez que como expectativas” (Aix, 2014: 88). Es decir que más allá de la subjetividad u objetividad de la pureza o de la autenticidad etnocentrista, el hecho de que sean valores dominantes en el campo artístico flamenco les convierten en ‘reales’. “A este respecto, Bourdieu nos habla de la *illusio* como creencia en el juego, como asunción de valores y estereotipos surgidos en la construcción del campo, inscritos en su historia específica” (Aix, 2014: 88). Desgraciadamente, en muchos de estos casos de autenticidad basada en la etnicidad o procedencia, el valor de la obra se juzga no tanto por su calidad como por la autenticidad del artista (Peterson, 2005).

En la clasificación entre flamenco de uso y flamenco de cambio (Cruces, 2002), se observa que mientras que el segundo ha proporcionado típicamente el impulso creativo necesario para la evolución y actualización del género, son los contextos de uso los que ofrecen las imágenes y valores más dominantes acerca de su transmisión.

El discurso impuesto en torno al aprendizaje ‘tradicional’ –y, por tanto, *auténtico*– se ha venido licitando a través de todo aquello que remite al *estatus*, que se aparta de la razón y de la voluntad y que se inscribe en la jurisdicción de la naturaleza (*ius sanguinis*) y de la nacencia (*ius solis*). La genética, la raza, la casa y la patria son sus elementos articuladores, frente a los territorios del contrato, del consumo y de la elección individuales, desairados en el análisis (Cruces, 2002: 99).

Podemos argumentar que al definir estos dos contextos predominantes para la música flamenca estamos presenciando el inicio para establecer algunos de los valores centrales

de la autenticidad. Mientras que el flamenco de uso suele considerarse como acto de inclusión social y de sociabilización, el flamenco de cambio se basa en *performing difference* y requiere la individualización y diferenciación para la adquisición de capital simbólico. Dicho de otra manera, en el contexto de uso la autenticidad se basa en la inclusión social y la conformidad, mientras que en el escenario esta asociación grupal se convierte en elemento de performance.

Entre los espacios inmediatos de carácter privado hay que reconocer, en una primera instancia, la importancia de la familia como marco donde se favorece la rutina del flamenco, y, a partir del hábito de escuchar y observar, la destreza de interpretar. Ciertos ecos y formas peculiares de parentelas concretas no son tanto el resultado de una natural disposición al arte, cuanto de procesos de vivencia repetidos que despiertan la capacidad personal (Cruces, 2002: 64).

A diferencia de Diego, Rycardo Moreno lleva su etnicidad mucho más como bandera de autenticidad, lo que es de esperar en un artista joven que aún está luchando por su sitio dentro del campo y más con una propuesta arriesgada. En entrevista con el periodista José Manuel Gómez, más conocido por su mote ‘Gufi’, el guitarrista comenta:

[Vengo de] Una familia gitana por una parte, por otra parte de los primeros negros que llegan a Lebrija, por parte de mi padre. Me he criado en una casa donde se ha escuchado cante toda la vida. Mi abuela, sobrina de La Rumbilla<sup>44</sup>, una de las cantaoras más importantes de Lebrija, con estilo propio, sello particular. Mi abuela, sobrina de Diego Flores, ”El Lebrijano” un cantaor de mil ochocientos que inventó la debla<sup>45</sup> (Rycardo Moreno en Gómez, 2015).

Por el camino particular que lleva Rycardo, más el hecho de presentar un disco de flamenco-jazz como ópera prima, el artista comenta con frecuencia la historia étnica particular de su familia como origen de su interés en las fusiones multi-culturales.

---

<sup>44</sup> Josefa Peña Flores “La Rumbilla”

<sup>45</sup> “Del ámbito trianero que estamos evocando hay que resaltar a Diego Fernández Flores, llamado el Lebrijano, pocos años mayor que Silverio [Franconetti], que entonaba una siguiiyas nada comunes por la medida de sus versos, y dicen que portentosas, lo mismo que sus tonás” (Ríos Ruíz, 1997: 30).

Respalda su propensión natural hacia la hibridación musical en la mezcla gitana-mulata de sus ancestros y cómo influyó en su entorno familiar de joven:

[Juaniquí] es como tío abuelo de mí no sé qué, o de... o mío. No lo sé, ¿sabes?, pero el Moreno de Juaniquí es el mismo que el mío, de aquí de Lebrija. De hecho yo coincidí con un nieto de él y estaba muy contento de conocerme y de todo. Y mi abuela hacía muy bien los cantes de Juaniquí, mi abuela hacía los cantes de Juaniquí, además que le daba su sello y su manera. Entonces claro, yo me he criado pues como mi... bueno, mi hijo no, mi hijo está viendo la guitarra desde el principio, pero yo me he criado viendo bailar, viendo cantar, antes de comer había soniquete en la mesa, ¿sabes?, y eran pues ocho, diez, quince, veinte en la mesa siempre, no era como ahora, que hay cuatro. Pero claro, cuando hay quince pues hace uno así [*toca las palmas*] y el otro salta con una letra, el otro sale a bailar... y eso era el día a día de mi vida, mi abuela estaba siempre cantando... y eso es por parte de mi padre. Por parte de mi madre mi familia son mulatos, vienen de un señor de aquí de Lebrija que iba a Cuba, un viaje,... murió la madre del niño y se trajo al niño, y éste es mi bisabuelo, ese niño. Y mi abuelo era un mulato, que tú lo veías... además fumaba puros, estaba siempre con los gitanos, ¿sabes?, no sé... se relacionaba mucho, acababa en Utrera, en las fiestas, con Fernanda y Bernarda, con Miguel Funi, vivía en la misma casa que Miguel Funi, estaba siempre con los Bacanes, entonces la relación estaba ahí muy estrecha, pero es muy gracioso porque cuando yo iba a casa de mi abuela por parte de mi madre tenían puesto siempre a Stevie Wonder o Michael Jackson. Entonces, yo ya desde chico notaba algo. [Yo] llegaba allí y ya era Stevie Wonder o Michael Jackson, y en la otra casa no había música sino era cantado todo, en casa de mi padre. Entonces de ahí, de esa vertiente vengo yo, de esos dos géneros digamos, por decirlo de alguna manera (Rycardo Moreno en entrevista, 2017).

### 3.2.3 El ser autentico, ‘fiel a sí mismo’

*“Recuerdo la ilusión de esos años [de juventud]. Es lo más bonito que hay. Les pido que no se retraigan, lo más importante es tocar bien para uno mismo. Darse gusto a sí mismo. Luego si te lo agradecen y te pagan, pues estupendo, mejor, pero lo importante es uno mismo”. (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015b: 16 [Entrevista de 1986]).*

Durante el siglo XIX, el período de desarrollo del flamenco, la autenticidad en torno a la expresión individual y personal del artista se elevó a una posición central en la valoración del arte y los artistas (Kris y Kurz, 1982). Defendemos que este concepto ha sido fundamental en el flamenco desde su origen y hoy día sigue funcionando como uno de los baremos de la autenticidad de los artistas y de sus obras por asociación. Como explica Peterson (2005), la autenticidad se puede entender como el compromiso que tiene una persona respecto a su ‘yo’ construido. Es decir, una persona que sigue sus convicciones personales, como un ser autónomo, es la persona auténtica y consecuentemente esta autenticidad se refleja en su obra artística.

Siendo un concepto relativamente moderno, la autenticidad surge como preocupación central en la filosofía y las artes decimonónicas a raíz de anteriores enfoques en ‘la sinceridad’, o el estado de ser verdadero con uno mismo, y por consecuencia ser verdadero con los demás (Trilling, 1972; Varga, 2012). Trilling observa una conexión entre el concepto de sinceridad como ideal moral y ético del ser autónomo y el “sentido intensificado de identidad personal que se desarrolló junto con el nacimiento de la idea de la sociedad” (1972: 47). El autor sostiene que la sociedad en sí tiene la característica saliente de ser “objeto de examinación crítico por las personas individuales” bajo la presunción de que “una sociedad dada se puede cambiar si el juicio de ella es adverso” (Trilling, 1972: 26), y consecuentemente la sinceridad de sus miembros y sobre todo de sus líderes e intelectuales es de gran importancia. Con connotaciones evidentemente morales, la persona sincera asegura que sus pensamientos corresponden con sus acciones públicas, siendo la ‘sinceridad’ análoga en un sentido con la ‘honestidad’ (Varga, 2012: 29), o la “congruencia entre el sentimiento manifestado y real” (Trilling, 1972: 2). Sin embargo, la búsqueda y énfasis en la

sinceridad en círculos filosóficos perdió su urgencia como emprendimiento moral dado que, como explica Trilling, la sinceridad empezó a asociarse con “verídico [true] con uno mismo con el fin de evitar falsedad con los demás”, de algún modo como medio para presentarse como moralmente íntegro en “el escenario social” más que la sinceridad como objetivo final en sí. El hecho de que la persona sea capaz de asumir el papel de una ‘persona sincera’ deja lugar a “juzgar nuestra sinceridad como inauténtica” (Trilling, 1972: 9-11).

En contraste, la autenticidad se entendía como “la sinceridad por sí mismo”, o en otras palabras, la autenticidad llegó a ser el objetivo en sí más que un medio hacia otro final. Se consideraba que la autenticidad no era delimitante entre el ser interior y exterior como lo hacía la sinceridad, no dejando lugar para medir o calcular un papel público. Más bien, la persona auténtica permite una expresión del ser sin mediar, que comunica directamente las emociones internas y los estados de ser. La persona auténtica no está preocupada con las opiniones y los juicios de la sociedad sino que permite que toda la gama de emociones sea moralmente aceptable (Trilling, 1972.: 93). La autenticidad, comparada con la sinceridad, implica “una experiencia moral más extenuante”, un concepto más exigente del concepto del ser y en lo que consiste ser verídico, “una referencia más amplia del universo y el lugar que ocupa el hombre en él” (Trilling, 1972.: 11).

Al respecto, Rycardo Moreno habla mucho del camino personal en el arte y la dificultad de lidiar con la ortodoxia, es decir, con los ‘tradicionalistas’, que expresan sus ideas como verdades absolutas. Nos comenta al respecto:

Pasa en todos los terrenos, yo creo, no es sólo el flamenco, creo que es algo intrínseco en el humano, y creo que el camino del humano está en el crecimiento, de apartarte de todos esos prejuicios, ser libre, olvidarte de ti, y empezar a ser tú.

Ésa es mi meta, ahí es a donde voy, a donde me gustaría llegar algún día. Cosa difícil (Rycardo Moreno, en entrevista).

El artista lebrijano nos sigue hablando de su relación espiritual con la vida y la música, lo que él considera un vínculo entre lo divino y lo profano a través del arte. Nos comenta en entrevista:

Yo creo que somos del mundo y tocamos para el mundo y vamos para el mundo, y para Dios, es la palabra concreta. Yo creo que es para Dios. Dios nos crea, él nos deja crecer y estamos aquí para darle a él todo. Creo que Dios es el que gobierna en todo, en todo lo que hay hecho. Y no lo digo de una manera católica, o de otro tipo de vertiente que hablen de Dios, lo digo de una manera muy libre, de hacer el bien y de estar bien contigo que es lo más importante. Y a partir de ahí puedes crear lo que quieras, no puedes tocar un acorde si no lo sientes, ¿sabes?, yo no puedo tocar por siguiroyas como tocaba Manuel Parrilla, o como tocaba Pedro Bacán, o sea, para mí es ir contra mí, e ir contra el universo, e ir contra todo. Si Dios me ha dado la facilidad de entender otras cosas será para que las aplique, no para que me las guarde en mi casa, o en mi cuerpo, o me niegue a ellas. Mi enfermedad vino por una negación, ¿sabes? Entonces ahí aprendí que no me tengo que negar, y las reconozco al ver la negación, ahí, la veo y... “ah, ya estás aquí”, y digo “no”. Y claro, éstos son los regalos que tenemos. El regalo es la música. Como la gente se empeña en definir un estilo, o una forma de tocar, o una técnica, un no sé qué, se les olvida que la música es para Dios y para sanar al hombre. Cuando se dice en la biblia “la música es para Dios”, es que nosotros somos Dios. La molécula nuestra es la misma que la de la mesa, y es la misma que la de la madera de la guitarra. Cuando la guitarra transmite unas vibraciones está sanando esas vibraciones que no funcionan dentro de tu cuerpo o que no circulan, porque esa parte se ha enfermado por una negación, por una frustración, por lo que sea, y entonces, castración también podría ser, simbólicamente, por veinte mil cosas. La música, el fin de la música es sanar y sanar, y ya está, y todo lo demás sólo forma parte de los festivales, de la burocracia, de... “¿a qué voy a ver?” (Rycardo Moreno, en entrevista).

El ideal romántico de autenticidad (en muchos aspectos el modelo que perdura hoy) y el concepto de “lo sublime” como objetivo artístico convergen en su rechazo de la belleza como fin exclusivo del arte. El concepto romántico de estética puso mucha importancia

en la expresión directa de las emociones a través del arte, bien provocando placer a través de bellas representaciones o terror mediante lo grotesco de la existencia humana (Grout y Palisca, 2005). El artista en el siglo XIX “deja de ser el artesano o el intérprete... Su referencia es él mismo, o a algún poder trascendente que –o quien– cree en su emprendimiento y que sólo él es merecedor de juzgarlo”. A medida que decrece la importancia de agradar al público mediante representaciones estéticas de la belleza de la naturaleza, los artistas y sus obras ganan en autonomía, no obstante, este cambio se acompaña de nuevas demandas: “ya que no se requiere del arte que agrade, sino que aporte la sustancia espiritual de la vida” (Trilling, 1972: 98). Las demandas del público, así como su valoración y aceptación del artistas, pasa de enfocarse en la funcionalidad del arte a la validación de la autenticidad.

Aunque durante la Ilustración se consideraba que el arte, como “producto de ficción” no podría contener la verdad, en el siglo XIX, finalmente, este concepto empezó a flexibilizarse y aceptar que el arte podría contener una “verdad sensual” (Bendix, 1997: 28). Durante el siglo anterior, intelectuales buscaban formas de definir ‘lo maravilloso’ o ‘lo sublime’ en el arte, “aquella cualidad estética y espiritual que transforma el mero lenguaje en poesía...aquello que se siente, que tocaba, movía, y removía a uno de forma sensual en lugar de racional”. Este concepto engloba lo que con el tiempo se entendería en el arte por ‘la autenticidad’ (Bendix, 1997: 30).

As the [nineteenth] century advances the sentiment of being, of being strong, is increasingly subsumed under the conception of personal authenticity. The work of art is itself authentic by reason of its entire self-definition: it is understood to exist wholly by the laws of its own being, which include the right to embody painful, ignoble, or socially unacceptable subject-matters. Similarly the artist seeks his personal authenticity in his entire autonomousness –his goal is to be as self-defining as the art-object he creates. As for the audience, its expectation is that through its communication with the work of art, which may be resistant,

unpleasant, even hostile, it acquires the authenticity of which the object itself is the model and the artist the personal example (Trilling, 1972: 99-100).

Esta imagen construida históricamente del artista como un ser creativo que comunica sentimientos y emociones a través de su obra, condiciona en gran medida la recepción de ella (Kris y Kurz, 1982). La percepción preestablecida del artista prototípico como ‘genio creador’ provocará la tendencia a buscar significado en la obra de arte. “Debido a la enorme importancia de la creencia en la respuesta al arte, la crítica más devastadora que puede dirigirse contra una obra no es que sea tosca o desagradable, sino que no sea intencionada y significativa estéticamente” (Meyer, 2001: 91). Diego del Morao comparte la misma opinión que Meyer respecto a la intención de la obra, comentándonos en entrevista respecto a la autenticidad de una persona y/o su obra:

La pureza es relativa. La pureza yo creo que es más la transmisión, la emoción. Como decía Beethoven, dice “para mí que se fallen unas notas en una partitura eso no tiene importancia ninguna, ahora, tocar sin emoción es imperdonable”. Me da igual que falle, me da igual que... pero que tú toques sin capacidad de emocionar... tú emocionándote lo ves, porque si tú no te emocionas tú no puedes transmitirlo (Diego del Morao, en entrevista).

Santiago Lara secunda la opinión de Diego respecto al contenido emocional de la música y la necesidad de transmitir un mensaje:

A mí me gusta que la música diga algo. Es fundamental que un músico, sea de la disciplina que sea, cuente algo cuando toca. Si toca notas por tocar y no expresas nada... La música es un lenguaje universal y hay que expresar un mensaje, no se trata de tocar muchas o pocas notas. Busco el mensaje y que el público salga de un concierto mío con un concepto, una idea o una melodía en la cabeza. La música es un idioma universal, como te digo, y dependiendo de cada estilo o cada momento expresas un estado de ánimo: tristeza, melancolía, alegría... (Santiago Lara en Sánchez, 2016).



Dani de Morón habla de la expresividad de la música referenciando al maestro Paco de Lucía, quien ha marcado para generaciones posteriores el nivel técnico a lo que cada guitarrista aspira. Sin embargo, Dani opina:

Pero es un gran error eso porque tenemos asimilada la técnica a picar a gran velocidad, así de claro. Y eso es un gran error, porque eso no pasa en ninguna música. Yo creo que la guitarra técnicamente... Paco tenía más técnica cuando faltó que al principio. O sea la gente se cree que la época en la que tenía una gran técnica Paco era cuando tenía 20 años, y para mí, cuando técnicamente era ya rozando la perfección era a última hora, porque le daba una importancia a las notas y las expresaba de una forma, que tenía el principio básico, para mí, de la música, que es tener la técnica al servicio de la expresión, y no al revés, creo. Pero no sé por qué eso pasa, nos pasa a todos, de que asociamos que un guitarrista muy técnico es un guitarrista que hace escalas a gran velocidad (Dani de Morón, en entrevista).

Por otra parte, para Varga (2012) las orientaciones éticas basadas en ideas de autonomía o autenticidad no se refieren a una autoridad superior, sino a la capacidad del agente de seguir con fidelidad unos principios auto-impuestos. Mientras que la autonomía se refiere a la capacidad de una persona de operar individualmente, viviendo una vida de acuerdo con sus propias “razones y motivaciones”, leyes impuestas por el individuo relativamente libre de fuerzas externas, la autenticidad es un compromiso por estas convicciones y metas. Por lo tanto, la autenticidad se concibe como reflejo y expresión de la identidad personal en la cual el énfasis cae no tanto en la capacidad de un individuo de construirse un marco ético o moral, ni tampoco estrictamente en su voluntad de seguir este marco auto-impuesto, sino en su actitud hacia sus convicciones (Varga, 2012.: 18-19). “No es solamente una cuestión de involucrarse en la autoría de dicha ley, sino en cómo esta ley encaja con la totalidad de la vida de una persona, y cómo, o si, expresa quién es la persona” (Varga, 2012: 19-20). Citando a la obra *Emile* de Rousseau, Varga explica cómo este filósofo romántico destacó que el interior de una

persona debe ser la fuente guía de orientación, exigiendo auto-disciplina para poder discriminar entre impulsos centrales o periféricos que o bien obedecen, o se desvían, de la identidad básica de una persona. Desde esta perspectiva, la autenticidad se concibe como fidelidad a las convicciones centrales mientras que dejarse llevar por impulsos periféricos puede dañar la identidad personal (Varga, 2012: 20). En torno al siglo XX muchos intelectuales aplicaban esta perspectiva general de la autenticidad en defensa de estilos de vida bohemios o alternativos, considerando las desviaciones de los códigos sociales como el ser sincero con uno mismo y por lo tanto auténtico.

No obstante, aunque aparentemente roza el límite de una actitud autocentrada y autoindulgente, la autenticidad como reflejo del yo puede ser instrumental en la construcción de la identidad personal y por tanto habrá que considerar que la articulación de identidad depende de la relaciones con los demás. No sólo necesitamos el reconocimiento de los demás para formar nuestra identidad, sino que, además, necesitamos comunicar con un vocabulario de valores compartidos y significativos para la comunidad (Varga, 2012: 29). La autenticidad basada en convicciones y la expresión del yo no puede operar de manera independiente hacia ciertas consideraciones sociales, rebatiendo así la idea de autonomía absoluta, dado que nuestras identidades (desde la perspectiva constructivista), no sólo están influenciada por los demás, sino que son productos en sí de las interacciones con los demás (Macdonald et al., 2002: 10). Un artista puede operar dentro de un campo artístico semi-autónomo, con sus propias reglas y regulaciones; sin embargo, el individuo dentro del campo está sujeto a ciertas restricciones establecidas por el consenso natural de pares y público en formar y definir el género y el mundo artístico. Es decir, mientras que uno puede reclamar autenticidad basada en su relación y compromiso con una estructura y unas normas auto-impuestas, el criterio global tiene que operar dentro de una relación con la comunidad. Por tanto,

los artistas y sus obras, lejos de ser aislados e independientes, han de afrontar que la autenticidad se evalúa según criterios culturalmente específicos de acuerdo con lo que es importante y relevante en un período dado y consecuentemente tiene que considerar las condiciones sociales del contexto. Como nos recuerda Trilling:

The arts no longer seek to 'please', but pleasing was never the only technique of seduction, and art can still lead us into making the sentiment of our being dependent upon the opinion of others. The concerted effort of a culture or of a segment of a culture to achieve authenticity generates its own conventions, its generalities, its commonplaces, its maxims (Trilling, 1972: 105).

No obstante, Varga (2012) trata el argumento de modo que uno se compromete con sus emprendimientos y proyectos más que con el contenido de los compromisos, es decir, es la manera de producción más que la producción en sí. Por tanto, la autenticidad ya no depende del descubrimiento de cualidades innatas del individuo (esencialismo), sino en el modo y manera en que establece un compromiso con los objetivos (constructivista), la continuidad y la constancia. A este respecto, divergencias y digresiones artísticas no tiene por qué ser interpretadas así si hay un firme compromiso con la manera (*'wholehearted way'*) en que son realizadas y está en la misma línea que las metas y proyectos personales.

Authenticity is neither about gaining introspective access to pre-existing inner traits, projects, wishes, nor about the (aesthetic) self-constitution of individuals, often modeled on the production of art. 'Who I really am' is not adequately captured in terms of discovery or production but is rather about the (wholehearted) manner in which I relate to my commitments. In other words, who we are is defined or constituted by our wholehearted commitments to what we really care about. I have defined wholeheartedness as engagement in a 'project' that is central to one's self-understanding, such that betraying it would also mean betraying oneself (centrality). Also, I have said that wholeheartedness involves being committed not only to the project itself, but also to entertaining the desire that fuels our commitment (continuity) (Varga, 2012: 85).

Bajo este modelo, la autenticidad se vuelve aún más subjetiva si consideramos a las personas como agentes que construyen sus identidades mediante sus compromisos. Como agentes autónomos y ‘autores’ de sus propias vidas, en las cuales las decisiones que toman constituyen una parte central de sus identidades. El compromiso por estas decisiones está por tanto basado en una visión auto-construida del ser. Es decir, que si uno se define por las decisiones que toma y su autenticidad se mide por su firme compromiso con estas decisiones, consecuentemente la autenticidad se puede evaluar desde el compromiso sobre una identidad auto-construida (Varga, 2012: 85). Es decir, que si aceptamos que las personas son libres de elegir y tomar decisiones como agentes autónomos, y que nuestra identidad se basa en estas elecciones y decisiones, entonces tenemos libertad de elegir nuestra identidad. Si esto es así, entonces la autenticidad basada en el compromiso con estas elecciones y/o nuestro compromiso con nuestra identidad es totalmente subjetivo y basado en el individuo; la medida de autenticidad es por tanto una medida auto-construida basada en la identidad auto-construida del individuo<sup>46</sup>.

Quizás por el camino poco tradicional que ha llevado Rycardo Moreno hasta el día hoy, moviéndose entre las músicas flamencas y jazz, así como sus comunidades respectivas, destaca mucho los momentos de introspección y descubrimiento de sí mismo como músico. Nos hablaba en entrevista sobre esta experiencia:

Claro, claro, todos tenemos ese momento [de ser radical con respecto a ‘pureza’ estilística]... Hasta que ya empezaba a hacer mis solos, y sacar mi personalidad, y los mismos jazzeros me decían “tío, pero qué gitano te suena, ¿cómo te puede sonar tan gitano? ¡Suena flamenco!”. Y yo decía “¡hostia!, pues vaya movida, si llevo estudiando jazz cinco años y me suena flamenco... eso es un disparate, ¿ahora qué hago yo con esto?” Entonces ahí empieza la nueva etapa, de decir

---

<sup>46</sup> Esta cuestión se retomará en el juego entre tradición e innovación que tratamos en los capítulos 4 y 5, respectivamente.

“bueno, tengo una parte, tengo la otra parte”, ya no recordaba la falseta, no recordaba la técnica, se me había olvidado un montón de cosas para memorizar la otra. Y ahora empieza el nuevo proceso, que es empezar a darle forma a las dos. La guitarra al principio lo hacía con cuerdas de acero, con acústica, después con guitarra eléctrica, con pedales, cogía la flamenca, hasta que me di cuenta que el nylon era lo más versátil por la mano derecha, porque te mantiene las uñas bien y entonces... A partir de ahí empecé a crear la parte ésta, y era descubrirme a mí, vamos, eso fue lo máximo que yo viví (Rycardo Moreno, en entrevista).

Dani de Morón es otro de nuestros informantes que expresa las ideas centrales de la autenticidad tipo “fidelidad a sí mismo”, tanto en su vida como en su producción artística. Evoca un sentimiento de convicción y compromiso con su proyecto personal que infunde en su obra autenticidad artística. Como hemos visto, la obra artística como expresión de los sentimientos interiores del artista cobran mayor importancia durante el siglo XIX (Kris y Kurz, 1982) y a día de hoy sigue vigente. Respecto a su disco, *Sonido de Mi Libertad* (La Voz del Flamenco, 2015) Dani de Morón comenta:

He intentado resumir un poco cómo me he sentido en estos dos últimos años. Digamos que es un pequeño resumen de sentimientos de los que no se puede hablar, yo al menos no. Ésta es mi arma de comunicación, y digo *arma* porque es muy fuerte el carácter de la guitarra. Cada uno de los temas son homenajes a personas o a una tierra, un poco en clave. Y con el título no me refiero a lo que aparece en la portada; no es que me vaya yo a la playa a tocar, ahí con el viento, sino que así es como me siento cuando estoy tocando entre mis cuatro paredes. Es como una esclavitud a la que dedico mi vida, pero para ser más libre (Dani de Morón en Camero, 2015).

En otra entrevista más reciente, el entrevistador le pregunta a Dani si se considera “purista” o si se inclina por “las nuevas tendencias en el flamenco”. Siendo una pregunta cargada donde las haya, el artista contesta de forma elegante dejando clara su posición respecto a la autenticidad artística y la tradición flamenca, muy lejos del ‘tradicionalismo’ y ‘purismo’ tan típico en el campo flamenco:

Yo considero el purista el que defiende la verdad, pero si se refiere a otras cosas no puedo ni opinar porque no lo sé. Si significa ir con la verdad por delante y lo que tú muestras artísticamente tiene que ver con lo que tu sientes, yo soy el más purista del mundo. Y defender la tradición por supuesto que la defiende, pero la tradición hay que desobedecerla un poco, por la inquietud que tú tengas. Tú ves una persona que se corresponde su personalidad a lo que proyecta cuando interpreta, y eso es precioso (Dani de Morón en Olmo, 2016).

Este tipo de discurso que alude a la autenticidad personal es irrefutable, no depende de una comparación con los cánones típicos del flamenco (formas), aunque Dani se defienda también en ese campo. Curiosamente, aunque él lleva el nombre de su pueblo de crianza a modo de nombre artístico, Dani de Morón tampoco es defensor del regionalismo como marca de autenticidad para un artista flamenco, más bien, radica en la persona en sí:

El flamenco es un sentimiento universal, estoy completamente seguro. Cuando decimos que es nuestra cultura es porque se ha fraguado en nuestra zona, eso es evidente. Pero a veces parece que para explicar ciertos códigos es necesario crear misterio alrededor del flamenco. Al revés, cuando el flamenco se explica tal y como es no tiene sentido decir que un artista flamenco tiene que ser de Sevilla, sin embargo, un compositor de música clásica como Beethoven puede haber nacido en cualquier parte del mundo. No entiendo por qué un flamenco tiene que ser nacido aquí, y de cualquier otra música puede nacer en otro sitio (Dani de Morón en Olmo, 2016).

Como Kris y Kurz (1982) explican, la noción decimonónica de la obra de arte como producto personal del artista y reflejo de su mundo interior efectúa un cambio significativo en la imagen del proceso creativo-artístico en general, ayudando a construir una imagen del artista inmerso por completo en su obra, muerto para el mundo mientras que saca al exterior sus creaciones formuladas en su interior. Retomando filosofías de la antigüedad, el concepto de la obra de arte como algo personal evolucionó paulatinamente desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX, culminando en

considerar a la obra de arte “cada vez más como una expresión del ‘alma’ del artista” (Kris y Kurz, 1982: 108). La música instrumental llegó a ocupar un lugar privilegiado en la filosofía del arte debido a su carácter asemántico. Su incapacidad de comunicar ideas tan claras como el lenguaje hablado/escrito es precisamente el valor que encuentran los intelectuales románticos, elevando a la música “por encima de cualquier medio normal de comunicación”, considerándola capaz de “captar la esencia misma del mundo, la Idea, el Espíritu, la Infinitud” (Fubini, 1991: 268-269). En palabras de Arthur Schopenhauer, la música es “la misma imagen y encarnación de la realidad más íntima del mundo, la expresión inmediata de los sentimientos e impulsos vitales universales, en una forma concreta y definida” (Schopenhauer en Grout y Palisca, 2005: 734). Dani de Morón expresa este sentimiento perfectamente en una entrevista con José María Velázquez-Gatzelu:

Todos los discos, tanto éste como el anterior como los que haré pues me los intento tomar como un pequeño resumen de tu vida en el momento en que has compuesto los temas y los has grabado, y lógicamente pues fue muy motivante cómo la crítica, cómo el aficionado en general, acogió el primero, y fue importante por eso, porque me llevó a meterle mano a éste. [El disco *El Sonido de mi Libertad*] es un resumen de estos dos años y poco más en que suceden muchas cosas que cuesta trabajo, bueno, que es imposible, más bien dicho, contarlo con palabras, y esta libertad a la que me refiero pues no tiene nada que ver con la que aparece en la portada del disco, con esa imagen de tocar en la playa, no somos muy de tocar en la playa ningún guitarrista, estamos, más bien, encerrados entre cuatro paredes siempre, y me hace mucha... me causa mucha impresión eso de que mientras más estudia uno, mientras más horas permanece en el estudio, mientras más se rebusca uno en sus adentros más libre es, pero no deja de estar encerrado entre cuatro paredes. Entonces, quisimos plasmar con esa imagen esa sensación que es la que yo tengo cuando estoy encerrado muchísimas horas estudiando (Dani de Morón en Velázquez-Gatzelu, 2015).

Aquí observamos uno de los muchos ecos del maestro en las palabras de los jóvenes de hoy. Como comentó Paco de Lucía en repetidas ocasiones “La guitarra me ha ofrecido

la capacidad de poder expresarme con el resto del Mundo sin utilizar la palabra” (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015b: 12).

Rycardo Moreno es otro defensor obstinado de la personalidad individual, la “fidelidad a sí mismo” como modelo de autenticidad. Como vimos anteriormente, su procedencia familiar particular contribuye a una visión distinta de sí mismo basada en la pluriculturalidad y la ausencia de barreras artísticas:

Me ha gustado el jazz, me ha gustado la música cubana, me ha gustado la música de cualquier parte del mundo, y sobre todo la relacionada con los negros, y bueno, pues en mi familia, como gitano, pues he escuchado los cantos de Juaniquí, a los toques de Pedro Bacán, a toda la tradición nuestra. Y cuando hago música no pienso ni en jazz, ni en flamenco, ni pienso en nada, pienso en emociones, en sensaciones, y después las traduzco de una manera flamenca, o de una manera jazzística, o de una manera contemporánea. Al fin y al cabo son emociones que se transmiten según los patrones que se han escogido en cada parte del mundo. Me quedo con la sensación de salir y entrar y de verte en ninguna parte, esa sensación de “¿de dónde soy realmente?”, y ahí es cuando te agarras a tu ser primitivo y te das cuenta de que venimos solos y estamos solos (Rycardo Moreno en Al Sur, 2015).

Este compromiso con su ser construido, la “fidelidad a sí mismo” como modelo de autenticidad, le lleva a dar poca importancia a las barreras musicales, respaldándose en la autenticidad de sí mismo como fiel a la construcción de su identidad basada en sus orígenes culturales, sus experiencias vivenciales y sus metas artísticas y personales:

La verdad que estoy en un proceso de mi vida en el que estoy tratando de quitarme todos los arquetipos posibles, y quizás el próximo disco que haga pues no sea ni jazz ni flamenco, sino que intente de plasmar emociones y sensaciones que yo vivo a través de la armonía, del ritmo, del... pues del arte en sí. Y va a ser algo bastante conceptual, mucho más que éste [*Varekai*] (Rycardo Moreno en MDCTV.com, 2015)



Por su parte, para Diego del Morao parece que romper con los arquetipos flamencos es un reto mayor que para sus compañeros en este estudio. Quizás debido a la fuerte influencia del seno familiar y social de donde proviene, al mismo tiempo que le aporta autenticidad ‘absoluta’ en la comunidad flamenca, le puede imponer también ciertos límites a la hora de explorar otros caminos.

Yo creo que la música está aquí, la música está aquí [*apunta al corazón*]. Yo, como decía El Maestro [Paco de Lucía], hay gente que hace así, tira el dardo y da en la diana, y no hace falta ni dar más notas, ni ser un portento técnico, sino, simplemente, hay que tocar o cantar o hacer lo que se haga con alma, intentando dar por aquí (Diego del Morao en *Flamenca y Más*, 2015).

Al residir la autenticidad en uno mismo, en el alma y corazón de la persona, la forma que toma su obra artística inevitablemente conllevará este sello de autenticidad, esta ‘flamencura’. En rasgos más generales, Diego habla de la ‘pureza’ en el flamenco, cosa que muchos de sus fans atribuyen a él y a su dinastía:

Claro, tú puedes ser un partidario de eso [la ‘pureza’], pero tú no puedes decir que eso sea verdad. “Esta es la verdad y esta es la mentira”, no. Tú eres partidario, y lo que no se puede confundir es lo que hace El Borrigo, lo que hace Terremoto, con lo que hace ahora... no sé... Niña Pastori, o Estrella Morente, o... Eso era una manera de verlo y ahora, bebiendo de ahí... Nosotros lo que sí tenemos que ser conscientes es del legado que nos han dejado, pero el flamenco forma parte de la música, y la música es muy amplia y muy extensa. Yo soy partidario, la pureza es la transmisión. ¿No es igual de puro Pat Metheny que el más puro de los guitarristas... Diego del Gastor? Eso no tiene nada que ver, que transmitas lo que tú haces y no confundir los términos. Yo sé lo que es una soleá, y sé cuál es la soleá de Alcalá, y no se puede tampoco hablar de desvirtuar una cosa. A lo mejor hay gente que está haciendo una soleá y la está haciendo a su aire, te gustará más o te gustará menos, pero no es desvirtuar, simplemente la está sintiendo de esa manera. Lo importante es conocer como lo hacía Juan Talega, ¿no?, o una seguiriya, de cómo cantaba Terremoto por seguiriyas, y ahora hay una seguiriya con el bordón bajado con tal, que no sé qué. Sí, esto es una cosa, esto es otra, y venimos de esto, y lo valoramos esto, y lo tenemos como un tesoro. Yo

creo que está más ahí, en saber diferenciar y no confundir las cosas. La pureza es relativa. La pureza yo creo que es más la transmisión, la emoción. Como decía Beethoven, dice “para mí que se fallen unas notas en una partitura eso no tiene importancia ninguna, ahora, tocar sin emoción es imperdonable”. Me da igual que falle, me da igual que... pero que tú toques sin capacidad de emocionar... tú emocionándote lo ves, porque si tú no te emocionas tú no puedes transmitirlo. Si tú no tienes eso... Ahí es donde radica para mí la pureza. La pureza está en uno mismo, lo que pasa que si conoces el flamenco... lo que es fundamental es que nosotros conozcamos de dónde venimos, y lo valoremos, y lo tengamos como un legado, un verdadero legado, y un tesoro, que es lo que es para nosotros, un tesoro, y partir de ahí, nosotros, ya, para eso está eso ahí. Entonces, ¿qué pasa?, el flamenco se hubiera quedado así, ¿no?, y si echamos para atrás, las riendas hacia atrás, en vez de Manuel Torres había alguien antes que cantó antes que Manuel Torres, y no se sabía si era seguriya o era cabretillas, o carretillas, no se sabía lo que era, ¿no?, como no hay testimonio pues no se sabe lo que es, ¿no? ¿Entonces eso es flamenco? ¿Eso qué es? ¿Eso es moro? ¿Es judío? ¿Es cristiano? Eso qué es lo que es. No sabemos lo que es, ¿no?, porque no hemos estado allí, ¿tú has estado allí? ¿Entonces de dónde viene todo? Viene de aquí, ¿no? del ser humano. La pureza radica en uno mismo (Diego del Morao, en entrevista).

### **3.2.4 La autenticidad en ‘performing difference’**

*“Si lo que compongo no es una sorpresa para los profesionales, entonces me retiro. No quiero vivir de las rentas”. (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015b: 12)*

*“O compones o te quedas en mero imitador. Yo tenía los discos de Serranito, de Paco, de Manolo Sanlúcar... y vale, lo podía tocar, pero ¿para qué? hay que hacer cosas originales. Si no, no tienes futuro” (Rafael Riqueni en San Nicasio, 2015b: 22).*

*“Yo creo que la gente joven tiene que ser inquieta, y para destacar en tu generación tienes que hacer algo... tienes que tener los pilares bien puestos, pero tienes que hacer algo diferente. Si haces lo que hacía mi abuelo hace 20 años no tiene valor prácticamente, sí lo tiene mantenerlo, pero tu deber es ser inquieto, y en este caso, en la guitarra, tocar como corren los tiempos y en el nivel en el que está la*

*guitarra ahora” (Diego del Morao en Cuando Llega el Duende, 2011).*

---

Nuestra última propuesta de autenticidad se basa en *performing difference*. Varga (2012) defiende que la autenticidad es fundamental para el capitalismo, un sistema en el cual se animan a los individuos crear una ‘marca personal’ basada en la distinción y singularidad en comparación con los demás. Fuertemente ligado al modelo anterior, ‘fiel a sí mismo’, el *performance of difference* es fundamental (aunque no exclusivo) en las artes. Bajo esta perspectiva, la singularidad implicaría distinción de los demás o de otros productos y por ello podría verse como el motivo del éxito y adquisición de capital simbólico. Consecuentemente, la distinción se busca y se expresa, en otras palabras se manifiesta (*perform*) y es mediante esta manifestación de distinción que uno reclama autenticidad.

Importantly, authenticity is no longer conceived in a solipsistic manner and no longer denotes an immanent ‘internal energy,’ as in the case of the inner sense model of authenticity. Instead, it denotes an ‘energy’ that can only be developed in (strategic) interaction with others. It is the *energy of difference*. In the performance model of authenticity, difference is not the ‘by-product’ of an autonomous life but the primary source of both authenticity and market value. Besides this, authenticity is bound to *performing* difference in a given situation. The introspectively detected qualities that make one unique—the so-called “assets”—serve only as a starting point and do not possess any intrinsic value. This proto-uniqueness or proto-difference must—like capital—be invested in a situation, and only by performing uniqueness in a given situation with others can one be considered authentic. [...] Since individual traits (proto-uniqueness) do not in themselves possess any value, it is the *performance* of these qualities in different situations that leads to authenticity. This means reinventing these qualities depending upon the given situation. Authenticity thus no longer refers to an inner teleology but instead to a process of self-creation as a creation of difference (Varga, 2012: 134).

La teoría performativa de autenticidad coincide con ciertas consecuencias del capitalismo y los desarrollos rápidos de la revolución industrial desde la segunda mitad del siglo XIX. Una vez que los productos y los estilos de vida se podrían producir en masa y replicar fácilmente (el primero basado en maquinaria y el segundo en capital económico), la manifestación de la diferencia cobró mayor importancia en las reivindicaciones de la autenticidad, un concepto nuevamente cuestionado (Trilling, 1972). Hasta este momento la autenticidad (en el sentido de real o verídico) se cuestionaba poco, dado que la imitación y replicación difícilmente se conseguía. Es más, hasta este período la movilidad social era escasa; sin embargo, con nuevos cambios en la estructura social y la nueva clase media, objetos y experiencias hasta entonces inalcanzables ahora no sólo estaban disponibles sino que la autenticidad cobró mayor importancia. Como hemos establecido anteriormente, es en este contexto de una estructura social cambiante en el siglo XIX que el flamenco se desarrolla como género artístico, siendo la autenticidad un valor central en su evaluación por parte de los públicos (Steingress, 1996).

Mientras que el modelo ‘fiel a sí mismo’ de autenticidad no implica la manifestación de diferencia, éste depende del anterior. Para poder manifestar una diferencia uno tiene que pasar por una fase de introspección y auto-reflexión, para poder identificar las características que le hagan diferentes de sus pares. La autenticidad se comienza en un nivel personal en cuanto al compromiso a convicciones y emprendimientos en el ámbito público, pues la autenticidad sólo se percibe con una muestra pública del producto y por tanto necesita del *performance of difference*. Como explica Varga (2012: 135), los modelos de ‘fidelidad a sí mismo’ y la manifestación de diferencia de autenticidad están estrechamente relacionados. Sin embargo, mientras que el primero puede no ir más allá de introspección personal y

artística, el segundo da un paso más y literalmente manifiesta, o expone, sus diferencias o singularidades. “Por un lado, cualidades auténticas se perciben como innatas y accesibles por introspección, mientras que por otro lado, dichas cualidades solo se perciben como auténticas si producen diferencia de otros de manera que le proporciona un beneficio estratégico” (Varga, 2012: 135). Por lo tanto, la autenticidad mediante la manifestación de diferencia sirve como capital simbólico en el posicionamiento estratégico en el campo artístico: *la autenticidad es diferencia, es éxito*.

The models completely diverge on how authenticity and (economic, social) success are connected. In the autonomy model, authenticity and success come about if one succeeds in tapping the source of inter-subjective virtues and values. In the inner sense model one becomes authentic by tapping an inner source. This ensures success, because it creates a ‘whole’ person—one that is harmonious, motivated, and thus ready to engage in work projects. So the matrix of the first two models of authenticity is that by tapping into a force that is beyond one’s own choice one becomes authentic and success will follow as a by-product. In the performative model, however, there are no sources to tap and no primary or secondary products to differentiate: *authenticity is difference is success* (Varga, 2012: 135).

No obstante, en ambos modelos teóricos de autenticidad (‘fidelidad a sí mismo’ y *performance of difference*), el enfoque central es el individuo, lo que nos conduce a concluir que la autenticidad reside en el artista mismo y por tanto, no se puede basar en criterios externos. El modelo ‘fiel a sí mismo’ defiende el autodescubrimiento, mientras que

el modelo performativo de autenticidad depende de la manifestación de diferencia. En ambos casos la autenticidad se fomenta en cualidades del individuo y por tanto depende más de la actitud que uno tiene hacia sí mismo que de la adscripción a criterio predeterminado. Basado en esta conclusión, puede haber tantas carreras artísticas

‘auténticas’ como artistas en sí, si cada uno orienta sus compromisos de manera incondicional. Consecuentemente, no existiría ningún modelo preestablecido de autenticidad.

Nuestra interpretación del modelo ‘fidelidad con uno mismo’ respecto al de *performing difference* en el contexto de la presente investigación radica en la instrumentalización de la distinción en las tácticas en el campo. Es decir, mientras que el primero se basa en una sinceridad con uno mismo, con los proyectos emprendidos o con una visión particular del mundo, la *performing difference* pone en acción las diferencias que uno va descubriendo en sí mismo, empleándolas para su posicionamiento en el campo. Habla Diego del Morao:

La personalidad es una cosa que es fundamental en el arte, pero también te vuelvo a decir lo mismo, que eso no se pretende, no se pretende ser distinto, o se es o no se es. Lo que hay que hacer es las cosas como sintiéndolas. La base de todo arte es la transmisión, cuando las cosas no emocionan ni te dicen nada es igual lo que hagas, si tocas raro, si tocas fácil, si tocas mucho, si tocas poco, si das muchas notas, si das pocas... Si no transmites, no transmites; ahí se encierra todo, es tan sencillo como eso (Diego del Morao, en entrevista).

Mientras que el modelo ‘fiel a sí mismo’ está visto como ‘incomensurable con el dinero’, ya que enfatiza cualidades inherentes del individuo y por tanto está basado en un criterio que no está sujeto a demandas del mercado, según Varga (2012: 154), el modelo performativo de autenticidad está directamente asociado con aumentos de capital, o en el caso de nuestro estudio, el capital simbólico y reconocimiento artístico. Más aún, la búsqueda de autenticidad performativa es en sí paradójica ya que las demandas del mercado requieren renovación e innovación continua para ser auténtico. Mientras que durante un tiempo a los guitarristas flamencos se les consideraban auténticos estrictamente basados en sus habilidades, observancia de cánones, y/o la etnicidad, aquí defendemos que el modelo actual de autenticidad requiere que uno

expresen su singularidad y distinción, además de su compromiso con objetivos personales creativos y profesionales. La misma expresión de distinción con que pretenden demostrar no-conformidad está de hecho conformando con las demandas del mercado que de manera nada sutil elevan la individualidad y la singularidad a la virtud artística más valorada. “Es que la diferenciación, en sus múltiples formas –ya sea la originalidad o el estilo artístico, la distinción social, la novedad de los bienes de consumo, etc..., constituye un elemento clave en la configuración del orden social en la sociedad capitalista” (Aix, 2014: 70). De hecho, Varga (2012: 168) observa que “pathological conditions no longer arise from the societal barriers that inhibit authenticity and self-realization but from the process of seeking for authenticity and self-realization itself”<sup>47</sup>.

En la línea con las palabras de Varga, entendemos que Diego del Morao parece sentir el propio peso de su nombre, legado guitarrístico y el reconocimiento artístico que ganó con su primer disco *Orate* (2010), así como la expectativa de su público para volver a ofrecer un disco llamativo y novedoso como fue aquel. Esta observación es conclusión de nuestra conversación con el artista sobre su siguiente proyecto discográfico.

Nosotros somos flamencos y hay que sonar a flamenco, y yo estoy seguro que mi disco va a tener esa identidad, pero no quiero atacarlo como tú dices, de una manera ya... es decir: la soleá, el taranto, las dos bulerías, la rumba y el no sé qué. Por lo menos voy a intentar que sea distinto, pero no por..., yo creo que las cosas cuando se pretenden, como he dicho antes, no salen, cuando tú quieres hacer algo porque pretendes... la cosas tienen que salir porque tú las sientas de esa manera, y yo en estos momentos no siento un disco de esa manera, de falsetero, de buscarme falsetas. Pero también te puedo hablar que puede ser a lo

---

<sup>47</sup> A este respecto Rycardo Moreno nos hablaba en entrevista sobre una enfermedad de que padecía temporalmente en donde se paralizaba parte de su cuerpo. Lo atribuía a bloqueo emocional y exceso de estrés, lo cual empezó a curar con un cambio de dieta y cambio de actitud respecto a sí mismo y el mundo artístico.

mejor mis limitaciones, pero es mi manera de escapar de la monotonía y de, precisamente, de mis límites (Diego de Morao, en entrevista).

Curiosamente, aunque sus propias palabras lo dicen, observamos tanto en Diego como en los demás artistas entrevistados cierta negación de una búsqueda consciente de distinción, optando por calificarlo como algo innato, casi inconsciente, en la profesión artística. Según Bourdieu la propia lógica del campo artístico inspira a los productores para fabricar bienes diferentes, sin que la distinción sea necesariamente el objetivo en sí. No obstante, “las diferencias objetivas pueden duplicarse subjetivamente y, desde hace mucho tiempo, los artistas, que se hallan objetivamente distinguidos, también buscan distinguirse, especialmente en el *estilo*, la forma, que les pertenece en exclusiva, en oposición al tema, a la función” (Bourdieu, 2000: 166). Diego del Morao nos habla de nuevo sobre los preparativos para su próximo proyecto discográfico:

Es una manera de vivir una inquietud que tengo, de intentar ver este disco de otra manera. A lo mejor, simplemente, es una manera de vestirlo, a lo mejor es una alegría pero vestida de otra manera, en vez de con una percusión y dos palmas pues yo qué sé... Yo todavía no sé lo que voy a hacer, pero quiero que sea un sonido, y un concepto, más que... ¿porque ya es tocar distinto? ¿Qué es tocar distinto: tocar más raro, tocar más despacio, tocar más rápido? Lo importante es que te sorprenda lo que haces y que te transmita, como te he dicho antes (Diego del Morao, en entrevista).

Como observa Varga, el predominio del modelo performativo de autenticidad en la sociedad contemporánea presenta contradicciones inherentes que son difíciles de mediar. El autor entiende que si la autenticidad se basa en la manera en que uno desarrolla y emprende sus proyectos, un compromiso no sólo con los deseos e impulsos individuales sino con la manera de relacionarse con ellos, entonces difícilmente se integran las exigencias del modelo performativo. La búsqueda de distinción inevitablemente provocará que uno elija opciones y estrategias periféricas



que comprometan su ‘fidelidad a sí mismo’. ¿La obligación de diferenciarse de los demás no provocará traicionar sus bases y convicciones? ¿Es el modelo performativo incompatible con el modelo ‘fidelidad a uno mismo’, el que define quiénes somos?

The performing of the authentic self that rests on premises that are characterized by such tension becomes exhausting in different ways. In addition, authenticity becomes an institutional demand and the field of questions about authenticity becomes enormously broad. At the same time, those existential choices and strong evaluations that concern life, as a whole, becomes modeled on how we normally understand choosing from a list of preferences. Moreover, several aspects reinforce each other. The process of articulation breaks off, and the constant activity of introspectively drawing raw material from the ‘inner’ and turning it into a difference drives individuals to exhaustion. If this is correct, then authenticity becomes paradox and self-defeating. The individual seeking authenticity is actively hindered in achieving the kind of self-relation characterized by recognition and respect that he set out to attain (Varga, 2012: 167).

Cierta paradoja surge si miramos el modelo performativo con más detalle. Si lo que se considera auténtico se basa en la expresión de características y cualidades singulares del individuo o su producto, entonces constantemente se hace hincapié en la innovación respecto al canon. Es decir, lo que se considera ‘diferente’ necesita de un estándar, sin embargo, si la distinción se considera auténtica entonces lo auténtico puede incluir innovación. Como observa Johnson (2003) en su análisis de la performatividad de *blackness*: “the performance paradigm illuminates the mirroring that occurs in culture, the tension between stabilizing cultural forces (tradition), and the shifting, ever-evolving aspects of culture that provide sites for social reflection, transformation, and critique [innovation]” (Johnson, 2003: 7).

Irónicamente, gran parte de lo que se considera flamenco auténtico (basado en canon) está basado en imitación más que en distinción, adhesión a cánones preestablecidos más que divergencia y compromiso a ideales individuales. Desde la

indumentaria y escenografía, el diseño y decorado de los tablaos, el repertorio y el estilo interpretativo, e incluso los manierismos de los artistas, lo que el público interpreta como ‘auténtico’ es una versión kitsch del flamenco que se ha convertido en producto comercial y reducido a una versión replicable y lista para el consumo. De aquí la paradoja inherente en defensa del flamenco ‘auténtico’: lo que se considera hoy día como lo más auténtico y ‘puro’ es en muchos casos lo menos genuino e insincero al nivel personal y artístico.

De hecho, el flamenco se estableció como un género artístico ‘nuevo’ en el apogeo de la revolución industrial, coincidiendo cronológicamente con la preocupación de autenticidad, y presentándose como una expresión artística auténtica, según el modelo de ‘fidelidad a sí mismo’. Sin embargo, la individualidad que ofreció el flamenco comparado con el folklore fue de hecho muy poco auténtica en el sentido en el que era una representación teatral de un sector social andaluz sobre-romantizado. Además, la exportación inicial del flamenco se realizó principalmente por bailarinas extranjeras asumiendo el papel de ‘auténticas artistas gitanas’ (Steingress: 2006), que copiaban una estética visual y artística, estereotípicamente representativa de la cultura andaluza. La preocupación del público acerca de la autenticidad se distrae fácilmente por la ilusión de autenticidad proporcionada en parte por sus propias expectativas y fomentado por la publicidad, escenografía y la reproducción de imágenes y música ‘típicamente andaluzas’.

Sin embargo, algunos argumentarán que el flamenco como género artístico se ha desarrollado en gran parte gracias a la manifestación de la diferencia, siendo nada más que una representación artística y reelaboración de ciertos elementos culturales andaluces interpretadas durante el siglo XIX como los más singulares y distintos con respecto a otros sectores de la sociedad y/o culturas extranjeras (Lavour, 2008;

Steingress, 1996)<sup>48</sup>. La ‘invención de la tradición’ que citan autores contemporáneos para describir los comienzos del flamenco se podría entender simplemente como la codificación, y exageración, de los elementos musicales y performativos distintos de los que está compuesto. No obstante, defendemos que el género se ha codificado hasta tal extremo a nivel interno, y la competición entre pares es tan elevada, que la *performing difference* es clave para ser reconocido como artista.

Efectivamente, la *performing difference* se ha convertido en el modelo dominante para guitarristas flamencos contemporáneos luchando por el capital simbólico y ascender dentro del campo. La creatividad y la originalidad han sido los principales objetivos desde el éxito comercial de Paco de Lucía y las bases éticas que ha ofrecido Manolo Sanlúcar. Mientras que sus predecesores estaban preocupados sobre todo con mantener la tradición, los cambios sociales en España y el éxito logrado en los EEUU y Japón reforzaban y premiaban los esfuerzos creativos de la nueva generación más que nunca. Pocos guitarristas flamencos de la generación anterior habían desarrollado carreras como solistas, tanto a nivel doméstico como internacional, y el éxito de Paco de Lucía engendró una nueva generación de músicos que vieron la distinción como el camino ideal para lograr capital. Tradicionalmente, la música flamenca se ha desarrollado y avanzado basada en variaciones de un repertorio anónimo y compartido (Torres, 2005b; Rioja et al., 2006), bien mediante una reelaboración consciente o inconsciente de material tradicional, pero de todas maneras muy dependiente de un repertorio común. Hoy día el modelo dominante parece ser el de la *performing difference*, animando a los guitarristas a centrarse en la composición original (y distintiva) más que simplemente en ceñirse al camino tradicional de

---

<sup>48</sup> Nos atrevemos a compararlo, sin esconder cierto cinismo, con la campaña turística ‘Spain Is Different’ del antiguo Ministerio de Información y Turismo que lanzaron en 1964, criticada por Crumbaugh (2009) como una propaganda “auto-consciente de su artificialidad” desde sus inicios.

reelaboración de materia clásica. Diego del Morao habla al respecto, afirmando nuestras teorías en relación a la manifestación de diferencia así como la búsqueda de capital simbólico en forma de reconocimiento artístico:

Nosotros no somos como un músico clásico que lo que hace es interpretar, y ejecutar. Los creadores son los que quedaron en la historia y un guitarrista flamenco no tiene otra razón de ser que sacar su propia música. Está obligado. Y encima de eso darle al mundo tu música y que te entienda... A veces piensas que no te van a entender, y cuando llegas y recibes estas respuestas, te hace muy feliz. Yo creo que la recompensa más grande que tiene un guitarrista es llegar a un sitio y que te reconozcan tu música. Ya no que la entiendan sino que la conozcan y te la valoren, que te peguen un ole a tiempo, eso es lo más bonito que te puede pasar (Diego del Morao en Bustamante y Pauza, 2011).

Defendemos que el actual modelo de autenticidad en el campo de la guitarra flamenca está basado en el modelo performativo planteado por Varga (2012) y ejemplarmente representado en la vida y carrera de dos de los grandes maestros de la generación anterior: Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar. La manifestación de la distinción se utilizó como una fuente y recurso continuo de autenticidad a lo largo de sus carreras, y debido a su influencia ha repercutido en la manera en que las siguientes generaciones de guitarristas flamencos (y artistas de las otras disciplinas flamencas) se enfrentan a sus carreras y en el modo en que reivindican la autenticidad. Aunque artistas anteriores como Ramón Montoya, Niño Ricardo o Sabicas también destacaron por sus diferencias respecto a sus pares, Paco de Lucía se ha convertido en el modelo por excelencia, logrando impactar más sobre las siguientes generaciones. Su creatividad y desafío de las normas establecidas se ha convertido en la *doxa* dominante que sus sucesores intentan seguir: la carrera auténtica es sinónimo de carrera creativa<sup>49</sup>. Como nos comenta Dani de Morón en entrevista:

---

<sup>49</sup> Ver capítulo 5 respecto a la asociación entre la creatividad y el arte.

Yo creo que [tener un lenguaje propio en el mundo de la guitarra flamenca] es lo más importante de todo. Y aún con todo lo que han hecho y lo que se han inventado y todavía, gracias a Dios, quedan millones de cosas por hacer. Yo creo que es lo que marca ahora mismo, porque si lo miramos del punto de vista técnico, se ha llegado a unas barbaridades ya que no se puede tocar mejor, yo creo que no se puede tocar mejor. Entonces, hay que inventarse, no es que haya que intentar inventarse cosas, sino que... es que tiene que ir solo, te lo tienes que llevar como dentro, un poco que te pida el cuerpo hacer cosas distintas, o la mayoría de las veces te inventas algo pero porque no puedes hacerlo de la forma que quieres y sale otra cosa nueva... Yo creo que es lo más importante, que haya gente con personalidad, sobre todo para que podamos seguir aprendiendo de un montón.

Yo creo que también [mi sonido personal] es muy natural. Aunque uno estudie veinte mil millones de horas, que tiene que estudiarlas, pero es una cosa que...y yo no me pongo como ejemplo de nada, ni mucho menos, no lo digo por dárme las de humilde, pero creo que si yo he llegado a conclusiones y hago cosas distintas a los demás es porque lo he sentido así, y porque nunca he pretendido tampoco demostrar nada. Pero sí es verdad que, bueno, aparte de un proceso, es importantísimo que sea algo natural, y que llegue tu forma... o sea, que sea algo que nazca de ti (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2012).

Santiago Lara expresa esta intención de manifestar diferencia a la hora de planear el disco tributo a Pat Metheny, donde el guitarrista jerezano intenta aprovechar los elementos rítmicos, técnicos y estéticos del flamenco para desarrollar “versiones totalmente distintas” de la música del guitarrista norteamericano.

Yo he intentado en este disco hacer versiones totalmente distintas a las originales, o sea, que creo que es lo interesante del disco, creo. Porque claro, tocar un tema de Pat Metheny en el mismo ritmo que él es una tontería, nunca vas a hacer nada mejor que, ni mejor que él ni mejor que otro jazzista. Por ejemplo, versiones de “Minuano” hay un montón, pero ninguna con ese ritmo de tanguillo, con esa pulsación, con esa manera. Entonces ahí es donde he intentado yo sacar, digamos, la ventaja que tenemos los flamencos, el ritmo un poco, el rasgueo, la alzapúa, la mano derecha, otra manera. (Santiago Lara, en entrevista).

De nuestros informantes principales, quizás Rycardo Moreno es el que menos disimula su búsqueda de distinción, cosa razonable observando que su primer disco como solista presente de entrada una visión vanguardista del flamenco. Pretende reunir sus diversas experiencias en un producto distinto y diferenciado de los demás, aunque sea por causas naturales. En el programa ‘Al Sur’ de Canal Sur, Rycardo comenta al entrevistador:

Yo escogí los palos que más me han marcado desde pequeño, como por ejemplo, la soleá, las cantiñas, que las cantaba mucho mi abuela, las bulerías, los tientos, los tangos. Y después me he dejado volar un poco por lo que yo he ido viviendo a través de mi experiencia con la música y de mis compañeros y de los viajes que yo he hecho por el mundo. Entonces claro, hago unas cantiñas, pero unas cantiñas desde mi punto de vista, que soy un gitano, que ha nacido en Lebrija, que ha vivido medio año en Nueva York, que se ha ido a Venezuela, que ha trabajado en Roma con artistas contemporáneos, pues mis cantiñas no pueden ser como las cantiñas de mis primos, que son caló y que están en Lebrija y que no se han movido de Lebrija.

Me ha gustado el jazz, me ha gustado la música cubana, me ha gustado la música de cualquier parte del mundo, y sobre todo la relacionada con los negros, y bueno, pues en mi familia, como gitano, pues he escuchado los cantos de Juaniquí, a los toques de Pedro Bacán, a toda la tradición nuestra. Y cuando hago música no pienso ni en jazz, ni en flamenco, ni pienso en nada, pienso en emociones, en sensaciones, y después las traduzco de una manera flamenca, o de una manera jazzística, o de una manera contemporánea. Al fin y al cabo son emociones que se transmiten según los patrones que se han escogido en cada parte del mundo. Me quedo con la sensación de salir y entrar y de verte en ninguna parte, esa sensación de “¿de dónde soy realmente?”, y ahí es cuando te agarras a tu ser primitivo y te das cuenta de que venimos solos y estamos solos (Rycardo Moreno en Al Sur, 2015).

## 4. TRADICIÓN

### 4.1. LAS TRADICIONES

*“All individuals operating within tradition continually reappropriate their cultural practices, give them new meanings, and in that process create a continually evolving sense of self, of identity, of community, and of ‘being in the world’ (Rice en Barz y Cooley, 2008: 58).*

*“Es muy importante no perderse de la tradición porque ahí es donde está la esencia, el mensaje, la base. Sobre ella sí puedes ir a cualquier sitio y escapar pero sin dejar nunca esa raíz, porque, en definitiva, la identidad, el olor y el sabor del flamenco están ahí” (Paco de Lucía en Berlanga, 1997)<sup>50</sup>.*

---

#### 4.1.1 El concepto de tradición

Central a la presente discusión sobre el flamenco es el tema de tradiciones y sobre todo las tradiciones artísticas; cómo se definen, cómo están tratadas, cómo están mediadas por otros factores sociales así como el hecho de ser influyentes en cualquier disciplina artística. Phillips y Schochet (2004: ix) explican que el término ‘tradición’ en las ciencias sociales se utiliza en referencia a ciertas prácticas sociales que han perdurado a lo largo del tiempo (trabajo, artes, lenguas, fiestas locales, etc.), cuyos contenidos son normalmente vistos como tácitos, y que ahora se ven amenazados por la ‘modernidad’ o que se han visto adaptados mediante procesos de hibridación para mantenerse relevantes hoy. Por otro lado los autores observan el término usado en otros ámbitos como “highly self-conscious bodies of ideas as they are transmitted over time” (Phillips y Schochet,

---

<sup>50</sup> El artículo de Berlanga se ha recogido de la versión digital de *Trans. Revista Transcultural de Música* que se publica sin números de página ([www.sibetrans.com](http://www.sibetrans.com)).

2004: ix), implicando que para mantener y propagar una tradición se necesita de actos conscientes e intencionales para que aquellas prácticas y costumbres perduren. Por su parte Lowenthal (1985: 369) interpreta al significado de ‘tradición’ no tanto como prácticas de ‘firme estabilidad’ sino como el valor de ciertos antecedentes; prácticas del pasado que ‘se desenvuelven’ en el presente. De forma similar, Kockel (2007: 20-21) describe tradición simplemente como “cultural patterns, practices and objects that are ‘handed on’ across time and space, as a skills and knowledge resource to be appropriated by the context of other generations and places”, matizando que las tradiciones, como un proceso, incluye la posibilidad de modificar aquello que se está legando. Esta modificación de la tradición incluye la capacidad de asimilar algo considerado ajeno a la tradición, la cual se puede interpretar como la incorporación de ideas o prácticas nuevas y por tanto la evolución de una tradición, eso sí, todo filtrado y condicionado por las normas fundamentales de una tradición y por tanto ejerciendo algo de ‘autoridad’ sobre las prácticas. Por tanto, el concepto de tradición, tal y como nosotros lo aplicamos en este trabajo, incluye en sí cierta evolución, no es incompatible con innovación y es renuente a cualquier forma de esencialismo.

Respecto a los campos artísticos, Becker (1982) explica cómo evolucionan las tradiciones artísticas de manera paulatina y casi imperceptible, una evolución fundamentada en gran parte por la manera que determina el trato del término de entrada:

If we think of an artistic tradition as a connected series of solutions to a commonly defined problem, we can see that the solutions and the problem they are meant to solve can change in this gradual way. Each consciously sought solution alters the problem somewhat, if only by altering the range of possible solutions to problems of that kind. After a while, both problems and solutions have changed substantially, though people involved in the process would probably think of these movements as logical developments in the tradition.



Practice and artistic result change, but no one thinks anything special has happened (Becker, 1982: 303)

No obstante, a pesar de la insistencia académica en que cambio e innovación forman parte de una manera totalmente íntegra e irrenunciable en las tradiciones, gran parte de los reclamos a ‘la tradición’ en los discursos de los agentes sociales, aun hoy día, tienden a emplearla como referencia a un pasado estático, más para resistir cambios que para justificar prácticas contemporáneas heredadas del pasado (Kockel, 2007: 20; Lowenthal, 1985: 370). Esta tendencia se hace patente en sectores de la afición flamenca que adoptan una actitud preservacionista frente a nuevas corrientes artísticas, lo que podríamos denominar una ‘tradición actitudinal’ que rastreamos desde Machado y Álvarez ‘Demófilo’ (2007 [1881]) a Falla y Lorca respecto al concurso de cante jondo de 1922 (Lorca, 1982 [1921]) y heredada por el neo-clasicismo o ‘la revaloración’ (Molina y Mairena, 2004 [1963]). Una actitud tradicionalista que curiosamente ha cambiado y se ha adaptado a tiempos modernos. Esta tensión entre posiciones ortodoxas y heterodoxas, tan inherente a los campos artísticos, depende en gran medida del apoyo que unos u otros encuentran en el exterior del campo (Bourdieu, 1997: 65). A este respecto Aix (2014: 111) observa que esta propensión hacia el tradicionalismo dentro del campo de producción restringida<sup>51</sup>, en el cual los artistas procuran “mantener fidelidad al estilo propio mostrándolo como representante privilegiado de esa tradición”, viene avalada por medios especializados, fundaciones, peñas flamencas, etc., efectivamente encontrándose apoyo institucional para su ortodoxa posición.

---

<sup>51</sup> Aix parece considerar como ‘campo de producción restringida’ al sector flamenco más circunscrito a los cánones y normas ‘tradicionales’, es decir, el flamenco estático y preservacionista. Por el contrario, como nosotros justificamos anteriormente, consideramos que la guitarra flamenca de concierto, a pesar de casi exigir creatividad e innovación a los guitarristas, puede caer dentro del campo de producción restringida por los públicos reducidos y las dificultades inherentes a esta disciplina.

A pesar de la ilusión de una tradición inmóvil así como el apoyo institucional y artístico, o desde la afición, aquí defendemos que esta clásica consideración de tradición como opuesto de modernidad, ya no es válido en nuestro discurso dado que la tradición está abierta a nuevas influencias, es adaptable a situaciones contemporáneas, se caracteriza en términos generales, y queda así fehacientemente atestiguado en el flamenco, por la capacidad de evolucionar. Es decir, mantenemos una noción procesual y dinámica de la tradición, que es la que se puede aplicar a los procesos de transmisión en la música y los códigos culturales del flamenco. Ello implica desacoplar la noción tradición de la de pasado (de modo exclusivo), pues las tradiciones se constituyen precisamente por su capacidad de ir respondiendo a los marcos presentes con nuevos contenidos, significados, formas y funciones sociales. Por tanto, si consideramos el flamenco como tradición artística, esto es, como un proceso de recreación activo y relevante en el presente y no como un hecho histórico que se reproduce sin reflexión, entonces el flamenco incluye en sus bases un proceso de evolución y adaptación como cualquier otra tradición.

La tradición no es simplemente una serie de prácticas repetidas a lo largo del tiempo, sino una forma de experimentar el mundo, una manera de estar en él, la sociedad, una comunidad y, por tanto, una manera de posicionarse en el mismo (de ahí, un modo de identificación basado en una tradición). Adaptando las palabras de Lowenthal (1985: 370), podemos concluir que en el flamenco ‘la tradición en sí es una virtud tradicional’. Hay que tener en cuenta que las tradiciones no existen por sí solas, sino que están formadas (y reformadas) por personas, participando en la evolución de ellas (Phillips, 2004: 19). De esta manera, las tradiciones son fundamentales para nuestra comprensión del mundo, nuestra forma de ser y manera de participar en el mismo. Además, las tradiciones son esenciales en la estructura de una comunidad

política –en cualquier de sus formas posibles de expresión jurídica– funcionando como marcador de identidad y delimitación entre grupos, y ofreciendo relevancia y referencia histórica. Sin embargo, a pesar de esta dependencia, naciones y comunidades necesitan innovar y crear, rompiendo con sus tradiciones y cuestionando prácticas heredadas (Lowenthal, 1985: 72).

Como hemos comentado anteriormente, en las últimas décadas Steingress (1996, 2004, 2005) ha aplicado el término ‘tradiciones inventadas’ para explicar la cristalización del flamenco como un género artístico durante la segunda mitad del siglo XIX. Hobsbawm y Ranger, que acuñan el término en 1983, lo definen de la siguiente manera:

‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past (Hobsbawm y Ranger, 1983: 1).

Steingress argumenta que el flamenco es producto de una reelaboración de prácticas y símbolos culturales en un arte nuevo bajo la premisa de antigüedad: un arte moderno basado en elementos folklóricos andaluces y americanos que aprovecha el fervor romántico y presunta antigüedad para responder a una crisis nacionalista de identidad (Steingress, 2005)<sup>52</sup>. En efecto, según el criterio establecido por Hobsbawm y Ranger (1983: 4) el flamenco nace de “un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por referencias con el pasado”.

---

<sup>52</sup> Como comentamos anteriormente (véanse la nota al pie número 4 en página 35) mientras que Steingress defiende que el flamenco sirvió a una función política en la [re]construcción de una identidad nacional, es importante notar que otros sujetos políticos pueden ser los agentes de estos procesos de conciencia política: clases subalternas, desalojadas por el proceso de modernización en territorios regionales como Andalucía, minorías étnicas (gitanos-mulatos-negros-moriscos, etc.). Zoido (1999) presenta una vinculación entre estas clases sociales y el desarrollo del flamenco. La hipótesis de Steingress parte de determinadas formas musicales de teatro, danza, música, etc., pero de otras expresiones musicales o sociales es imposible mostrar su vinculación con la promoción de un nacionalismo cultural con España como objeto.

Más recientemente Aix (2014) ha clasificado la revaloración de los años sesenta, aquel movimiento neo-clasicista encabezado por Mairena y Molina tanto de los cánones musicales como estéticos y étnicos, como una reinención de la tradición. La razón estriba en que, por lo general, rechazaron la creatividad individual en favor de la estandarización de *determinadas* formas musicales como se encontraban a mediados del siglo XX. Era una época que tendía a valorar toda propuesta nueva como ‘inauténtica’ y, como interpreta Berlanga, en los concursos “se premiaba la mera copia fiel de los estilos de los antiguos maestros (Berlanga, 1997). Para Mairena y sus seguidores, las referencias al pasado lejano y a unos cantaores míticos (en su mayoría gitanos) –un relato histórico del flamenco indocumentado y en gran medida más anecdótico que social–, cobraba mayor autoridad precisamente por el desconocimiento de los hechos históricos, ya que el “conocimiento de detalles históricos actuales subvierte la garantía de su autoridad” (Lowenthal, 1985: 370). Aix nota que, curiosamente, a pesar de presentar el pasado como estático y negar la creatividad, en esta época “se crean estilos aunque se argumenten y disfracen como recuperaciones y no se les otorgue el carácter diferenciador del término *palo*”. Por otra parte, este movimiento artístico-político “supone el despliegue social más amplio conocido en el flamenco de lo que más tarde se ha llamado ‘invención de la tradición’” (Aix, 2014: 192). Este proceso que señala Aix es similar a lo que Williams (1982: 229) nombra como ‘tradición selectiva’, un proceso en el cual “elementos del pasado están reintroducidos o reactivados de manera intencional”. No obstante, a pesar del interés en clasificar el nacimiento del flamenco y varios momentos a lo largo de su historia como tal, Phillips (2004) critica las bases fundamentales que subyacen el concepto de tradiciones inventadas, argumentando que la mayoría de las tradiciones, si no todas, se pueden considerar como ‘inventadas’ en sus inicios.

For Hobsbawm the division between invented and uninvented traditions seems to rest on the idea that tradition must be both unselfconscious and invariable. [...] It follows from the static quality that Hobsbawm ascribes to tradition that innovation is essentially incompatible with the inflexible regime of tradition, even if what is at stake is innovation in the *service* of tradition (Phillips, 2004: 5-6).

Es decir, a nivel objetivo, cualquier tradición tiene que haberse iniciado en algún momento con lo cual cualquiera (y/o por tanto ninguna) se podría considerar más ‘inventada’ que otra, ni tampoco podría servir la tradición para reclamos ‘legítimos’ a una presunta autenticidad (Kockel, 2007: 28). Es más, para haber perdurado en el tiempo dicha tradición necesariamente tiene que haberse adaptado a ciertos cambios, lo que Phillips (2004) describe, no sin cierta ironía, como continua “reinvención”. De lo contrario, una práctica que no se actualiza cae en desuso y, consecuentemente, desaparecería con el tiempo. Una tradición artística que no se renueva queda paralizada en el tiempo y corre el peligro de convertirse en mero objeto patrimonial, cosificado y al margen del fluir de las prácticas y códigos culturales con los que formaba parte de la trama social. Por tanto, según la interpretación que hace Phillips (2004) de la teoría de Hobsbawm (1983), para que una tradición sea ‘auténtica’ no puede ser auto-consciente, con lo cual tampoco se podrían legar las prácticas de forma intencional como se hace dentro de un sistema educativo o un contexto didáctico. Aunque las tres principales disciplinas del flamenco (cante, toque y baile) como conjunto tienden a carecer de una pedagogía clara y sistematizada, individualmente, cada una tiene su propio procedimiento e historia didáctica que asegura su propagación y continuación.

Muy al contrario a la noción de repetición y recreación inflexible e inconsciente de una tradición, Williams (1982) argumenta que las tradiciones, entendidas como

“patrimonio cultural”<sup>53</sup> son procesos de continuidad intencional, “a selection and reselection of those significant received and recovered elements of the past which represent not a necessary but a *desired* continuity” (Williams, 1982: 187). Este deseo de continuidad subraya una consciencia e intencionalidad en la recreación y reproducción de una tradición y, en lugar de ser no-reflexiva, los participantes de una tradición necesitan contribuir activamente al proceso de continuidad. Mientras que Hobsbawm tiende a enfatizar la distinción entre tradiciones ‘reales’ e ‘inventadas’ a partir del grado de consciencia e intención, tanto Williams (1982) como Phillips (2004) argumentan que todas las tradiciones requieren de una propagación y esfuerzo consciente para mantener su continuidad.

Defendemos que las tradiciones artísticas dependen de un alto grado de intencionalidad en su propagación y continuidad, mientras que en otros campos sociales no formalizados esta consciencia e intencionalidad es menos relevante, o sencillamente inexistente. Sin embargo, a pesar de la consciencia implícita en los campos artísticos, la tradición, y sobre todo la tradición flamenca como veremos más adelante, depende del carácter tácito de sus elementos. Es decir, mientras que los agentes en el campo son conscientes de la reproducción y transmisión de su tradición, gran parte del contenido se sobreentiende y se infiere sin mucha reflexión.

---

<sup>53</sup> Sobre el tema del patrimonio cultural se abre un debate extenso respecto al flamenco y otras prácticas culturales que, debido al enfoque diferente de nuestro estudio, solo comentaremos brevemente. Como menciona García García (1998), la patrimonialización de prácticas culturales obvia su carácter dinámico y su extensión más allá de los límites administrativos. Así entendida la patrimonialización se define por Florido (2014) como “the appropriation processes constructed out of certain cultural elements or fragments by the various cultural stakeholders”, es decir, “the social elites”. Por su parte, Kockel comenta al respecto: “The heritage product fixates selected elements of an assumed, created or invented tradition-complex and, as I suggested earlier, only when it becomes thus fixated as ‘heritage’ does tradition cease to imply process and change. History and culture hold significant potential as resources for development, but the fixation of some aspects of tradition for purposes outside the sphere of everyday life, for example through projects to promote tourism, may ultimately have alienating effects” (Kockel 2007: 27). Intuimos que el uso que hace Williams (1982) del término “cultural heritage” no contemplaba esta distinción contemporánea del patrimonio cultural con tan marcado carácter político como en décadas recientes.

No obstante se puede entender perfectamente por qué el término ‘tradiciones inventadas’ se ha difundido de forma extensa en recientes investigaciones del flamenco, destacando con ello los procesos de selección y reinterpretación de elementos culturales representativos (Martí, 1998), tanto en los inicios del flamenco como género artístico (Steingress, 1996, 2005), como en épocas posteriores de su desarrollo (Aix, 2014), ya que, como señala Lowenthal (1985: 396), tanto las resurgentes alianzas nacionalistas como étnicas requieren lazos simbólicos con el pasado. Por su parte, Washabaugh (2012), recogiendo el planteamiento de Martí (1998), también destaca el proceso social de selección de elementos culturales representativos y su transformación y cristalización en nuevos símbolos de identificación:

Over the course of time, when one community finds it necessary to defend its value and dignity as it faces-off against others, it selects one or another object, ramps up its cultural significance, and puts it into play during cultural confrontations. Moreover, as time passes and as face-offs grow more intense, those objects grow more sacred and become, seemingly automatically, more clearly defined (Washabaugh, 2012: 3).

Es precisamente la selección de objetos a la que se refiere Washabaugh lo que tan frecuentemente se clasifica como la ‘invención’ de flamenco, interpretando la selección de símbolos culturalmente significantes como un proceso inauténtico. Sin embargo, aquí defendemos que todas las tradiciones requieren de una continuidad deseada y por tanto implican que los agentes en el campo artístico participen en su continuidad y propagación.

## 4.2 La tradición flamenca

*“El flamenco ha sido un largo camino de fusiones en busca de pureza” (Cruces, 2002: 97).*

*“Musical traditions can only be preserved by constant innovation” (Frith en Born, 2000: 301).*

*“Tan nuevo, este arte tan viejo; tan dinámica, la tradición” (Cruces, 2002: 97).*

---

Para Williams (1982: 184), una tradición es el proceso de reproducción en acción, añadiendo que la reproducción cultural se clasifica según el *modo*, *género* y *estilo* del objeto en cuestión; en nuestro caso es música (modo), instrumental/vocal/dancística (género) y aún más definido por las formas claras y reproducibles, los palos. Como exploramos con respecto a género, estas formas “are available to the artist as a received way of making his work and available to others as a set of defined expectations and perceptions” (Williams, 1982: 197). En otras palabras, estas formas establecidas son una vía garantizada de comunicación entre artista y público para asegurar producción coherente y una recepción clara de la obra.

Defendemos que el flamenco se basa en la recreación y reinterpretación de una tradición musical, una tradición que anima a sus participantes a buscar su personalidad en la interpretación, estableciendo unas pautas respecto a *qué* hacer pero no respecto a *cómo*. Es este *cómo* donde encontramos el quid de la cuestión y donde vemos nuestra oportunidad para la innovación. Podemos decir que la forma (*palo*) *soleá* conlleva unas pautas estableciendo lo que hay que hacer, pero es el intérprete quien determina cómo lo va a llevar a cabo. Al ser un campo artístico, existen unos códigos que delimitan los contenidos esperables en el flamenco, que actúan a modo de marcos estéticos y



cognitivos entendidos como tipos ideales. Pero a diferencia de otros géneros musicales, el flamenco, deja mucha libertad al intérprete para recrear sobre las bases clásicas de una forma, siguiendo ciertas normas como la tonalidad, el tempo o la métrica, de modo que, a su vez, es posible variar continuamente la interpretación. Para Dani de Morón, una de las características de la tradición flamenca reside precisamente en ‘esa forma de cambiar las cosas, de destruirlas para volverlas a construir’:

Es verdad que cambia la cosa, pero no es cosa mía, ni mucho menos, es algo de la generación, de apoyarnos en los maestros y de hacerlo a nuestra forma y con nuestra forma de ver la música ahora (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2015).

No podemos negar las reglas establecidas por el género musical pero sí podemos reconocer cierta libertad de interpretación e innovación, permitida y *obligada*, dentro del género. A este respecto, Manolo Sanlúcar, que siempre tiene claras las bases éticas y estéticas del flamenco, advierte sobre la responsabilidad que conlleva adscribirse a la tradición flamenca:

Cuando el creador<sup>54</sup> nos dice o advierte de que su obra, por ejemplo, es una Soleá, está obligado a presentar los caracteres propios de este género. Porque se “bautizó” con el nombre de Soleá a una manera de hacerse música que contiene todos los caracteres que, en su conjunto, son propios de la Soleá. Y cuando a esta definición, que expresa la condición particularísima de una entidad, se le insertan caracteres ajenos, de modo que los propios se hagan irreconocibles, pretender asociar esto con el género de Soleá será un gesto de ignorancia y osadía. Y esta, la osadía, será del tamaño que establezca el propio tamaño de la aberración realizada (Sanlúcar, 2005: 114-115)<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Nos parece pertinente destacar que Manolo Sanlúcar se refiere a los artistas/guitarristas como ‘creadores’, tema que tratamos en el capítulo 5.

<sup>55</sup> Recordamos al lector que el maestro Sanlúcar emplea el término *género* para referirse a las formas o *palos* flamencos.

La importancia de la reproducción es evidente en el flamenco, siendo tanto el hecho, que los artistas están esencialmente limitados a reproducir formas pre-aceptadas para entrar en el campo y su pertinencia al género. Sin embargo, esta conformidad ciega a los cánones claramente definidos, no tiene en cuenta la importancia del proceso evolutivo inherente a la creación de estas formas, que defendemos en estas páginas como la tradición flamenca. Como observamos en la investigación preliminar, las formas flamencas son producto de un proceso evolutivo, una selección de elementos musicales y simbólicos culturalmente significativos que contribuían a cristalizar y definir las formas flamencas. En torno al siglo XX, estas formas estaban bastante definidas, como observamos en el método de Rafael Marín en 1902, o las grabaciones tempranas de Antonio Chacón y Ramón Montoya, donde las formas flamencas están perfectamente desarrolladas. Curiosamente, por lo general, los historiadores y los artistas han considerado esta época de producción flamenca como la más ‘auténtica’, ‘impoluta’ y ‘pura’, a pesar de ser uno de los períodos más creativos respecto al desarrollo del género y las formas, puesto que fue el momento de creación de las bases estéticas del género. El poder de la doxa (Bourdieu, 1997), y las ‘características por defecto’ de un género (Hsu y Hannan, 2005), residen precisamente en su carácter tácito, marcando lo que se da por sentado en las definiciones y delimitaciones del flamenco. De este modo la ‘tradicición’ en el flamenco se sigue repitiendo como la ilusión de un canon inamovible, funcionando como baremo para medir el grado de inclusión o exclusión, cuando en realidad hay una evolución constante como en cualquier tradición artística aunque sólo sea por la imposibilidad de repetir exactamente lo mismo dos veces (Becker, 1982: 301). “El flamenco vive procesos de continua evolución que impiden considerarlo como un producto acabado e inmovilizado...se redefine de manera permanente transformando sus contenidos musicales, letrísticos, y estructurales, pero también sus formas de

reunión, culturas de trabajo, etc.” (Cruces, 2003: 28). Manolo Sanlúcar explica la tradición flamenca:

En el Flamenco, la métrica y la cadencia determinan los géneros [*formas o palos*]. De tal manera que, en un pasado no muy lejano, los guitarristas acompañaban a cantar y bailar usando, casi exclusivamente, los dos acordes fundamentales *tónica* y *dominante* con la cadencia y apenas aparecía fraseo alguno. Siendo así, que las pequeñas melodías de apenas ocho compases aparecían muy de vez en cuando. Estas eran y son llamadas *variaciones*... Aquí, en la tradición, son *variaciones* porque el tema es el género, que se representa, como digo, por medio de los acordes de la cadencia acompasada y ritmada, donde a través del rasgueo, sí se están haciendo *variaciones* sobre la cadencia. Es decir, en el Flamenco tradicional el tema es la propia constitución del género: la cadencia acompasada y su ritmo. Y estas claves están implícitas en la constitución orgánica de nuestra cultura. De ahí la permanente polémica que ha venido produciéndose, cuando este concepto va cambiando, para crearse (por los guitarristas) obras y melodías que, en algunos casos, casi desaparece la referencia del formato principal y generador. Cada vez se rasguea menos, y cada vez las cadencias que marcan o definen los géneros se exponen menos. Por eso hoy, los no expertos, escuchando estas nuevas obras, se quedan perdidos a la espera de que en algún momento aparezca el formato que le haga reconocer el género en el que está constituida la nueva obra (Sanlúcar, 2005: 60-61).

Producción y reproducción, como elementos íntegros de órdenes sociales y culturales, son complementarios y por tanto no podemos centrarnos simplemente en reproducción, sino debemos considerar que el flamenco está constantemente en producción. Williams (1982: 201) advierte que sin nueva producción e innovación, cualquier tradición artística está bajo riesgo y por tanto “significant innovations may not only be compatible with a received social and cultural order; they may, in the very process of modifying it, be the necessary conditions of its re-production”. Las formas y los cánones establecidos deben ser no sólo reproducidos tal cual, sino que su supervivencia y existencia dependen de la innovación y adaptación para mantenerse socialmente

relevantes. Como tradición oral, a pesar de la ilusión a la continuidad inmutable, el flamenco ‘acumula alteraciones reales de manera inconsciente, continuamente reajustando su pasado al presente’ (Lowenthal, 1985: 41). En este sentido Félix Grande comenta que “nunca ha habido una tradición estática” en el flamenco, sino que siempre ha ido cambiando y mejorando, desde Silverio, que fue “desobediente, iconoclasta, innovador”, hasta los artistas de hoy (Félix Grande en San Nicasio, 2015a: 206).

Nuestra cultura siempre se transmite de generación a generación. No hay nada escrito. Y si lo hubiera habido nos lo habrían quemado. Lo enriquecedor de todo esto es que tú me lo trasmites a mí a tu manera y yo se lo voy a transmitir a mi hijo a mi manera (Rycardo Moreno en Gómez, 2015).

Desde la fecha en la cual la gran mayoría concuerdan como el nacimiento del flamenco como género artístico, primero bajo nombres sinónimos y posteriormente nombrado como tal, en torno a 1860, se observa el continuo desarrollo de formas (palos) e incorporaciones de elementos nuevos, sea adaptando cantos folklóricos a la nueva estética flamenca, sea acogiendo canciones de obras teatrales (género también en su auge) para los nuevos espacios ofrecidos por los café cantantes. La Andalucía del siglo XVIII y XIX era “el encuentro y fusión de tradiciones culturales” (Cruces, 2002: 24). En el mundo de la guitarra (aún sin apellido ‘clásica’ ni ‘flamenca’), un diálogo abierto entre mundos académicos y populares (ambos inspirados en el otro), origina un largo período de desarrollo musical en el cual los académicos se aprovechan de sonidos populares para sus ‘aires andaluces’ y los flamencos reinterpretan fragmentos ‘académicos’ en sus falsetas para acompañar. El “encuentro de culturas musicales, plásticas y estéticas” que crea el género flamenco subraya la fusión como catalizador principal en su gestación, un “atributo interno de lo jondo” (Cruces, 2002: 97). Según Vicente Amigo, “el flamenco, en sí mismo, también es mestizaje. Lo que importa, para mí, es el resultado” (Vicente Amigo en San Nicasio, 2015b: 110). Por lo tanto, Cruces

señala que ‘la pureza’ es un ideal ‘fantaseado’ desde fuera, incluso “inventado” (Cruces, 2002: 97-98).

La pureza es un mito de las artes, no existe. Los puristas son farsantes, gente que se agarra a lo que controla, a lo que sabe, a lo que domina y entiende. Cualquier cosa que se salga de ahí es desvirtuar lo auténtico. No son abiertos, van contra el arte (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015a: 92).

Consecuentemente, podemos concluir que la ‘tradición flamenca’ es la de creación, de inquietud, de búsqueda, de composición, de reelaboración y de originalidad. La tradición en el flamenco tiene un carácter dinámico, móvil, flexible e inspirador. Todo lo contrario de lo que nos hacen creer los defensores del ‘tradicionalismo’.

Este primer momento de canonización [la profesionalización y los nuevos café cantantes] abrió el camino de una historia singular para «lo flamenco». Pero éste no se nutrió de la fosilización de lo ya existente –como ha sucedido en otros acervos populares europeos– sino de la *creatividad*. Es decir, con el café cantante no se *detuvo* la tradición; se *inició* la tradición. Por contradictorio que parezca, la tradición fue aquí lo cambiante, y la base de la proyección flamenca, el estatismo canonizador a partir del que nacieron los cambios (Cruces, 2002: 96).

Acorde con sus convicciones personales y musicales, para Rycardo Moreno lo más coherente es tratar a la tradición flamenca como una fusión desde sus inicios. Es curioso notar como él llega al final a conclusiones propias que aluden al habitus de cada uno, en este caso referente a la procedencia estadounidense del investigador:

Encontrar de dónde viene [el flamenco] es muy complicado, y para mí lo que menos me comía la cabeza era pensar que el flamenco es una fusión desde sus inicios, y es con lo que más cómodo me siento y con lo que identifico más esa música. ¿Qué motivo hace que el flamenco sea tan homogéneo y tan camaleónico? No hay muchas músicas que tengan ese don. Por ejemplo, el country no tiene ese don de fusionarse como lo tiene el flamenco, que lo coge “El Cigala” un bolero y suena flamenco, pero no está haciendo flamenco, está cantando un bolero, eso está aflamencado. Y, ¿qué pasa ahí?, ¿por qué tiene ese

don esta música? porque viene de ahí, por nacer ahí, en la fusión. El jazz, tienes que estudiar un poco más para fusionarlo, te tienes que poner a... bueno, claro, que también depende de donde venga. A lo mejor en tu país es más fácil, más alcanzable el jazz que el flamenco, y lo tienes más al oído cuando ya eres adolescente... (Rycardo Moreno, en entrevista).

Para Diego del Morao, la tradición le sirve como referencia histórica y musical a la hora de tocar y acompañar, un legado heredado de sus antepasados que trataremos en más detalle más adelante. Interpretamos que para él, el interés de la música viene precisamente por relación con la tradición, sin lo cual carece de continuidad y referencias históricas:

Me encanta rescatar cosas de mi tío, de mi abuelo... Yo creo que ahora es muy interesante, ¿no?, poner ese tipo de cosas, rítmicas y a la hora de acompañar muchos detalles que ahora cada vez se escuchan menos, entonces hacen que sea interesante (Diego del Morao en Cuando Llega el Duende, 2011).

De otra manera Dani de Morón se inspira mucho en la tradición a la hora de idear su música y su estética general, optando por un sonido simple y transparente, con acompañamiento de palmas y percusión mínimo. A la vez procura evitar la introducción de otros instrumentos en su música, defendiendo que la innovación en el flamenco vendrá de la guitarra (Dani de Morón en Arguijo, 2015). Respecto a su nuevo disco, '21', que espera publicar pronto, Dani se inspira en el acompañamiento al cante, que es la primera y específica función del guitarrista flamenco.

La importancia de este proyecto es que la guitarra flamenca es un instrumento concebido para acompañar al cante, no nació como solista. Me parece interesante hacer un disco en el que la guitarra sea la protagonista pero que a la vez esté cumpliendo la labor para la que fue creada. A lo mejor no se puede explicar muy bien pero en el disco sí se refleja esto. No me refiero a que la guitarra esté en un segundo plano, sino que se crea un armónico paralelo que con el cante funciona. El aficionado va a encontrar a 11 cantaores con una personalidad tremenda. Algunos en estilos que no son muy comunes en ellos, se sienten cómodos, pero

no se ha buscado la evidencia. Todos cantan bien por todos los palos porque son astros, pero no es lo evidente. Por ejemplo no nos vamos a encontrar a Arcángel cantando fandangos de su tierra, porque es lo evidente. Hemos intentado hacer otra cosa. Después, el disco es de corte clásico, no hay ni un tema original, sino temas clásicos, lo que pasa es que están tratados con el punto de vista que yo tengo sobre el cante, que no es más que añadirle ciertos elementos armónicos pero todo con una sobriedad tremenda, palmas, nudillos y poquita percusión. Al que le guste el cante disfrutará muchísimo porque tener en un mismo disco a estos 11 cantaores, ya como documento es interesantísimo (Dani de Morón en Olmo, 2016).

Mientras Dani reivindica el papel tradicional de la guitarra flamenca, Santiago Lara está explorando en otros caminos, adaptando la música de Pat Metheny a una estética más flamenca. En su caso, la tradición flamenca le aporta los recursos técnicos y rítmicos para mezclar las dos propuestas, aunque Santiago siempre repite que él no pretende vender este disco como ‘flamenco’ propiamente dicho, sino como un producto aparte.

Para mí ha sido sencillo [*buscar la distinción*], entre comillas, en el sentido de que la ejecución de un guitarrista flamenco no tiene nada que ver con la de un guitarrista de jazz. Entonces me he llevado los temas a un terreno donde ni siquiera él podría entrar, ni él ni ningún guitarrista de jazz. Precisamente buscaba no caer en versiones que se parecieran al original. Además yo me lo he llevado todo a palos flamencos, los ritmos son muy, muy distintos al original (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

#### **4.1 La instrumentalización de la tradición**

*“Siempre ha habido artistas que han sabido que el flamenco es una criatura a la que se debe aportar, agradecer. Otros lo han utilizado simplemente para vivir. Eso es legítimo, incluso artistas buenos. Algunos han subido por la escalera del narcisismo gracias al flamenco. Y no creo que ahora sea más que antes. Las actitudes ante el lenguaje flamenco son dos: servirse de él o servirlo. O piensan en su cuenta corriente o en una relación más verdadera con el flamenco” (Félix Grande en San Nicasio, 2015a: 205).*

Observamos en las definiciones presentadas por Phillips y Schochet (2004), así como Williams (1982), que las tradiciones inevitablemente se adaptan y cambian para mantenerse vigentes y relevantes, es decir, se trata de un balance delicado entre prácticas del pasado junto con una constante revaloración y reinención. Las tradiciones, por tanto, no se pueden entender como estáticas o inmóviles sino más bien como algo elástico y flexible, una práctica que acepta e invita a la innovación. Cómo pregunta Berlanga de forma retórica respecto a los términos ‘tradición’ y ‘cambio’: “¿Son conceptos opuestos, excluyentes, o, más bien, se implican el uno al otro?” (Berlanga, 1997). Nos atrevemos a afirmar que la tradición incluye cambio, renovación, innovación, y gracias a su adaptabilidad sobrevive a los cambios sociales y cambios de contexto.

No obstante, en el flamenco, como una tradición artística-musical, observamos cómo ‘la tradición’ es instrumental en reclamos a la autoridad y poder. Desde los escritos de *Demófilo* (1881) al Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922 promovido por Falla y Lorca; desde Antonio Mairena y sus seguidores a las peñas flamencas y los concursos de cante, baile y toque, lo que Berlanga llama “la tiranía de los ‘ortodoxos’” en la cual “los jurados de los concursos, jugaban el papel de guardianes celosos de una “tradición” que en realidad hay que calificar de neotradicionalismo” (Berlanga, 1997). Proclamándose defensores de la tradición, todos los citados han lanzado críticas hacia artistas de su época, optando en cambio por defender un concepto de tradición estática basado en un momento histórico que ellos mismos han decidido tomar como punto de referencia. Para Kockel (2007: 20), las prácticas culturales se convierten en objetos de patrimonio cuando se disocian de los procesos de transmisión (la *traditio*), la cual implica cambio y evolución. Aix defiende que la patrimonialidad es



una defensa de los valores del subcampo de producción restringida<sup>56</sup> que consiste en la planificación de la acción desde un *lugar*, que puede ser “una corriente, una escuela, un *lobby* artístico o una peña flamenca” (Aix, 2014: 122).

Se puede observar claramente en el flamenco la deformación de la tradición en tradicionalismo, una patrimonialización de la práctica cultural. Como dice McKeon (2004: 191), “once ideologized and aestheticized, we might say, tradition becomes traditionalism”, reminiscente del planteamiento de Lavaur (2008) ya citado: el flamenco no es gitano, sino agitanado; no es popular sino popularizado. Esta forma de apropiarse de la tradición y de un supuesto pasado histórico valida y justifica actitudes preservacionistas en el presente en referencia a una tradición ‘inmutable’ (Lowenthal, 1985: 40). Lena y Peterson (2008) clasifican varias fases evolutivas de géneros musicales, entre otros una última fase tradicionalista cuya explicación puede abarcar el flamenco perfectamente:

El objetivo de los participantes de géneros tradicionalistas es preservar el patrimonio musical del género e inculcar a la nueva generación de aficionados en las técnicas performativas, la historia, y los rituales del género. Aficionados y organizaciones dedicados a perpetuar un género invierten mucho esfuerzo en construir su historia y destacar artistas ejemplares que ellos consideran encajar con el canon emergente del género (Lena y Peterson, 2008: 706).

Nos comenta Rycardo Moreno respecto al tradicionalismo: “si es un pensamiento político, olvídate, si estamos hablando de la música tradicional vamos a estudiarla, claro que sí”. Interpretamos en sus palabras la separación entre lo que es un legado artístico que aporta historia, material, procedimientos y comportamientos, digamos una ‘guía ética y estética’ en este arte y en su disciplina (tradición), frente al tradicionalismo que

---

<sup>56</sup> Recordamos que para Aix (2014), el subcampo de producción restringida en el flamenco es aquello centrado en los cánones impuestos durante y como consecuencia de la revaloración de los años cincuenta y sesenta, mientras que en nuestro estudio aplicamos el término al subcampo de la guitarra flamenca de concierto en general.

tiende a fijar e idealizar un momento histórico como la ‘auténtica’ edad de oro, como la verdad absoluta a la cual todos deben seguir. En las palabras de Paco de Lucía:

Hombre, la ortodoxia bien entendida me parece positiva, pero en el noventa y nueve por ciento de los casos está mal entendida. El purista es un prototipo que en ocasiones es necesario porque de alguna manera es como una barrera que está ahí continuamente diciendo que no te pases, pero por otro lado lo que quiere el purista es el inmovilismo, que no se evolucione. Si no le suena una música como le sonaba cuando él tenía veinte años, automáticamente se derrumban sus esquemas, se queda en fuera de juego y es entonces cuando defiende su sentido de la pureza (Paco de Lucía en Téllez, 2015: 403-04).

A efectos de nuestro estudio, la tradición marca unas pautas a seguir, no necesariamente unas limitaciones, mientras que el tradicionalismo argumenta por una escala de valores en la cual sus propios gustos marcan lo que uno debe seguir como autoridad máxima. Similar a los reclamos a la autenticidad, los argumentos basados en ‘la tradición’ suelen ser estratégicas en defender una opinión, posición social y/o derecho, y con ello establecer su autoridad. En este sentido, Berlanga (1997) argumenta precisamente que “la flamencología neoclásica de aquellos años [las décadas de los cincuenta y sesenta] había elaborado un débil y desenfocado concepto de tradición. Que más que reflejar el papel que ésta ha jugado a lo largo de la historia en el flamenco, reflejaba tomas de postura estéticas particulares” (Berlanga, 1997). Es decir, que muy lejos de ser estudios objetivos, la ‘investigación’ consistía en argumentar en el pro o en el contra de una estética u otra, normalmente clasificando lo ‘nuevo’ como herejía y lo antiguo (o recreaciones casi textuales de unos cantes, bailes y toques subjetivamente nombradas como patrones oficiales) clasificado como ‘la tradición’, casi sinónimo de ‘la verdad’. Un joven Paco de Lucía lo decía en torno al 1971 en medio de la revaloración y en pleno auge de su desarrollo creativo y artístico:

En el flamenco hay mucho de mito y a los viejos, como mandan en esto, se les escucha por respeto. Ellos hablan de su juventud como lo más bonito y quieren hacernos creer que fue lo mejor. Ahí están los discos de Montoya, de Chacón, de Manuel Torre. Que no tienen nada que ver con lo que se hace ahora (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015a: 115).

Respecto a la actitud tradicionalista en el flamenco, Diego del Morao nos comenta algo parecido al Maestro Paco:

Esos límites los pone, normalmente, los que te he dicho, la gente que, o que ya tiene una edad y no entiende ni quiere entender, porque dicen “esto es lo que yo tengo” y se pone él mismo el que se pone los límites, ¿entiendes?, bien por edad, o por lo que te he dicho antes, porque no van a crecer más, las personas que dicen “no, esta es la verdad y esto es lo que es” no van a aportar nada, moriría este arte (Diego del Morao, en entrevista).

La tradición se emplea como elemento más para marcar autoridad en el campo de juego, en la lucha por posiciones, en la adquisición de capital social y simbólico. Aquellos artistas consagrados que defienden sus posiciones en la tradición la emplean como arma contra la modernidad, contra los cambios y evoluciones estéticas, técnicas, laborales, etc., mientras que por otra parte, cualquier ‘revolución’ coherente necesariamente tiene que hacer referencia a la tradición. Lowenthal (1985) explica la influencia de las tradiciones heredadas del pasado:

At one extreme, conservatives who have internalized early prohibitions maintain rigid allegiance to the past, whose authority they vindicate by imbuing it with traditionalist symbols and institutions to be brought back in a redemptive future; but they feel secure in the restoration for their own past only if they can make others submit to it as well. At other extreme, the modernist reformer vents his anger against the oppressive authority of his childhood, yet must avoid the secret pull of dependence on it; he fears the past, or he would not repudiate it with so much fervor (Lowenthal, 1985: 71).

## 4.2 LA TRADICIÓN COMO ESCUELA HEREDADA

*Yo soy muy consciente de ese legado... lo que me ha dejado mi padre, y yo eso no se me va a olvidar. Pero yo quiero llevar el flamenco a otro sitio, o, simplemente, no el flamenco, sino que yo lo siento ahora de otra manera. Yo no lo siento igual que mi tío Manuel, ni como mi padre (Diego del Morao, en entrevista).*

---

Para Cruces (2002), son los ámbitos de transmisión en el flamenco donde más se manifiestan las imágenes acerca de la tradición, contextos en los cuales la oralidad influye en el desarrollo del habitus (como veremos más adelante), así como marca las bases estilísticas del artista flamenco. A este respecto, cuando se habla de la guitarra flamenca, se suelen marcar varios lugares (Jerez, Morón, Granada, Madrid, etc.) y artistas (Montoya, Sabicas, Niño Ricardo, Paco de Lucía, etc.) que nos han legado sus ‘escuelas de toque’ (Torres, 2005); sus propias versiones y visiones de la tradición flamenca. En el contexto de los campos artísticos, la denominación ‘escuela’ generalmente refiere a tendencias artísticas que demuestran determinados estilos y técnicas identificables que las diferencian de otras escuelas del mismo género. Normalmente se asocian determinadas escuelas a un maestro y/o a un lugar particular, aunque en ambos casos el ‘alumno’ no tiene por qué haber tenido contacto directo con el maestro en cuestión, ni tampoco haberse formado en ese lugar (Williams, 1982: 64).

La tradición heredada de familia ayuda a los artistas posicionarse inmediatamente en un lugar favorecido respecto a sus compañeros, apoyándose en la tradición frente a cualquier desafío de su legitimidad y derecho de pertenencia. A este respecto Diego del Morao es muy consciente de lo que le aporta su tradición familiar y la escuela jerezana, así como la responsabilidad artística e histórica que conlleva ser representante ‘por excelencia’:

Jerez es una tierra que tiene una idiosincrasia y quizás... somos muy conscientes del legado que nos han dejado, pero los artistas, yo creo, de mi generación están mirando otras músicas y otras culturas, siempre, como he dicho antes, siendo consecuente con el tesoro que nos han dejado nuestros mayores, pero yo creo que ya la gente lo ve de otra manera. Aunque somos de Jerez, en cierta manera somos, como digo yo, nosotros solemos llevar las riendas hacia atrás, un poquito, y esto nos hace sentirnos orgullosos también, pero ya los artistas de mi generación lo vemos de otra manera, y yo creo que el deber del músico, o sea, la razón de ser del músico está en la inquietud y en mirar hacia otros sitios, pero, como he dicho antes, siendo consecuente con el legado y el tesoro que nos han dejado (Diego del Morao en *Flamenca y Más*, 2015).

En el caso de nuestros informantes, observamos dos casos claros donde la tradición local de dos pueblos emblemáticos es fundamental para la historia de la guitarra flamenca, Morón de la Frontera y Jerez de la Frontera. Se trata de dos lugares que han marcado no sólo los inicios de su formación, sino que han sentado las bases sobre las cuales han desarrollado sus propios estilos. Al respecto comenta Dani de Morón: “a todo el mundo le marca su escuela, en este caso marca mucho tu forma de componer para toda la vida” (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2012).

#### **4.4.1 El toque de Morón**

Asociado a la figura de Diego del Gastor, el toque de Morón (González-Caballos, 2002) sigue siendo de los más distintos y reconocibles en la guitarra flamenca, marcado por un sorprendente y apreciado sencillez y expresividad, frente a las ajetreada técnica que ha dominado la guitarra flamenca desde Sabicas y que ha sido impulsada hasta su máxima cota de manos de Paco de Lucía. En el toque de Morón se dice que subyace el legado de Francisco Díaz *Paco el de Lucena* (Lucena, Córdoba. 1859-1898), unos de los mayores protagonistas de la guitarra flamenca de su época y, lo que es más notable, uno de los primeros concertistas de la guitarra flamenca del cual tenemos noticias (Cano, 2006: 91-92; Rodríguez, 1935: 248).

La información que tenemos sobre sus alumnos y su legado guitarrístico no está muy clara, aunque por lo general de “los muchos y notabilísimos discípulos que él enseñó” entendemos que ninguno llegó a ser artista profesional como su maestro. Entre sus alumnos confirmados encontramos dos guitarristas de Morón de la Frontera: José María Álvarez *Niño de Morón*, y Pepe Naranjo y Olmo, ambos no profesionales. Según Fernando de Triana, el *Niño de Morón* fue quien más se acercó al toque del maestro, aunque también sobre Pepe Naranjo se dice que “es el único en Andalucía que todo cuanto toca –que es mucho- lo ejecuta ajustado a la sublime y delicada escuela de Paco el de Lucena” (Rodríguez, 1935: 256). Definitivamente es en el famoso toque de Morón, encabezado por Diego del Gastor y sus sobrinos, donde Rioja cree que queda la huella musical de Paco de Lucena. Gracias a varias entrevistas con Diego, se ha trazado una línea didáctica directa entre el *Niño Morón*, Pepe Naranjo y Diego, en cuyo toque la escuela de Paco de Lucena “lograría su máximo exponente” (Rioja, 1998: 200): “El arcaico estilo de Diego del Gastor de rasgos primitivos, basado fundamentalmente en el toque con el pulgar, ajustado y conciso, sin grandes alardes técnicos, nos recuerda de inmediato tanto las falsetas de Paco Lucena que apuntaremos, como las descripciones literarias de su toque” (ibíd.). Naturalmente difícil de explicar un estilo musical en palabras, sin embargo, Rioja se atreve a elaborar una descripción del toque de Morón señalando lo siguiente:

Uno de los rasgos que caracterizan su toque es la elementalidad técnica. En sus interpretaciones muy rara vez aparecen ornamentaciones guitarrísticas de complejidad mecánica para la mano derecha... Su repertorio técnico se reduce prácticamente en exclusiva a ligados, arrastres y vibratos: ornamentaciones a realizar con la mano izquierda. Esta sobriedad ornamental se traduce igualmente en la parquedad de armonizaciones de las falsetas y en la economía más que austera de tonos –acordes– de paso, evidente sobre todo en los acompañamientos. Y por supuesto, en el abundante empleo del dedo pulgar para el desarrollo

melódica de las falsetas... Esta elementalidad en el toque, que bien podría considerarse como pobreza técnica, fue idealizada y transmutada en autenticidad por sus admiradores, calificando como superfluo el repertorio técnico empleado por los demás guitarristas de la época. Igualmente, creyeron ver en ella una ancestralidad escolástica que realmente no iba más allá de dos generaciones: la generación de Paco Lucena (Rioja en González-Caballos, 2002: 201-203).

En repetidas entrevistas Dani de Morón intenta explicar su propia visión del *toque de Morón* y sus características musicales, alabando sus singularidades, a la vez que lo disocia de un repertorio concreto como típicamente se ha hecho:

El toque de Morón lo que tiene... yo siempre he defendido una teoría de que no es como mucha gente cree, un número de falsetas determinadas, un número de músicas o ciertas músicas, sino que es una forma de pulsar la guitarra, ¿no? A la vista está de que... de que gente que hemos aprendido en Morón y hemos aprendido ese estilo en un principio, aunque vayamos buscando, aunque vayamos encontrando otros caminos, esa pulsación te hace que un aficionado de cualquier parte del mundo puede distinguir que, hablo de mí en este caso, que puedo ser Morón por esta forma de pulsar, ¿no? Si fuera, como otros creen, un número de falsetas determinadas, saliendo de ese material musical ya no se reconocería y sin embargo se reconoce, ¿no?, y es algo muy positivo, yo lo veo positivo porque no es una forma de entender la guitarra que te amarre sino que te da alas, ¿no?, que en un principio te puede parecer que te amarre, que musicalmente es cerrada, pero es todo lo contrario, a la vista está que si uno se preocupa de estudiar y de seguir aprendiendo eso te marca pero para bien, ¿no?, te hace sonar a tu tierra, que es algo muy positivo (Dani de Morón en Flamenca y Más, 2014).

En su caso, la guitarra le llegó casi por azar, ya que en su familia no hay ningún otro artista, ni tampoco hubo mucha relación con el mundo artístico o flamenco. El artista confiesa a menudo en entrevistas que, a pesar de expresar repetidamente a su padre su interés en tocar el piano, fue la guitarra la que definitivamente llegaría a sus manos. Para él, tanto la escuela en que uno se inicia, así como la manera de aprender el flamenco, condicionan la asimilación y traducción de nuevas ideas musicales. Respecto a la escuela del toque de Morón nos comenta:

En los principios sí marca mucho la escuela, sobre todo en los que venimos de un pueblo que tiene que ver mucho... o sea que tiene una tradición flamenca, como este caso Morón, que está marcado directamente por la figura de Diego del Gastor y eso pues te marca mucho al principio porque aprende uno las variaciones, aprende uno las formas de, en este caso, este maestro. Yo descubrí mucho antes las variaciones y la música de Diego del Gastor que las del Niño Ricardo por ejemplo, o de Sabicas. Sí es verdad que tuve uno de los profesores, que era Manolo Morillas, contemporáneo de Diego del Gastor, que era el seguidor del Niño Ricardo, de Sabicas a muerte, entonces pues me transmitió también ese mensaje, pero, principalmente, lo que me transmiten es el mensaje y la música de Diego del Gastor (Dani de Morón, en entrevista).

No obstante, a pesar del vínculo con esta escuela de toque, Dani confiesa que no se considera representativo de esta escuela como otros compañeros suyos. Mientras que la influencia de Diego del Gastor es inevitable en Morón de la Frontera, para Dani la tradición ya se ha incorporado y deformado de otra manera en su toque:

Bueno, en principio, todos los niños que empezamos a tocar en Morón nos ha... nos pongamos a dar clase con unos, a tomar clase unos con otros, aprendemos ese toque porque, aparte... un toque genial porque se mete en la oreja, en el sentido, desde primera hora. Entonces, en un principio sí aprende uno con eso, lo que pasa que ya depende de cada uno la inquietud que tenga, pues se va moviendo uno en unos sitios o en otros. Lo que sí es verdad que te marca, igual que a todo el mundo le marca su escuela, en este caso marca mucho tu forma de componer para toda la vida, que seas de allí o no seas de allí, que eso es una cosa buena, no es mala, yo la considero una cosa muy, muy positiva. Pero claro, yo no puedo decir que soy de la escuela de... no de Morón, porque de Morón sí soy, sino de Diego del Gastor, porque, aparte, tengo compañeros y hay guitarristas allí que hacen esas cosas maravillosamente, y yo no me termino de identificar con esa música, me encanta disfrutar de ella, pero yo no me veo capacitado para poder llevarlo, prefiero utilizar otro discurso y buscarme la vida por otros sitios (Dani de Morón en Velázquez-Gatzelu, 2012).



#### 4.4.2 El toque de Jerez

Para Diego del Morao, su formación no pudo ser otra que la escuela jerezana que lideraba en décadas recientes su padre Manuel Morao Junquera ‘Moraíto Chico’, junto con la familia Parilla. Es una escuela heredada a través del tiempo del tocao jerezano por excelencia: Javier Molina.

Aunque existan influencias mutuas, la división cantaora de la provincia en gaditana y jerezana encontrará eco en las formas de acompañamiento. Basadas ambas en una concepción y comprensión rítmica del flamenco, tendrá cierto aspecto “primitivo” en Jerez, con una técnica construida en torno al pulgar/índice, golpe y rasgueados (mano derecha), ligados y sobriedad armónica, con predilección por el toque “por medio” (mano izquierda), lo que le conferirá un sonido inmediatamente identificable y aire de familia entre todos sus intérpretes. En Cádiz y pueblos cercanos del litoral, encontraremos la influencia de los aires indianos, con una cierta predilección por tonalidades mayores y menores, gusto por la complejidad rítmica y técnica, mayor recepción a las influencias de ultramar dada por el atlantismo (Torres, 2005: 134).

En palabras de Diego del Morao: “Yo me considero un guitarrista de mi tierra y lo llevo por bandera” (Diego del Morao en Flamenco TV, 2011), consciente del legado y la responsabilidad que conlleva venir de una familia como la suya. Como nos recuerda Lowenthal, “The past is integral to our sense of identity...Ability to recall and identify with our own past gives existence meaning, purpose, and value” (1985: 41). A este respecto, Diego confiesa cierta ventaja: “Artistas en mi casa he tenido a mi padre, que ha sido el mejor profesor” (Diego del Morao en Bustamante y Pauza, 2011). Como representante por excelencia del toque de Jerez de la generación actual, él explica la influencia de la escuela en los toques, así como de otras escuelas con denominación de origen:

La escuela de Jerez, desde Manuel Morao que es su piedra angular, tiene un aire especial por soleá, por bulerías, la siguiuriya, la soleá por bulerías... y eso se

refleja en los nuevos y los de ahora. Así que tenemos que partir de esa base. Pero eso no quita que podamos sentir otros toques también, como digo. En Almería, por ejemplo, se toca mucho por tarantos. Y llega el “tío Tomate”, que toca bien por cualquier palo, y te hace unas tarantas fenomenales. O “Paquete” que toca por tangos impresionante y se acuerda de Badajoz. Hay toques que te los da, de entrada, la tierra (Diego del Morao en San Nicasio, 2015b: 187).

De manera similar al toque de Morón que describía Dani de Morón, Diego recalca sobre las características musicales, el ‘aire’ del toque, más que el contenido específico del repertorio:

[El toque de Jerez] Es un toque muy rítmico, rico en polirritmias y en matices. La velocidad da igual. Utilizamos mucho los tonos mayores que, por cierto, ya no se usan tanto. Y en Jerez a la bulería y a la fiesta se le da un aire especial, más “garatero”, que decimos nosotros, festero, con gracia y pelín cómico, vivo, alegre. Y que además se tiene que complementar con un baile y un cante en el mismo tono. Porque muchas veces ves un guitarrista tocando muy solemne, un cantaor qué penita tengo y un bailaor feliz y contento pegando una patada por bulerías con un aire completamente opuesto. La manera de acompañar en Jerez es clave. Y se transmite”. (Diego del Morao en San Nicasio, 2015b: 187).

Y como no, el guitarrista jerezano detalla el linaje musical del cual él es consecuencia y portavoz:

Mi bisabuelo, el padre de mi tío abuelo Manuel, y mi abuelo Juan, ya eran flamencos. Juan tenía muchas letras que ahora se dice que son populares, pero muchas son de él. Mi tío Manuel que ha aprendido con Javier Molina, de donde han aprendido muchos guitarristas y yo creo que ahí empieza la escuela de Jerez. Y mi padre, Moraíto chico. Yo creo que cuando se habla de “los Moraos” se habla de la escuela de Jerez... Pero quizá viene esa escuela también de mi tío Manuel, el fundador de esa manera rítmica, porque él empezó a tocar de una manera diferente, y de mi abuelo Juan. Como pasa en el flamenco que siempre se está alimentando uno de otro, y eso es lo que tiene el flamenco, que es recíproco, por eso siempre está evolucionando y siempre están pasando cosas [...] Pero todo empieza ahí, nuestra familia tiene un sonido que se diferencia y muchos guitarristas jóvenes absorben ese criterio. Y ya muchas veces se habla del toque

de Jerez pero... modestia aparte, cuando se habla del toque de Jerez, de ese olor y ese sabor que tiene Jerez, en gran parte los "culpables" son mi abuelo Juan, mi tío Manuel, Parrilla... Todo nace ahí. (Diego del Morao en Bustamante y Pauza, 2011).

Por el fuerte peso que tiene la tradición guitarrística de Jerez de la Frontera ('peso' incluso en el sentido figurativo-musical), creemos oportuno recoger aquí algunas citas de otro guitarrista jerezano, Alfredo Lagos, respecto a su escuela local. Se pueden apreciar las vías de transmisión de una generación a otra, preservando la tradición, a la vez que se sigue actualizando en manos de las nuevas incorporaciones. Las citas aquí presentadas han sido recogidas de entrevistas realizadas por Pablo San Nicasio (2015b; 237-240).

Se dice que el primer "tocaor", porque entonces se denominaban tocaores, que destacó en Jerez y que empezó a marcar un estilo de toque fue Javier Molina, que fue el acompañante de Chacón y Manuel Torre, del Serna, del Loco Mateo... a principios del siglo XX. Él fue quien dio clases, entre otros a Manuel Morao, al que yo considero uno de los pilares de la escuela de Jerez. Luego, por otro lado está Rafael del Águila, del que no hay apenas nada grabado, por lo tanto no puedo decirte si su toque era muy "jerezano" o no. Rafael dio clases durante su vida a muchos guitarristas, como a Paco Cepero, un jovencito Gerardo Núñez, o Manuel Parrilla, al que también considero, como te dije antes, otro pilar imprescindible en el toque jerezano. Y ya en la época actual, está la escuela de José Luis Balao y Manuel Carbonero, por separado, de donde han salido Manolito Parrilla, Ramón Trujillo, Patino, Juan Diego, Bolita o yo mismo.

Quizás lo que pueda tener el toque jerezano es una forma peculiar de rasgueo, de recortes, golpes en la madera, etc., que lo identifica respecto de otras formas de tocar. Y quiero dejar claro que no lo considero mejor ni peor que otras formas, simplemente diferente, y un poco como "denominación de origen", para entendernos. Tampoco es un toque demasiado técnico, para eso están otras escuelas, pero eso sí, aquí todo con muchísima flamencura y sabor. Además estoy hablando de "toque jerezano" y no de "guitarristas jerezanos", porque se puede ser de Jerez, y tocar con otras ideas de toque flamenco igualmente válidas, y no por eso dejas de ser un guitarrista jerezano.

Voy a nombrarte gente reciente. Empiezo por las dos ramas principales. Manuel y Juan Morao. Y por otro lado Manuel y Juan Parrilla. También está Cepero, importantísimo, por supuesto. De los primeros descendía mi querido y añorado Moraíto, que era para mí el guitarrista más representativo del toque de Jerez. Y de los segundos, mi también admirado Manolito Parrilla. Luego nos falta Dieguito de Morao, y ya tenemos la combinación. Se abre el cofre de la esencia”. (Alfredo Lagos en San Nicasio, 2015b: 237-240).

### 4.3 LOS VALORES DE LOS MAESTROS

*“...de pronto llegaron Paco de Lucía, Serranito o Manolo Sanlúcar y pusieron la técnica y la expresión a una altura... la música flamenca se erigió como una música más grande que los propios flamencos juntos. No valía servirse de ella, era algo más. Es una criatura que nos pone a su servicio, no servirnos de ella. Manolo Sanlúcar dijo hace poco una frase maravillosa. Estaba tocando en el teatro Albéniz, deprimido por el horror de la pérdida de su hijo y dijo: Ahí está el flamenco, esperando, a ver qué hacemos. Es una de las frases más deontológicas, más llenas de moral que había oído nunca. El flamenco no está para ser famosos, elevar el caché, tener el mejor coche, presumir... no. El flamenco está ahí para ver si aportamos algo, a cambio de todo lo que nos ha dado. Manolo lo dijo de una manera impecable” (Félix Grande en San Nicasio, 2015a: 205).*

---

Siguiendo las teorías de Bourdieu (1997, 2000), las luchas por posiciones tienen el objetivo absoluto de controlar y determinar los valores en el campo en un momento determinado, por ejemplo, el de definir la doxa, mediante la adquisición de reconocimiento artístico, considerándolo como el capital específico del campo de la guitarra flamenca. A este respecto, los maestros Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar han marcado indudablemente un antes y después en la historia de la guitarra flamenca,

transformando el panorama de posibilidades artísticas y profesionales para las siguientes generaciones. Las aportaciones musicales de ambos genios han abierto las puertas hacia nuevas armonías, refinamiento y virtuosismo técnico, conceptos de composición más formales, así como encuentros fortuitos entre la guitarra flamenca y orquestas sinfónicas o músicos de jazz. Sus innovaciones dieron paso a todos los guitarristas subsiguientes y durante sus respectivas carreras continuamente marcaron las direcciones a seguir.

Evidencia de las luchas internas en el campo artístico observamos que en la relación entre Paco y Manolo, aunque amistosa y con un tremendo nivel de respeto y admiración mutua, no obstante, existía una competición por la autoridad en el campo y el poder de definir sus propios valores como los que marcaban la doxa dominante. El éxito internacional y el virtuosismo de Paco de Lucía indudablemente le ayudó a colocarse por encima de su compañero y, a pesar de las increíbles aportaciones a la guitarra flamenca de Manolo Sanlúcar, sobre todo en aspectos de composición y orquestación, así como su inagotable generosidad y dedicación a la pedagogía, no ha sido suficiente para superar al quien para mucho es un ‘dios’. Para su desgracia, ni siquiera el maestro sanluqueño puede salir de la sombra de su compañero, como queda evidenciado en esta frase del guitarrista y periodista Pablo San Nicasio (2015a: 75): “[Manolo Sanlúcar] Perfecto complemento y compañero de la figura de Paco de Lucía, con eso está dicho bastante”. Habla Manolo sobre el asunto:

El problema es que verás: Paco de Lucía es un genio que ha funcionado mucho con una música muy atractiva. Lo mismo gusta a los maestros que a los que no saben. Él no enseña, no le ha dado bases ni a su sobrino. A él no le gusta enseñar. Crea, compone y toca. Los demás se acercan y escogen lo que les gusta. Los jóvenes se acercan y cogen de Paco lo menos valioso de él, los colorines y artificios. Pero él es un extraordinario maestro con una profundidad y una jondura tremenda, pero eso no lo ven. Así que el asunto de Paco de Lucía no es tan fácil

como parece. La gente no se queda con lo que vale. Y veremos el resultado de eso... (Manolo Sanlúcar en San Nicasio, 2015a: 82).

La conquista del campo y la autoridad para definir los valores toma forma de ‘violencia simbólica’ en las teorías de Bourdieu, imponiendo los criterios de lo que es importante y relevante para ser objeto de lucha en el campo. Pero esta violencia simbólica en la imposición de valores no requiere de una consciencia de ella expresamente sino es más eficaz cuanto menos consciente es el agente con poder y los demás agentes en el campo. Pero, como observa Cicourel (1993: 102), las “estructuras objetivas existen [entre agentes] independientemente de la consciencia de los agentes”. Por la autoridad que se les reconoce a los agentes en el poder, se les otorga la capacidad de definir los criterios de entrada en el campo, así como lo que se considera importante y valorado (Bourdieu, 2000: 117), sea tanto un contenido musical como la expansión armónica, una técnica como el picado a gran velocidad, o un valor como la creatividad o tener un sentido crítico. En nuestro estudio defendemos que más allá de los criterios específicamente musicales, Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, desde sus respectivas posiciones de poder y autoridad en el campo, han inculcado en las siguientes generaciones una serie de valores a seguir, aportándoles no sólo un modelo musical sino un modelo intrínseco del guitarrista flamenco por excelencia.

A este respecto, observamos cómo cada uno de informantes principales referencia con frecuencia sobre algún maestro que ha influido en su perspectiva particular del campo y las estrategias que emplean en sus posicionamientos dentro del campo. Aparte de Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar, escuchamos en boca de nuestros informantes frecuente mención a Moraíto Chico, José Luís Balao o Pedro Bacán. Tanto la herencia ética como la artística de los grandes maestros forman parte de la tradición flamenca, ofreciendo un fuerte arraigo y seguridad para desarrollar su producción artística.

### 4.3.1 Dani de Morón

Dani de Morón, a pesar de su procedencia y la influencia inevitable de la escuela local, demuestra reverencia absoluta a Paco de Lucía, hasta tal punto de compararlo con un mesías: “A lo mejor, para los que somos católicos y creyentes y demás, a lo mejor suena muy fuerte comparar a alguien con eso, pero el mensaje es muy similar, una persona que viene y te descubre un mundo ahí (Dani de Morón, en entrevista). El guitarrista moronense tuvo oportunidad de acompañar a Paco en una gira de su disco ‘Cositas Buenas’ en el año 2007. De esta experiencia, que le ha marcado la vida para siempre, habla Dani en varias entrevistas al respecto:

Esa experiencia, a todo el que le ha rozado aunque fueran dos minutos, a todo el que le ha rozado Paco de Lucía por al lado, lógicamente se le queda para siempre, porque no solamente ese hombre era tan genial tocando y componiendo. Siempre he tenido la impresión, pero ahora lo tengo claro, conforme más tiempo voy aprendiendo, y más tiempo va pasando, de que estos maestros, como pueda ser él, o pueda ser don Enrique Morente, o Camarón de la Isla, han sido rebeldes en el arte porque lo han sido en su vida, y cuando uno puede rozarse un poco con una persona así que tanto admira y tantas horas... una persona, para resumirlo, que todos los días de su vida te acuerdas de él, pues te llevas una impresión increíble, y aprendes de cada palabra, de cada gesto, de cada nota, por supuesto, el oficio... son muchísimas cosas, algo genial, la verdad, un regalo de la vida (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2015).

La constancia y la ilusión [son lo más importante que aprendí de la experiencia trabajando con Paco]. Es muy fuerte que, siendo el número uno de todos los tiempos, siguiera trabajando así, creyendo que no sabía todavía lo suficiente. Y muchas cosas en el plano personal: no su cara más conocida, pero ¡qué sentido del humor tenía! Como aficionado, que al fin y al cabo es lo que soy, lo mejor que me pudo pasar en la vida fue coincidir con él. (Dani de Morón en Camero, 2015).

Respecto a la influencia global y dominante de Paco de Lucía en cada guitarrista flamenco Dani de Morón compartía con nosotros su teoría propia sobre. Según Dani, el

disco de Paco que coincide con los años formativos de cada guitarrista marca los valores dominantes en el campo, esto es, ayuda a definir la doxa:

Marca mucho el primer disco de Paco que uno conoce, con el disco que nace, cuando uno nace como guitarrista, me refiero. El caso de la generación, por ejemplo, de Pedro Sierra, de *Niño de Pura...* han nacido con *Sólo Quiero Caminar*, con *Siroco*, claro, eso te marca muchísimo. Ellos, además, tienen unas facultades increíbles para tocar la guitarra y quizás basan su música en ese tipo de formas, un poco más... –es algo mío, algo personal, no es ninguna regla ni mucho menos– basan su música en ese tipo de forma porque conocen esas forma de Paco, creo. Y, por ejemplo, a mí el disco que más me gusta, el disco de mi vida, y sé que lo va a ser para siempre, es “Luzia”. Ésa es la música que... y a veces se me ponen los vellos de punta porque para mí es lo máximo ya, en cuanto a expresión, en cuanto a técnica, en cuanto a mensaje. Entonces, no sé si se notará o no, pero yo todo, todo lo baso en eso, intentar arrimarme un mínimo a ese mensaje, a esa expresión.

[...]

Ese disco [*Luzia*] es del 96<sup>57</sup>, tenía yo 15 años, y yo empecé a tocar la guitarra con 13, sabes lo que te digo. Es curioso, porque yo creo que todo eso marca mucho, porque no creo que ningún guitarrista diga “no, yo es que no he escuchado ningún disco de Paco, yo paso de esto”, no creo que nadie lo diga, lógicamente. Entonces... yo y además lo he hablado con Cañizares, lo he hablado con José María Banderas, lo he hablado con ellos y yo creo que por ahí va la cosa, porque es que llegas a la guitarra, ¿y qué descubres? Yo descubrí a Diego del Gastor, como te digo, pero yo escuché ese disco y... ¿esto qué es, tío? ¿Esto es una guitarra o esto cuántas cuerdas tiene? ¿Esto cómo se puede contar de esta forma? Todavía no estamos al nivel de poder entender el mensaje de ese disco.

Donde lo ha dejado el último [disco, *Canción Andaluza*<sup>58</sup>], es una obsesión por querer cantar con la guitarra, porque nos ha dejado ahí. Y es lo que te digo, de que si a Paco mismo le faltaron veinte mil caminos por andar que él seguro que tenía en su cabeza, nosotros no podemos ver, como algunos ven, que cuando faltaba Paco la guitarra se acababa, al revés. Paco, por comparártelo de alguna

---

<sup>57</sup> En este detalle nos parece que Dani se equivoca: *Luzia* (Mercury Records, 1998).

<sup>58</sup> Paco de Lucía, *Canción Andaluza* (Universal Music Spain, 2014).



forma, es como un mesías, es el principio de, es un hombre que ha venido al mundo para dignificar la guitarra flamenca, para eso, y para poder decirle, como yo, a mi padre “papá quiero ser guitarrista”, y que mi padre dijera “vale”, sin ser mi padre guitarrista ni tener nada que ver con el flamenco... Yo creo que la palabra mesías, a lo mejor, para los que somos católicos y creyentes y demás, a lo mejor suena muy fuerte comparar a alguien con eso, pero el mensaje es muy similar, una persona que viene y te descubre un mundo ahí.

Esta ‘obsesión por cantar con la guitarra’ que menciona Dani de Morón respecto a *Canción Andaluza* (Universal Music Spain, 2014), el último trabajo discográfico, de Paco es uno de las metas que cita Dani de su producción artística:

Yo pensaba de primera hora que quería hacer un disco [*Cambio de Sentido*] de guitarra por la obsesión que creo que muchos guitarristas tenemos y es que la guitarra cante, esa fuerza melódica que debe de tener la guitarra, que maestros como por ejemplo Paco de Lucía es lo que tienen, que todo se puede tararear, absolutamente todo, aunque vaya envuelto de una armonía vertiginosa, millones de matices, todo se puede tararear, como si fuera una canción, es curioso, pero es así (Dani de Morón en *Flamenca y Más*, 2015).

Paco de Lucía ha marcado para siempre el campo artístico de la guitarra flamenca, cambiando los valores y metas para cada guitarrista de generaciones siguientes. Dani de Morón tiene claro que el mejor legado que ha dejado Paco de Lucía es la personalidad artística:

Evidentemente toquemos lo que toquemos Paco siempre está ahí, pero homenajearlo no pasa por tocar ‘*Entre dos aguas*’. Tener personalidad es la mejor forma de rendirle tributo, lo que él más valoraba. A lo mejor [‘cadáveres’] los dejó en la época en la que todos querían imitarlo, pero no ahora. Creo que mi generación es la primera después de la de él que pudimos ya inculcarnos de sus valores más profundos. Hemos ahondado más en el mundo armónico y rítmico que nos abrió (Dani de Morón en *Arguijo*, 2015).

### 4.3.2 Santiago Lara

Como todo guitarrista flamenco, Santiago Lara también expresaba su reverencia por Paco de Lucía y su dominio sobre el campo. “Un héroe. Mi héroe. Pero vamos, para todos. El mismo Manolo Sanlúcar ha dicho ahora, hace unos días, que Paco ha sido el más grande de todos los tiempos, incomparable con cualquier otro” (Santiago Lara en San Nicasio, 2010). Entre los valores dominantes que parece haber transmitido a sus seguidores destacan la dedicación y el compromiso, el trabajo duro y sacrificado, tener un sentido autocrítico, la importancia de la personalidad artística y la creatividad, y finalmente aquella meta por excelencia en el flamenco: “Renovar la tradición, que eso es más difícil todavía, es lo que yo pienso, que es lo más difícil de todo, lo que ha hecho Paco de Lucía, por ejemplo” (Santiago Lara, en entrevista). Cuando Santiago nos habla de la crisis que él percibe en la guitarra flamenca referencia a los maestros Paco y Manolo y la falta de centro que ve en su generación:

Entonces la guitarra, bajo mi punto de vista, está pasando una crisis, bajo mi punto de vista, una crisis a todos los niveles, sobre todo a nivel institucional, porque las programaciones a los guitarristas no los tienen en cuenta, y después también está pasando una crisis lo que te digo, a nivel de que los guitarristas estamos todos un poco locos y falta un poquito de compromiso. Claro, antes estaban Paco y Manolo, que eran... que vivían para la guitarra, no para ellos sino para la guitarra. Entonces claro, ahí siempre teníamos el agarre. Cuando Paco sacaba un disco era a lo que todo el mundo se agarraba, tú lo sabes, vamos. “Va a sacar Paco un disco”, uf, ya todo el mundo ahí pendiente. Pero ahora no, ¿ahora quién es el que dices tú “ey, que va a sacar un disco, vamos a escucharlo”? Nadie, porque ahora... (Santiago Lara, en entrevista).

Esta falta una dirección clara y un líder por excelencia se nota en el campo, aunque Santiago opina que el lugar que ocupaba Paco ya no se volverá a ocupar nadie:

Hay una competición que no entiendo y creo que gran parte de culpa la tienen los especialistas, que están ahí como buscando un sustituto a Paco de Lucía, cosa que me parece una chorrada. Eso es una estupidez. Porque no lo tiene y si tuviera alguno ya está ahí, que es Vicente Amigo, que es el guitarrista más destacado. Pero es que ni siquiera Vicente Amigo, es que no lo tiene (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

A este respecto el guitarrista y periodista Pablo San Nicasio ha comentado sobre Vicente Amigo:

En realidad Vicente no es sucesor ni va a rebufo de nadie, es él. Tan personal y genial como el que más. Su guitarra es sin duda la luminaria de su tiempo y seguramente una de las que hacen eslabón en la cadena del flamenco irrompible de los Montoya, Sabicas, Paco de Lucía (San Nicasio, 2015b: 108).

No obstante, en su proyecto reciente dedicado a la música de Pat Metheny, Santiago reconoce su música le llegó por las colaboraciones con Enrique Morente y la influencia que tuvo en Vicente Amigo, que dedica una bulería al maestro de la guitarra de jazz, “Querido Metheny”<sup>59</sup>

Ciertamente él [Pat Metheny] se acerca al flamenco sobre todo por Morente, que era amigo suyo, y todos le conocemos porque es un guitarrista de vanguardia. Pero el motivo también por el que he hecho este disco es porque Pat Metheny ha influido mucho en todos nosotros, en la generación de guitarristas nuevos, y probablemente sin que él lo sepa. Vicente Amigo fue uno de los primeros en coger ese estilo, esa manera lírica de cantar las notas, esas armonías más abiertas, otro rollo. Ha influido mucho todo eso y por eso yo lo he hecho a modo de homenaje. (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

Santiago también habla de la mítica escuela de José Luís Balao y El Carbonero. Tras sus inicios en la guitarra flamenca gracias a su hermano Paco Lara se forma en la escuela del maestro Balao, donde le son inculcados los valores fundamentales de la

---

<sup>59</sup> Amigo, V. (1995). *Vivencias Imaginadas* [CD]. Sony Music Labels Inc.

tradición flamenca a sus alumnos a la vez que les abre la mente hacia otras músicas. A diferencia de su compañero jerezano Diego, Santiago Lara nos confiesa que él “nunca he sido un guitarrista de Jerez que lleve a gala las señas de identidad del toque de Jerez, por ejemplo, ¿no?, como otros compañeros míos”.

[José Luís Balao] fue maestro mío después. Estuve en la academia que tiene con “El Carbonero”, lo que sucede es que este es más de iniciación y Balao nos coge y nos enseña solfeo, nos pone armonías brasileñas... él es artífice de que todos los que hemos salido de esa escuela hayamos sido diferentes entre nosotros. Con la cantidad de guitarristas que ha pasado por esa escuela, cada uno tenemos una forma diferente de tocar (Santiago Lara en San Nicasio, 2016)

Entre los valores más fundamentales que enseña Balao destacan el respeto hacia la tradición flamenca y la importancia de conocer las pautas del género.

Por supuesto, él [José Luís Balao] lo enseña [*no despegarse de la base*] y además es que es así. No olvidemos que es importantísimo conocer la base del flamenco. Lo primero que toqué en mi vida fueron falsetas de Moraíto, mi primer ídolo fue Manuel, y sigue siéndolo, era mi referente. Es importante que la gente empiece a tocar y no se fije, por ejemplo, en este disco mío [*Flamenco tribute to Pat Metheny*]. Este disco no es un ejemplo para un chaval que empieza a tocar la guitarra, es otra cosa. Tiene que fijarse en Sabicas, en Morao... Y sobre todo en Jerez, que tenemos esta cuna de los Morao, Cepero, Parrilla. Yo sé hacer ese toque y no me he conformado, pero hay que fijarse al principio en esa base. (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

Santiago Lara agradece la influencia ecléctica que ha tenido Balao sobre su desarrollo artístico, que ha dado lugar a su proyecto *Metheny*:

Yo no habría hecho esto disco sin gente como Balao o sin mi hermano Paco. Yo desde pequeño escuchaba en mi casa a Metheny o a los Dire Straits. O sea, me he criado escuchando a esta gente que lo mismo a Camarón, Tío Borrigo y La Paquera. Entonces eso te hace ser más inquieto, ver que la música es muy grande, y eso es lo que te enseña principalmente Balao. No es solo técnica, te abre la mente, y todos los que hemos salido de ahí tenemos nuestro estilo, y eso ya es

muy difícil en la generación tan importante de guitarristas que tenemos. (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

Pero será definitivamente sus años al lado de Manolo Sanlúcar que parece influir en la perspectiva que tiene Santiago sobre el campo, su modo de componer o su sentido crítico. Santiago habla de sus años trabajando como segundo guitarristas del maestro Sanlúcar.

Fueron cuatro años, desde el 2002 al 2006. Estuvimos aquí en Madrid en el Real con “Medea”, en el Albéniz...hicimos muchos conciertos. A raíz de un curso que hice con él en Sanlúcar le gusté y llamó a casa. Así que nada, me bajé a Sanlúcar y nada. Su hijo, que en paz descanse, me envió las grabaciones de los temas de Manolo. Y en un mes me tuve que aprender *Locura de Brisa y Trino* con la segunda guitarra más destacada, pero cuando eran cintas. Nada de programas de ordenador o aplicaciones que bajan el tempo... no, no. Catorce horas al día con la guitarra y al mes siguiente llegué y le gustó como lo había trabajado. Aprendí mucho. Fue maravilloso. Grabamos el disco de *Medea* y, haciendo balance, todo aquello me ha dejado una huella grande. Fíjate que no le pedí que me diera clase o me pusiera falsetas tuyas, pero fue sobre todo por coger los conceptos, la forma de abordar la profesión... (Santiago Lara en San Nicasio, 2016)

Nos habla en persona sobre su experiencia con Manolo Sanlúcar y lo que él lleva de la misma, sobre todo los valores morales como artista y el respeto profundo hacia el flamenco:

Lo que más me marcó de Manolo es... el estar centrado, o sea, el tener como artista un centro, o sea, una base, una base artística, formarte como flamenco primero y después pues crear, componer... [Esta experiencia marca] mucho, yo he tocado con él *Tauromagia*, *Locura de Brisa y Trino*, *Medea*, con la orquesta... Lo mejor, claro. Entonces claro, escuchando esa música, metiéndote dentro de esa música, y escuchando al maestro los consejos que te da, porque a mí no me puso nunca una nota, a mí nunca me dijo Manolo “haz mejor esto”, nunca. Vamos, yo con él ni tocaba apenas, tocábamos en el escenario. Pero que... claro, él hablaba de lo que estoy hablando yo, o sea del tener claras las cosas, tío, el no dar gato por liebre, o sea, una soleá, si haces una soleá, tiene que ser una soleá, y

después el guitarreo que te digo, hay guitarristas, tío, que... eso, que ahora parece que todo el mundo puede tocar solo, tío, a mí me molesta, no es por nada, sino porque ves una cantidad de fallos y de errores, tío, que tú dices “¿y nadie dice nada, cojones?”, ¿sabes lo que te digo?, eso está como una mierda, ¿y nadie dice nada? (Santiago Lara, en entrevista).

Efectivamente, Santiago Lara parece haber aprendido más que música con Manolo Sanlúcar, quién destaca por su sentido crítico del campo flamenco y el arte en general. Sobre esta cuestión escuchamos cierto eco del maestro sanluqueño en el tono de las palabras de Santiago, algo que nos destaca en comparación con sus compañeros:

Yo en la guitarra lo veo, tío, yo en la guitarra veo... veo mucha falta de centro, digamos, de centro, de decir “illo, céntrate primero, o sea, céntrate, si tú no has tocado soleá nunca, ¿cómo te vas a poner a hacer armonía extraterrestre?, toca antes por soleá, que yo no te he escuchado, cojones”, ¿sabes lo que te digo? Yo, por ejemplo, antes de hacer lo de Pat Metheny, yo he hecho... yo qué sé, he hecho... he estado cinco años con Manolo Sanlúcar trabajando, he hecho nueve espectáculos con mi mujer, nueve composiciones para el baile, dos discos en solitario, he producido cuatro cantaores... claro, cuando yo me he metido a hacer Pat Metheny... llevo toda mi vida haciendo flamenco, y creo que ahora me puedo permitir la licencia de explorar otros mundos, de intentar enriquecer el flamenco desde fuera, de... aunque eso es muy difícil porque ya, es lo que te digo, ya Paco de Lucía nos lo ha puesto todo hecho, prácticamente. Lo que no vale, pienso yo, los guitarristas, tío, que tú, que no han tocado nunca, por decirte, que no han compuesto en su vida una soleá suya, no se han mojado, digamos, decir “esto lo he hecho yo, por soleá”, y enseguida se ponen a hacer armonías, a triplicar guitarras en los discos, tres pistas de guitarra... “vale, esto está del carajo, está muy bonito, pero yo no te he escuchado tocar por soleá, ¿sabes lo que te digo?, ni por bulerías, ni por alegrías, ni...”. Yo creo que ahí hay que tener cuidado (Santiago Lara, en entrevista).

### **4.3.3 Diego del Morao**

En el caso particular de Diego del Morao, la guitarra ha formado parte de su vida desde siempre y su primer maestro fue inevitablemente su padre, Moraíto Chico. Lo que más

destaca de su aprendizaje con él fue su filosofía artística, su manera personal de enfrentarse a la música y a la vida.

Artistas en mi casa he tenido a mi padre, que ha sido el mejor profesor. Aunque nunca me ha obligado sino todo lo contrario. La guitarra es un instrumento muy sufrido, en el sentido de que allí en España hay muchos guitarristas y un nivel muy alto, entonces no sabes si quieres eso para tu hijo. Él me ha enseñado con su filosofía artística, y también he aprendido de estar con él, pero musicalmente he aprendido de mi familia, y de Paco de Lucía, el maestro del alma de todos los guitarristas” (Diego del Morao en Luna del Olivar).

La omnipresencia de la guitarra en su casa influyó en su forma de vivir la música y en su estrecha relación con el flamenco:

Bueno, mi padre... mi padre es mi ídolo. Mi padre, más que un guitarrista, es una filosofía también de llevar la guitarra y de...Vive como un guitarrista, siente como un guitarrista, pero a lo mejor no le dedica tanto tiempo a la guitarra en sí, ¿no?, pero por eso yo creo que es una filosofía de ser guitarrista, que no hace falta tampoco encerrarse en un cuarto tantas horas sino que también hay otros factores. Yo, en mi casa, me... Yo no concibo otra manera de la familia, es que cada uno vive lo que vive, entonces en mi casa era natural que mi padre estuviera sentado en el sofá tocando la guitarra. Sí que es verdad que mi padre, en un primer momento, porque los guitarristas somos muy sufridos y lo pasamos muy mal, y en un primer momento mi padre no quería que fuera guitarrista, la verdad. Pero, como te he dicho antes, uno vive lo que vive y ya... no hay vuelta atrás, cuando te das cuenta tienes dieciséis, diecisiete años y ya estás tocando y... hasta hoy (Diego del Morao en Cuando Llega el Duende, 2011).

Y reflexionando tras la muerte de su padre, Diego añade:

Ahora que no tengo más a mi padre, cuando lo escucho me doy cuenta verdaderamente de la dimensión artística que tenía mi padre. Y... eso nos suele pasar, suele pasar, cuando lo tenemos pues parece que no lo valoramos, realmente como es. Y, sinceramente, yo creo que mi padre como artista después de los años, y cuando veo vídeos, y veo, simplemente cómo se vestía, como... como su

filosofía artística, yo creo que artistas como él quedan muy pocos. (Diego del Morao en Flamenca y Más, 2015).

No obstante, como no, la música y carrera de Paco de Lucía, así como el contacto personal con él influyeron mucho en Diego del Morao. Es más, cuando se refiere a Paco en entrevista le nombra simplemente como “El Maestro”, sin más.

El Maestro ha aportado tantas cosas, tanta emoción, tanta flamencura, un nivel técnico casi inhumano, la responsabilidad que ha asumido, cómo la ha llevado con la vida, los años que ha estado tocando, cómo ha llevado esa responsabilidad de ser el mejor de todos los tiempos y aún muy lejos del segundo, y cómo ha seguido llevándolo, como ha llevado esa responsabilidad como nos ha cargado a todos aquí, si nos ha cargado aquí todos. Eso [superar a Paco], para mí, ahora mismo, es impensable, pero no te puedo hablar dentro de cuarenta años lo que puede pasar, o treinta años. De aquí a diez es muy difícil que cambie esto, mucho. A veinte también. A lo mejor a treinta sale uno que hace una cosa... pero ahora mismo... ¡uf! (Diego del Morao, en entrevista).

Además de la evidente influencia de su padre Moraíto Chico en su toque y la de Paco de Lucía en el campo entero, Diego del Morao confiesa una admiración profunda por Vicente Amigo, sobre todo por la personalidad que destaca en la música del guitarrista cordobés.

Vicente. De cuando yo era joven... Bueno, joven, y ahora imagínate. Vicente, pero Vicente a mí me cambió la vida precisamente por eso, porque escuché a otro guitarrista que no tenía nada que ver con Paco, y en ese mundo que ya se estaba volviendo tan hermético todo el mundo tocaba y quería tocar como El Maestro y salió un guitarrista tocando con una personalidad extrema, o sea que Vicente daba dos notas y ya sabíamos todos que era Vicente, y rítmicamente, además, con un plus rítmico, independientemente de la técnica, el sonido... Y después... Manuel Parrilla... José Miguel Carmona. Es que te puedo mentar muchísimos, muchísimos guitarristas. El Paquete.... Pero es que yo aprendo de todo el mundo, a mí me gusta todo el mundo. No te puedo decir guitarristas... Pero lo que sí es verdad que si soy sincero conmigo mismo sí te puedo decir que Vicente me cambió la vida, o por lo menos a mí me cambió la manera de ver la guitarra. Creo



que ahí hubo un paso muy importante. Después de El Maestro, Vicente yo creo que ha sido el guitarrista con más personalidad (Diego del Morao, en entrevista).

#### **4.3.4 Rycardo Moreno**

Como era de esperar en un guitarrista tan ecléctico como Rycardo Moreno, sus influencias son muy variadas como ya hemos visto en otros momentos. Respecto a los grandes maestros de la guitarra flamenca expresaba su reverencia por Paco de Lucía y Vicente Amigo además de una lista larga de los grandes del jazz:

Yo aprendí todas las falsetas de Vicente, de Paco... Yo tocaba “La Barrosa” con 14 años, y tocaba El Callejón de la Luna [de Paco de Lucía], la taranta de Vicente, y todas las falsetas de Morao me las sabía, y de Pedro [Bacán], y... Yo tuve ahí unos estudios potentes con el flamenco también, de aprender todos los cantes. Baile no, baile nunca lo acompañé, eso es verdad, porque... no se dio, pero... el proceso lo seguí un poco, lo que pasa es que después también hice el del jazz, empecé a estudiar Miles Davis, Chet Baker, [John] Coltrane, Sonny Rollins, que es uno de los que más me gustan... yo qué sé tío, Keith Jarrett, que es otro de los que me enamora... Wayne Shorter. Entonces claro, en ese proceso perdí toda la técnica de la mano derecha. Fueron como seis años sin coger la guitarra flamenca, así. Hasta que volví a cogerla y era volver a empezar. Y tampoco la cogí de la forma que ya la traía, ¿no?, sino que la cogí de manera más... adaptando lo que había aprendido en el jazz también, no sólo la música sino el concepto de aprender. O sea, Pedro Bacán va a hacer una falseta y está generando un espacio muy dulce y muy armonioso, y yo voy a buscar el espacio dulce y armonioso más que la falseta, aunque estudie la falseta y haga mis estudios, que también los hago, pero era como, “¿qué está provocando ese hombre?, voy a...”. Eso lo descubrí con Django, era imposible sacarle la frase, cuando yo empezaba, y buscaba provocar lo que él provocaba. Y entonces, la gente, yo veía que colaba el engaño, y la gente decía “ostia, eso es de Django, ostia eso...”, y yo decía “sí, sí”, pero no había ni una nota. Después, cuando las he estudiado y las he sacado era otra cosa completamente distinta. Son formas de estudiar, distintas unas de otras, y todas son necesarias al final, yo creo (Rycardo Moreno, en entrevista).

Pero sobre todo nos hablaba mucho sobre la influencia que tuvo Pedro Bacán, guitarrista lebrijano de la familia Peña, en su vida y su música. Lo que más cita Rycardo

es su creatividad e inquietud frente al flamenco y el arte en general, derrumbando límites estéticos y abriéndose a nuevas experiencias:

[Pedro Bacán] estaba muy abierto en todos los sentidos. Él estudiaba contemporáneo, la guitarra contemporánea se la bebía, a los mejores compositores, y de hecho, en la última época se ponía, se ponía a construir los espectáculos con una guitarra de doce cuerdas, de ocho cuerdas, de nueve cuerdas, y se traía a guitarristas contemporáneos de París, de Alemania, y hay falsetas de él que ya está ahí intrínseco el contemporáneo, en la última época, sobre todo en los tres últimos de Pedro Bacán, está el contemporáneo ahí dentro. Que yo, gran parte de lo que la gente piensa que yo hago de jazz y demás, es el contemporáneo que me ha podido transmitir Pedro, toda esa parte oscura que yo tengo y demás, me miro mucho en él, y, de hecho, escucho mucho contemporáneo gracias a él porque estaba en todas sus falsetas, composiciones... de la última época hablo, claro, y la forma de acompañar... ya acompañaba con otro tipo de armonía, se quedaba en una pedal, y estaba cantando el cantaor por romance, y la pedal iba moviendo tres notas, y todo lo demás se mantenía... O sea, que ya... lo que estamos haciendo nosotros viene ya de muy para atrás, ¿sabes?, eso tiene muchos años, y siglos incluso. (Rycardo Moreno, en entrevista).

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la tradición flamenca es la de cambio y evolución desde sus inicios en el siglo XIX. Gracias a los contextos contemporáneos de creación y recreación, el flamenco (en algunas manifestaciones) evita la patrimonialización por parte de las instituciones y públicos. Por otra parte, los artistas que entrevistamos parecen ser conscientes de la importancia y responsabilidad que conllevan sus respectivas herencias musicales. En el siguiente capítulo observaremos el desarrollo del habitus especial del guitarrista flamenco, fundamentado en la tradición y la innovación.

## 5. HABITUS E INNOVACIÓN

### 5.1 TRANSMISIÓN Y HABITUS

*“El guitarrista clásico aprende a través de una escuela. Con un pentagrama por delante, con unos maestros y unos cánones establecidos. El flamenco aprende de vivencias, de sensibilidad, de oír mucho...” (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015a: 117).*

*“Algunos creen que podría desvirtuar el flamenco, o que puede perjudicarte tocar música nacionalista... cosas de esas. El mismo Camarón decía que lo que bien se aprende nunca se olvida, y a un flamenco no se le puede olvidar tocar por soleá aunque toque otras cosas” (Rafael Riqueni en San Nicasio, 2015b: 20).*

*“Mi forma de tocar, mi pulsación, es flamenca aunque toque con músicos del pop, del jazz o cualquier otra música” (Juan Manuel Cañizares en San Nicasio, 2015b: 76).*

---

#### 5.1.1 El habitus

Como vimos en el capítulo anterior, la tradición del flamenco y la guitarra flamenca constituyen una forma particular de transmisión y reelaboración de materia musical heredado de generaciones pasadas, necesitando de una constante innovación para mantenerse vigente y relevante frente a los cambios sociales de cada época. En el presente capítulo defendemos que la continuidad y transmisión de la tradición flamenca comienza con el desarrollo del *habitus*, aquel “sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generativos”, ofreciendo estrategias conforme con los intereses del campo sin ser el actor necesariamente consciente de ello (Bourdieu, 2000: 119). Es decir, que la

formación del artista flamenco comienza con el aprendizaje de la tradición, los cánones establecidos y los códigos de comunicación necesarias para desarrollarse profesionalmente, además de recibir unas inquietudes hacia la innovación y creación propia del lenguaje flamenco.

El concepto de *habitus* de Bourdieu se atribuye en parte a Aristóteles, en *Ética a Nicómaco*. En esta obra, el filósofo griego escribe sobre la virtud, que define como hábito o costumbre, y la necesidad de reflexión y práctica para convertir las *disposiciones* en *cualidades*. Ana Teresa Martínez (2007) hace un extensivo estudio sobre Bourdieu y su concepto del *habitus*, donde rastrea los lazos entre el filósofo griego y el sociólogo francés. La autora reflexiona sobre la idea central del *habitus*, caracterizado como un sistema de ‘estructuras estructurantes’, explicando que en lugar de ser respuestas automáticas o hábitos (en el sentido no-reflexivo), más bien “el agente improvisa entonces espontáneamente las respuestas a situaciones de manera reglada” (Martínez, 2007: 104). Por lo tanto, “pensar en términos de *habitus* será pensar la acción social en términos de disposiciones, y éstas no son potencia pasiva, sino un primer grado de determinación que orienta a la acción, pero no son tampoco actividad, por tanto, suponen ‘inclinación’ pero no movimiento” (Martínez, 2007: 121).

Aristóteles equiparaba las virtudes a hábitos o costumbres, enfatizando que a diferencia de las disposiciones ‘naturales’ del ser humano, donde “primero recibimos sus facultades o potencias, y después hacemos los efectos”, las virtudes se reciben obrando, en la práctica. Es más, dependiendo de cómo se hace la actividad este hábito será una virtud o no, poniendo énfasis en que la virtud es la medianía, el balance entre dos extremos, lo cual implica consciencia y reflexión por parte del agente. Aristóteles escribe:

No sólo, pues, conviene decir qué es el hábito, sino también qué manera de hábito. Eso, pues, se ha de confesar ser verdad, que toda virtud hace que aquello cuya virtud es, si bien dispuesto está, se perfeccione y haga bien su propio oficio... la virtud del hombre será hábito que hace al hombre bueno y con el cual hace el hombre su oficio bien y perfectamente [...] De manera que toda ciencia de esta suerte hace lo que a ella toca perfectamente, considerando el medio y encaminando a él todas sus obras... Asimismo en las acciones o ejercicios hay su exceso y su defecto, y también su medianía... De manera que la virtud es una medianía, pues siempre al medio se encamina (Libro II, capítulo VI).

Por tanto, si la virtud se considera como un hábito bien medido, entonces requiere de consciencia y reflexión por parte del agente: “Es, pues, la virtud hábito voluntario, que consiste en una medianía tasada por la razón y como la tasaría un hombre dotado de prudencia” (Libro II, capítulo VI). En las palabras de Martínez:

Decir que el agente está dispuesto, no es decir que actuará mecánicamente de un determinado modo, como cuando hablamos de un hábito en términos conductistas. Decir que tiene un habitus, no es decir que tiene una “cosa”, sino que aludimos a un tipo de actividad que se caracteriza por estar “alojada” al interior del que actúa y “revertir” sobre él sus efectos (su objeto es el sujeto, aún cuando simultáneamente se dirija a otro objeto); decir que el agente tiene un habitus es decir que se inclina a actuar a partir de unos “haberes”, que son a la vez saberes, sentimientos, preferencias, “acumuladas” en experiencias anteriores y convertidas en principio más o menos estable de operaciones. Estar “dispuesto” así a la acción, no es estar determinado a ella, sino que queda abierto siempre el margen de un “acto segundo” que actualice lo que, aunque en acto primero – porque está vivo-, está siempre en potencia para nuevas actividades (Martínez, 2007: 61).

Brubaker (1993: 2014) observa estas mismas características en las artes y en la música en particular, donde los “movimientos físicos son interiorizados, o ciertos sonidos son aprendidos y asociados con otro hasta el punto que se vuelve automático. Se necesita algún nivel de auto-reflexión en principio pero más tarde puede ser internalizado en el habitus” (Brubaker, 1993: 214). Es decir que la formación del habitus no

necesariamente excluye a la reflexión y la auto-crítica, y es más, estas habilidades, como cualquier otra, pueden incorporarse en las bases fundamentales del habitus de los artistas. Brubaker añade que la “invención sin intención” que aparentemente caracteriza el habitus “se controla por auto-regulación, en las artes por la auto-crítica..., rompiendo el control que puede ejercer el habitus sobre producción” (Brubaker, 1993: 215).

Como señalamos respecto a la autenticidad en el flamenco, mientras que la creatividad es característica del flamenco ‘de cambio’, Cruces (2002) subraya que son los contextos de transmisión social los que ofrecen las imágenes dominantes de autenticidad y tradición. A esto añadimos que es en los contextos de aprendizaje donde los artistas asimilan un concepto de ‘pureza’ a la vez que los valores creativos. En la maduración del habitus los artistas aprenden los “códigos expresivos, normativos y valorativos”, que los habilitan para la entrada en el campo y poder relacionarse adecuadamente con otros agentes en el campo (Aix, 2014: 108). Para Bourdieu (2000) el habitus del artista está “ajustado de antemano a las exigencias del campo”, orientado hacia los problemas legítimos y los valores fundamentales en el campo. En este sentido, Santiago Lara pone mucho énfasis en “renovar la tradición” como la meta por excelencia de cualquier guitarrista flamenco creativo:

Renovar la tradición es lo más difícil, o sea, sacar, como hizo Paco de Lucía, sacar una soleá, digamos, y que de pronto el que la escuche diga “¡ostia!, es una soleá pero yo no había escuchado esa soleá en mi vida”, y sin embargo a ti te llega, te transmite ese espíritu de una soleá, por ejemplo, ¿no? Eso es lo más difícil. Eso es lo ideal, pero eso es lo más difícil, porque tienes que conocer todo, tienes que conocer tu mundo, tienes que conocer mucha música (Santiago Lara, en entrevista).

La tendencia hacia la renovación, ser “revolucionario conservador” según Bourdieu, es algo innato en el campo artístico, no necesariamente una búsqueda consciente, “sino un efecto automático de pertenencia al campo y del dominio de la historia específica del

campo que esa pertenencia implica” (Bourdieu, 2000: 118). Es decir, saber comportarse según las exigencias del campo, establecer un punto de referencia histórica, eso es, ‘la tradición’, para poder alejarse de las normas de forma coherente y ajustada a las posibilidades dentro del campo específico. A este respecto los artistas son herederos “de la historia, reglas y valores generales del campo flamenco” y particularmente aquellos de su propio patrimonio artístico (familia, escuela artística-local). Sin embargo, debido a las propias limitaciones profesionales características del campo de producción restringida como es el flamenco, salvo unos pocos artistas que logran entrar en el círculo limitado de artistas consagrados, “los demás se ven impelidos a adoptar nuevas fórmulas dirigidas a colonizar nuevos públicos”, entre otras estrategias “abriéndose a la hibridación con otras músicas” (Aix, 2014: 128). Paco de Lucía es quién definitivamente rompió barreras en el campo de la guitarra flamenca y alcanzó llegar al gran público sin perder su ‘esencia flamenca’ (aunque hay quienes argumentarían lo contrario). Santiago Lara nos habla al respecto:

Yo creo que un artista, si es flamenco, toque lo que toque, lo hace suyo y, bueno, Paco de Lucía es el mejor ejemplo. Paco de Lucía ha tocado todas las músicas del globo, el Concierto de Aranjuez, sonaba hasta flamenco el Concierto de Aranjuez... las cosas de Chick Corea, las cosas de John McLaughlin... todo, y siempre ha sido flamenco, tocara lo que tocara, porque era su forma de expresar, su lenguaje (Santiago Lara, en entrevista).

Para Bourdieu (1997), el habitus de un artista funciona como una serie de disposiciones, un filtro a través del cual los artistas pasan toda la información que reciben en su aprendizaje y a lo largo de sus vidas, para traducirlo en la obra artística. Podemos decir que constituye la fundación más básica de su ser artístico –del que difícilmente podríamos separar sus facetas personales– condicionando la recepción así como la asimilación de información nueva. Este habitus suele ser desarrollado durante la

educación temprana del artista, de tal modo que opera de manera inconsciente para muchos de ellos. El habitus, por tanto, constituye el principio del capital cultural que obtienen los agentes, los conocimientos y habilidades inculcados en ellos desde edad temprana y que condicionan la futura recepción, asimilación y adaptación de información.

El seno familiar, una escuela guitarrística y los métodos de transmisión, asimilación y estudio, así como los valores inculcados en los músicos desde muy temprano contribuyen a formar el habitus particular de cada uno de nuestros sujetos como veremos a lo largo de este capítulo, permitiéndonos discernir rasgos parecidos, además de algunas experiencias marcadamente diferentes entre ellos, experiencias que han contribuido al habitus particular de cada artista. Este análisis nos ayudará a entender y explicar las diferencias principales en la producción artística de cada uno.

Pero bueno, no es más que eso, que aprender de los maestros y pasarlo por tu filtro, y claro, lógicamente, dada la música que a mí me gusta y todo lo que escucho pues lo paso por un filtro que armónicamente es un mundo mayor, pero lo que no me gusta nunca es que pierda, primero la identidad de los toques, aunque estén muy envueltos de nuevos recursos, y sobre todo que se recuerden a maestros en pasajes de cada toque, eso es una cosa que me obsesiona, y como he dicho antes, no sabes nunca si lo consigues o no, y me hace mucha ilusión cuando un aficionado dice “hay que ver, esta falseta de Sabicas, que no es nada, pero has cogidos tres notas y la has cambiado”. Porque está lleno de eso, por la pasión que tengo por todos ellos (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2015).

### **5.1.2 El habitus flamenco**

Sostenemos que la tendencia hacia el cambio y la innovación es inherente al habitus del guitarrista flamenco, un valor que se infunde desde los inicios de su formación. Todos los artistas entrevistados aludían a habitus particular del guitarrista flamenco, con mayor



o menor capacidad de articular cómo se define exactamente. Quizás quién mejor lo explica es Dani de Morón:

Aprendemos de todos, desde Paco, lógicamente, hasta el principio de los principios, cada uno con nuestros referentes y cogemos esa música y la pasamos por esa especie de filtro que intuitivamente es tan genial en el músico flamenco, ¿no?, esa forma de cambiar las cosas, de destruirlas para volverlas a construir. (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2015).

Es precisamente este ‘filtro’, el “principio generador de estrategias inconscientes o parcialmente controladas (Bourdieu, 2003: 138) a que se refiere de tocao moronense que caracteriza el guitarrista flamenco. Santiago Lara alude al habitus como una forma de “canalizar” toda la información recibida:

Lo que pasa es que yo soy flamenco, he mamado el flamenco, es mi música de origen, digamos, mi música nativa, entonces claro, todo lo que haga va a sonar a flamenco, pienso, ¿sabes lo que te digo?, es complicado que no me suene flamenco porque es lo que... es mi lenguaje, es como yo lo canalizo [...] El flamenco es una música tan peculiar, digamos, que... desde chico te empapas de esa manera pues ya después todo lo canalizas ahí, casi todo, todo lo que hagas ya pues lo canalizas por el tubo del flamenco, digamos, que eres tú mismo ya, y ya pues claro, y ya pues te suena flamenco aunque no quieras, es que no tiene otro remedio (Santiago Lara, en entrevista).

Por su parte, al aludir a la formación y disposiciones de cada uno, Rycardo Moreno tiende a referenciar su historia familiar personal y las diversas influencias musicales que han participado en su formación musical y personal. El artista lebrijano es muy consciente de cómo la experiencia temprana de cada uno influye en sus futuros emprendimientos:

Y claro, yo creo que al final vamos recibiendo del mundo, todo lo que nos da, y eso sale ahí, y si eres gitano sale como gitano, y si eres holandés, que es donde te has criado, sale como holandés, como una forma más europea, o más, como digamos....Y claro, se define todo en la infancia, yo creo, justo ahí es donde se

graba intrínsecamente dentro de ti lo que tú vas a hacer, y después lo vas a modificar porque venimos para eso, venimos para crecer en base a nuestras posibilidades, y al final estamos dando vueltas en el mundo (Rycardo Moreno, en entrevista).

### ***Disposiciones profesionales***

En un nivel del habitus residen las disposiciones profesionales de los artistas que guían sus estrategias profesionales de forma inconsciente. Considerando el habitus como un “sistema de disposiciones” que uno adquiere por aprendizaje (implícito o explícito), “funciona como un sistema de esquemas generativos, es generador de estrategias que pueden ser objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido expresamente concebidas con este fin” (Bourdieu, 2000: 119). Como explica Lash (1993: 196) el habitus “produce acciones, disposición a la acción, competencias y capacidades generales, orientando comportamiento de manera subconsciente, intencionalidad sin intención”. Son estrategias que adquieren muchos artistas de manera implícita en el contexto familiar y en sus primeras experiencias profesionales, y otras de manera explícita en los valores inculcados por otros artistas consagrados. Rycardo Moreno resume concisamente su desarrollo musical y las influencias principales en su perfil artístico:

Soy un guitarrista que he crecido con los cantes gitanos de Lebrija. Mi abuela me cantaba y yo le tocaba, luego he aprendido mucho con el cante gitano de Manuel Torre, Juan Talega, Tomás Pavón... estas formas las he ido mezclando con lo que tomé de los clásicos del jazz: Coltrane, Miles Davis, Django Reinhardt. Todo esto ha configurado mi identidad musical, pero he intentado lograr un sonido propio (Rycardo Moreno en Montaña, 2012).

Cicourel (1993: 90) añade que el concepto de habitus es acumulativo en cuanto a que “las determinaciones o experiencias estructurantes que lo produce en una edad temprana

influyen en las adquisiciones posteriores de *habitus*”, añadiendo que “las experiencias adquiridas en la familia influyen la estructuración de experiencias escolares, y ambos tienen su efecto en experiencias laborales”. Al respecto, Aix (2014: 431) observa la obvia ventaja que tienen los “artistas de segunda generación” sobre los demás compañeros en el campo, por la integración en su *habitus* de tácticas y estrategias inconscientes aprendidos de sus progenitores u otros familiares. Para Diego del Morao, la guitarra “es una manera de vivir, desde pequeñito, una cosa muy mía. No lo puedo remediar, desde pequeño he visto a mi padre, y es una cosa muy natural” (Diego del Morao en Marochandé Flamenca, 2009). Además, ser hijo de un artista consagrado tiene sus obvias ventajas:

A mí ser hijo de Moraíto, no veas, eso es abrimme puertas, y como mi padre eran tan querido y tan respetado, a mí, como te he dicho antes, para mí ha sido más fácil. Después hay que estar en el sitio, y hay que demostrar que tienes facultades y tienes cualidades para estar donde estás, pero, sinceramente, a mí... Siempre hay un poquito de presión porque la familia es una dinastía, una estirpe, pero a mí siempre se me han abierto las puertas cuando he dicho que soy hijo de Moraíto, la verdad. (Diego del Morao en Flamenca y Más, 2015).

Al otro lado, Dani de Morón reconoce la dificultad añadida para aquellos, como él, que “no venimos de familias de artistas” (Flamenca y Más, 2014), dado el retraso temporal en contacto con esta música y con el ambiente profesional. Rycardo Moreno también habla a respecto, sin embargo él reconoce la responsabilidad añadida que conlleva mantener la tradición familiar. En aparente respuesta a los comentarios anteriores de Diego, Rycardo comenta:

A mí precisamente lo que más libre me hace es que vengo de la nada, que no vengo de una familia... Al igual que tienes todos los pro, que son que de repente con dieciocho años ya estás con los mejores, porque está papá ahí, con que tú lleves el soniquete bien, papá no puede, vas tú, eso es así, ¿no? Por otro lado te

genera una responsabilidad, que es dejar la dinastía al nivel que está (Rycardo Moreno, en entrevista).

### ***Las técnicas flamencas***

Cristina Cruces (2002: 114) argumenta que son los conocimientos y las habilidades adquiridos en la época formativa del guitarrista flamenco (por ejemplo las técnicas, la armonía, la melodía, el compás, la estética, etc.) lo que les permiten a los artistas flamencos encuentros musicales con otros géneros y artistas sin perder la esencia flamenca. Dani de Morón nos confirma personalmente la suposición de Cruces:

La guitarra flamenca suena flamenca hagas lo que hagas, eso partiendo de ahí, porque aunque tú te pongas a tocar en otro lenguaje y añadas elementos de otras músicas, la guitarra ya de por sí suena flamenca. El sonido de la guitarra ya es flamenco. Si uno viene del flamenco... sería un error, por ejemplo, por mi parte, por ejemplo, decirte que yo controlo otra música, yo no controlo nada, otra cosa es que me pueda meter en otro mundo y pueda sonar, pero, realmente, lo que uno sabe hacer y lo que uno le llama es el flamenco. Yo creo que marca la música de la que uno venga, ¿no?, pasará igual en otros mundos, (*inaudible*) que venga del jazz y se pega al flamenco, podrá tocar con el flamenco, pero lógicamente su raíz no es esa, no es esa. Y sobre todo, también, que no por tener más información vamos a perder nada, ¿sabes?, el músico que viene del flamenco, mientras más controle, mientras más aprenda... va a seguir tocando flamenco toda la vida, seguro. Lo que pasa, claro, que muchas veces tiene uno el riesgo de perder, a lo mejor, mucha identidad, eso sí. Pero vamos, que es un riesgo muy real, no por poner cuatro acordes que no sean clásicos suena menos flamenco, lo que hace que suena flamenco es quién lo hace. (Dani de Morón, en entrevista).

En efecto, la parte técnico-musical del habitus flamenco es capaz de incorporar y traducir a su propio lenguaje ideas musicales vistas como ‘ajenas’ al flamenco, lo que Rycardo Moreno llama su carácter ‘camaleónico’. Respecto a la incorporación de ‘ideas extranjeras’ a la música flamenca, Manolo Sanlúcar defiende que no existe “una medida absoluta que, científicamente, determine los gestos adecuados para convertir en

Flamenco aspectos extraños... Pero ahí debe estar la habilidad del compositor, su talento y magisterio, de donde deberá salir su propuesta (Sanlúcar, 2005: 123-124). A respecto, Santiago Lara, un discípulo reciente de Sanlúcar, nos explicó en entrevista su manera de adaptar las composiciones de Pat Metheny a una estética más semejante a la flamenca:

Yo hago “Minuano” [de Pat Metheny], eso es una canción, partiendo de la base ya que es una canción, no es... es una canción de otro artista, entonces... yo hago una música de otro artista que no es, no tiene ningún rasgo estilístico musical característico del flamenco. Lo que pasa que, claro, yo lo llevo a un ritmo mío que es el tanguillo, por ejemplo, canalizado y claro, yo hago a lo mejor una serie de rasgueos, y de alzapúas, y de cosas que ya suenan a tanguillo. Lo que yo estoy diciendo es como yo lo pienso, pero ha habido gente que me ha corregido, porque yo he tocado... he cogido la guitarra en sitios, de gente, y he tocado algo del disco de Pat Metheny, y gente que no conoce esos temas porque no conocen la música de Pat Metheny se han creído que son míos. Yo empecé a tocar, a lo mejor, “The Search”, que es otro de los temas que hay, que lo hago como si fuera un zapateado, digamos, entonces claro, yo eso lo toco. Claro, Pat Metheny toca melodías sueltas, por ejemplo yo armonizo, lo voy tocando con armonías y con mecanismos flamencos, digamos, entonces claro, puede parecer un tema mío perfectamente. O sea que... la gente ha dicho “¡hostia, qué guapo!, ¿esto qué es, tuyo?”, y yo digo que es un zapateado y lo cuelo, nadie me va a negar que lo sea. Pero yo no, yo soy honesto, digo “no, eso no es un zapateado, es una canción de Pat Metheny que yo he adaptado (Santiago Lara, en entrevista).

### ***Transmisión oral***

Dani de Morón parece tener bastante claro cómo la forma particular de aprender el flamenco, eso es, cara-a-cara con un maestro, de vista, oído y memoria y sin el uso de soportes como la partitura y (antiguamente) la grabación de audio, etc., influye en su posterior desarrollo musical y aprendizaje. Como señala Goody (2010), en las culturas orales, tanto el recuerdo como el olvido influyen en los procesos de transmisión:

“Forgetting requires invention, creation; creation probably requires some forgetting”

(Goody, 2010: 66).

Hay una cosa que muchas veces lo nombro porque son reflexiones que va uno haciendo, y me pilló justo la época que, como usted bien sabe, di clases con Manolo Morilla al principio, antes con un alumno suyo, que era Alfonso Clavijo, que Manolo delegó en él, y de mi casa a la suya había una distancia de unos quince minutos andando. Entonces, primero no tenía ni grabadora de cinta, entonces, esa impresión de decir “bueno, ¿y ahora clase una hora?, como yo no vaya y vuelva rápido y venga tarareando la falseta se me olvida”. Eso hace que hoy día todavía me acuerde. Entonces claro, enganchando este tema con lo que estábamos hablando de la información, es muy peligroso que un alumno tenga en el móvil todo lo del mundo y se crea que por tenerlo en el móvil lo tiene aprendido. Entonces, si se conjuga esa sensación que comento de que se te olvidaba todo y si no lo recordabas y venías corriendo a tu casa y te pegabas cinco ó seis horas tocando y se te olvidaba, con lo otro, con lo de tener mucha información pues sería perfecto, pero es un error porque, claro, ya te digo que soy del último rescoldo que quedó de esa quinta. Es peligroso, yo creo que es peligroso, pero a la vez muy positivo si se sabe utilizar, como todo lo nuevo.

[Investigador: El modo de aprendizaje en el flamenco, ¿cómo influye en su evolución?]

Hombre, lo que sí está claro es que te desarrolla la intuición una barbaridad porque te hace desarrollar mucho la memoria, la memoria fotográfica esta de captar en el caso de la guitarra de coger, ver una variación y ya saber por dónde va..., te hace desarrollar muchas cosas. Por otro lado pues es una pena de que no..., de que no se aprenda también a tener otras formas pero, por mucho que se intenta meter en los conservatorios y demás, algo no termina de cuadrar, ¿sabes?, algo no termina de cuadrar. No sé decirte qué es porque se me escapa eso. Pero bueno, para bien o para mal es la forma que hay y la que va a seguir habiendo, me parece a mí, por mucho tiempo, por suerte o por desgracia.

Realmente, sí he estudiado mucha [armonía], pero he estudiado como se estudia flamenco, muy de oído. Yo en el conservatorio estuve tres años pero fue antes de tocar la guitarra flamenca, nunca lo apliqué a la guitarra flamenca. Entonces es un poco una forma..., se ha aprendido como armonía mucha, pero como aprendemos

flamenco, ¿no?, desde esto, desde disco, de oído, de ver por qué este tema, de ver esto, estudiarme los estándares, que me gustan mucho el jazz, y sobre todo el contemporáneo me vuelve loco, ¿sabes? Entonces pues aprende uno y sin querer casi va añadiendo elementos de eso al discurso de uno. Pero todo es muy consciente pero a la vez inconsciente porque uno no busca algo... yo no pensaba ni pienso cómo voy a tocar dentro de veinte años. Sí sé el mensaje que quiero contar, eso sí, pero cómo, y dónde y de qué forma es imposible saberlo (Dani de Morón, en entrevista).

### ***El trabajo duro y el compromiso***

Mientras que muchos atribuyen el cante flamenco a un talento innato de quien lo ejerce y donde la mayoría de la investigación y escritos han centrado su atención (rozando a ser esencialista), respecto a la guitarra y el baile no es tan frecuente verlos como disciplinas innatas en los artistas. A cambio, se reconocen y se valoran las horas de estudio necesarios para la entrada en el campo y, como explica Bourdieu (2000), el precio de entrada en el campo asegura la continuidad del campo mismo. Es decir, el trabajo y esfuerzo requeridos para empezar a tocar la guitarra flamenca así como la dedicación constante que exige mantenerse a un nivel profesional relevante no sólo le da valor, sino que constituyen características fundamentales de la estructura del campo y el habitus del guitarrista flamenco. Argumentamos que incluso el estilo de vida del guitarrista constituye uno de los fundamentos de su habitus así como una toma de posición (Aix, 2014: 95).

Cuando las personas no tienen más que dejar actuar a su habitus para obedecer a la necesidad inmanente del campo y satisfacer las exigencias en él inscritas (lo que constituye en todo campo la definición misma de la excelencia), no tienen, en absoluto, consciencia de sacrificarse a un deber y mucho menos de buscar la maximización del beneficio (específico). Disfrutan así del beneficio suplementario de verse y ser vistos como perfectamente desinteresados (Bourdieu, 2000: 119).

Manolo Sanlúcar es indudablemente uno de los grandes maestros que ha demostrado un compromiso inagotable con la guitarra flamenca y toda la cultura que la rodea, así como una cruzada continua por elevarla a un estatus mayor dentro de las artes. Por ello, no es de extrañar que el maestro ponga énfasis en la combinación de talento y del trabajo duro. Aquí recogemos sus palabras, parafraseando a Andrés Segovia:

Segovia lo decía muy bien: “un guitarrista es un quince por ciento de inspiración y un ochenta y cinco de transpiración”. El asunto es tener un talento aplicado a aquello que verdaderamente fundamenta tu caminar. Por supuesto que es indispensable el talento, pero eso tiene que observar al conocimiento (Manolo Sanlúcar en San Nicasio, 2015<sup>a</sup>: 82).

Reproduciendo las palabras de dos grandes guitarristas y defensores de sus respectivas culturas como son Andrés Segovia y Manolo Sanlúcar, Dani de Morón elabora un poco más su discurso sobre el compromiso que requiere dedicarse a la guitarra flamenca y cuánto depende del esfuerzo de cada uno:

Para explicar un poco el desequilibrio entre talento y horas de estudio, yo lo pondría, en un porcentaje, pondría el 90% trabajo y esfuerzo y un 10% talento, no por algo personal, que también, lógicamente, pero lógicamente uno no se ve las cualidades porque uno está siempre buscando y en la búsqueda, y eso hace muchas veces que te ciegue la vista de una forma que no puedas ver tus cualidades y todo lo transformas en trabajo.

Pero si vemos a los grandes genios de la música y del flamenco, no hace falta ir más lejos, si miramos a Paco de Lucía, a mí me consta que, aunque el talento era impresionante, estaría por el 10%, todo lo demás ha sido trabajo, a la vista está que ese hombre ha dado su vida trabajando y se fue hasta el último día que estuvo en este mundo trabajando, o sea que no hay más.

En cuanto al virtuosismo, lógicamente cada persona tiene sus cualidades, no solamente para la música, para el flamenco en este caso, sino para todo, y si no va acompañado de trabajo pues se queda en una mera anécdota. Creo que, incluso, niños que destacan con diez, doce años y son grandes intérpretes, si no va



acompañado ese talento, de mucho trabajo, muchas horas, mucha dedicación, al fin y al cabo abandonar su vida por ello, creo que no tiene ningún sentido; ello y rodearte de personas que te hagan ser trabajadoras, que no alimenten ese ego, que se alimenta sobre todo por el talento, sino que alimenten las ganas de trabajar y esa constancia que hace falta para hacer algo en la vida, sea lo que sea (Dani de Morón en *Flamenco on the Road*, 2016).

## 5.2 LA CREATIVIDAD

*“Una cosa es ser guitarrista...y otra cosa es ser artista, o sea, ser creativo” (Santiago Lara, en entrevista).*

---

### 5.2.1 Las artes y la creatividad

Lo que una sociedad considera como acto u obra creativa depende de quién tiene autoridad en el campo y, al revés, es a través de la creatividad como un agente puede ascender posiciones y llegar a influir en la doxa dominante: “La posición [de un agente] define la creatividad, mientras que la creatividad define el valor de cualquier acto de posicionamiento” (LiPuma, 1993: 18-19). El poder de definir lo que se considera creatividad en el campo es un acto de violencia simbólica y dominación, “una definición completamente arbitraria que se mal interpreta como una definición ahistórica y desinteresada” (LiPuma, 1993:19). Aunque hoy en día la asociación entre las artes y la creatividad parece evidente, recordamos que su relación es algo relativamente nueva en la historia del arte y hablar de la creatividad artística nos obliga a reflexionar brevemente sobre ambos conceptos.

A lo largo de la historia de las sociedades occidentales *las artes* han consistido en diversas disciplinas, incluyendo desde las ciencias y la filosofía hasta la poesía,

música, pintura, escultura, etc., provocando debates diversos sobre el concepto de arte en sí. Aunque hoy día se suele asociar sin mucha reflexión a los conceptos ‘arte’ y ‘artista’ con el de ‘creatividad’, considerándolos como inseparables, esta asociación es relativamente reciente en la historia de las artes. Desde la Antigüedad se han discutido varias clasificaciones del arte así como los rasgos distintivos para diferenciar las obras de arte de otros objetos o trabajos ordinarios, tales como que el rasgo distintivo del arte es que produce belleza, que representa o reproduce la realidad, que es la creación de formas, la expresión, que produce un choque o que produce la experiencia estética o en otras palabras, la experiencia de sensaciones (Tatarkiewics, 1987: 56-61). Para Williams, las distinciones entre arte y no-arte, así como las diferentes categorías de arte, no son intrínsecos al objeto sino que se generan a nivel de producción dentro de un orden cultural y social específico (Williams, 1982: 129).

En la antigua Grecia y después en la sociedad romana, la diferencia entre artista y creador radicaba en el procedimiento y el grado de autonomía, en que el primero estaba sujeto a una serie de leyes frente al segundo que se caracterizaba por la libertad de acción. Para ellos, las artes se consideraban oficios más que actividades creativas, “el artista no crea, sino que imita y se rige por leyes, no por la libertad”, y dado que las artes reflejaban la naturaleza, “el artista es un descubridor, no un inventor” (Tatarkiewics, 1987: 279). Por lo tanto, ya que para los griegos no existía libertad en la música dado que se regía por leyes y servía funciones específicas dentro de ceremonias o divertimento, ellos por lo general no contemplaban la asociación entre música y creatividad ni tampoco la idea de la singularidad artística (Kris y Kurz, 1982; Tatarkiewics, 1987). En torno al Renacimiento empezamos a ver cómo estos conceptos cambian paulatinamente en los escritos de filosofía, tomando consciencia de la “independencia, libertad y creatividad propias” del hombre. Hacia el siglo XVIII, el

concepto de creatividad ya empieza a aparecer con mayor frecuencia en la teoría del arte, fuertemente vinculado al papel de la imaginación. Es finalmente en el siglo XIX cuando el arte llega a considerarse como actividad creativa, y es más, como cualidad fundamental, no ya como un ingrediente añadido al arte: “creador se convirtió en sinónimo de artista”<sup>60</sup>. Llegó hasta tal punto que el adjetivo ‘creativo’ y el sustantivo ‘creador’ “se utilizaban exclusivamente para hacer referencia a los artista y sus obras” (Tatarkiewics, 1987: 282-284).

En efecto, los cambios en el concepto de la creatividad se efectuaron entre los siglos XVII y XIX, inicialmente en la poesía, aplicándose luego al concepto general del arte, hasta que “la creatividad no llegó sólo a reconocerse en el arte, sino exclusivamente en el arte” (Tatarkiewics, 1987: 297). Tatarkiewics señala un cambio en la comprensión del arte en esta transición del clasicismo al romanticismo, en donde el arte-como-perfección se transforma en arte-como-creatividad, respectivamente. El arte deja de ser considerado como la habilidad y destreza de reflejar y plasmar el mundo natural en la obra, y comienza a ser producto del artista individual como ser emocional y creativo. Considerar el arte como manifestación de la creatividad pone de manifiesto el papel individual del artista en la creación de la obra, así como establecer una relación fundamental entre ellos: *el artista es un ser creativo*.

### **5.2.2 La creatividad en el flamenco**

Observar los cambios históricos respecto a los conceptos del arte y de la creatividad pone de relieve la condición moderna de nuestra consideración del arte y del artista hoy día, generalmente viendo las artes como acciones creativas, o es más, siendo la creatividad el requisito para la clasificación de ‘artista’. Además, la significación y

---

<sup>60</sup> Hemos notado como Manolo Sanlúcar (2005) con frecuencia emplea la palabra ‘creador’ como sinónimo de artista.

poder de nuestra experiencia estética frente a una obra de arte depende en gran medida de la creencia en “la seriedad, la determinación y la ‘lógica’ del artista creativo y de la obra que produce” (Meyer, 2001: 91). Esta obligación inseparable del artista de ser creativo (entendida como condición individual de la persona) marca el flamenco desde sus comienzos como arte escénico a mediados del siglo XIX. Así, tratar el flamenco como expresión artística nos obliga a considerar la necesidad intrínseca de renovar el repertorio para responder a transformaciones sociales a lo largo de su historia, de lo cual se deduce que el flamenco es producto, en sus orígenes, de una renovación repleta de originalidad e innovación (Aix, 2014: 19). Berlanga es defensor de esta posición:

Cada vez parece más claro que el flamenco, al menos durante todo el siglo XIX, no fue un arte estático sino cambiante y en constante evolución que desde muy pronto quiso ser definido por algunos teorizadores, a los que se les escapó su multiforme riqueza y variedad. El flamenco al menos hasta los años 40 de este siglo ha sido una amalgama de espectáculos de factura renovada cada poco tiempo. El concepto de tradición que encontramos en toda esta época del flamenco (1840-1940) no estuvo nunca reñido con el de innovación, más bien lo incluía como algo propio. Sin la innovación, el flamenco ni habría dado su paso fundamental al escenario y a la profesionalización, ni existirían en su forma actual casi ninguna de las formas musicales que los propios flamencólogos mantuvieron como puras. El flamenco en su vertiente puramente sonora se nos muestra desde siempre como una música en evolución y enriquecimiento constante (Berlanga, 1997).

Según José Manuel Gamboa, el arte flamenco en su origen era “radicalmente nuevo en lo que a expresión y técnica interpretativa se refiere, era una manera de hacer lo esencial del folclore andaluz: a lo flamenco” (Gamboa, 2005: 495). Para Steingress este proceso de ‘aflamencamiento’, que ha dado lugar al flamenco mismo así como a la canción aflamencada, se considera una “acción musical creativa...comprendida como proceso de hibridación musical a partir de elementos ajenos a su resultado” (Steingress, 2006: 158). Y, finalmente, Cruces considera que “el flamenco es el resultado de una mezcla de

prácticas, técnicas y modelos musicales superpuestos y combinados en contextos cambiantes”, cristalizado en “un género artístico con una codificación propia” (Cruces, 2003: 24). En definitiva, el flamenco nace al canalizar el folklore andaluz por una interpretación creativa, técnica y virtuosa, infundiendo un sello personal, y curiosamente popularizado, a los cantos, bailes y toques folklóricos de Andalucía. Es decir: *el flamenco es en su esencia la renovación de la tradición.*

### 5.2.3 Desviaciones del género

*“True enough, artists typically respond to what was, and to experiences that they see behind them. But they do so as part of a process of envisioning what might be out ahead” (Washabaugh, 2012: 49).*

---

En la búsqueda de nuevas sonoridades, los músicos creativos (cualidad innata en los artistas), por regla general, están constantemente cuestionando la ortodoxia y buscando nuevas y renovadas maneras de interpretar la música. Según Meyer, al observar los hechos en la historia de la música “la tendencia hacia el cambio intraestético” sería la norma general (Meyer, 2001: 82), es decir, la reelaboración de material propio del género. En el caso del flamenco, sin embargo, ha sido anotado otra tendencia complementaria hacia las mezclas interestéticas, es decir, los encuentros con otras músicas (Aix, 2014; Cruces, 2002). Meyer explica su posición:

Esto significa que, una vez que un estilo ha quedado establecido, hay una tendencia constante hacia la adición de nuevas desviaciones y hacia la puesta de relieve, a través del énfasis y de la exageración, de las desviaciones ya existentes. En pocas palabras, la naturaleza de la comunicación estética tiende a contribuir, tarde o temprano, a la destrucción de cualquier estilo dado (Meyer, 2001: 82).

Por otra parte, una vez identificada una desviación del estilo o género, es mediante su repetición que ésta puede quedarse como fija dentro del género y consecuentemente “las relaciones de probabilidad del sistema resulten modificadas por dicha recurrencia” (Meyer, 2001: 82). Es decir, según Meyer la evolución de un género musical en un determinado momento histórico tienen un número de reglas y desviaciones asociadas limitadas, lo cual limita por naturaleza las posibilidades disponibles de los músicos, garantizando así la continuidad y sobrevivencia del género frente a las *revoluciones parciales* (Bourdieu, 2000). A este respecto, Dani de Morón es consciente de la responsabilidad artística que conlleva el flamenco y la importancia de preservar el carácter flamenco:

Importantísimo también investigar... sobre todo armónicamente, buscar otras cosas para salirse de lo de siempre, pero sin que deje de sonar flamenco, importantísimo. Yo creo que la investigación de eso está ahí, de buscar de otras músicas, de todo, pero que no deje de tener carácter flamenco. Una cosa es intentarlo y otra cosa es conseguirlo, y lo que tenemos es que ser capaces de poder alimentarnos de otras músicas pero sin perder lo que tiene el flamenco que es lo que nos hace especiales a los que nos dedicamos a esto (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2012).

Al escuchar una pieza de música estamos continuamente modificando nuestras opiniones y expectativas de lo que escuchamos, tanto en el presente a luz de los acontecimientos en el pasado, como modificando nuestras opiniones respecto al pasado según lo que acontece en el presente. Este hecho significa que la repetición, “aunque puede existir físicamente, nunca existe psicológicamente” (Meyer, 2001: 66). Gracias a este fenómeno, la re-exposición de una idea musical no tiene el mismo impacto o significado que la primera exposición de esta idea, lo que posibilita al oído recibirla de otra forma, o bien captando el estímulo sonoro como algo normalizado o incluso convirtiéndose en un término sonoro por su supuesta función y/o efecto musical. El

hecho de que nuestras expectativas sobre lo que oímos siempre se están modificando significa que los códigos del género ‘por defecto’ también se modifican, es decir, que el estándar de comparación puede cambiar a la medida que los públicos (internos y externos) se acostumbran a y aceptan nuevas sonoridades como elementos íntegros del género. Esto significa que una desviación cualquiera después de un tiempo puede volverse normativa dentro de un género, avanzando así de forma natural en el proceso evolutivo y, consecuentemente, será necesario “inventar nuevas desviaciones con la finalidad de lograr un efecto estético” (Meyer, 2001: 82). Para Meyer, que una desviación se convierta en una norma depende de su contexto musical: “Si está asociada en la práctica con desviaciones reales, continuará probablemente funcionando de forma eficaz; si, por el contrario, queda asociada a sucesiones claramente normativas, tenderá a ser normativa dentro del estilo” (Meyer, 2001: 85).

La misma naturaleza de un estilo o género musical pide una evolución constante dado que las desviaciones de ayer devienen en normativas hoy, lo cual hace que cambien continuamente los puntos de referencia de los códigos ‘por defecto’ así como el criterio de evaluación por parte de los públicos. Si bien es algo natural e intrínseco la evolución musical en base a desviaciones, la misma naturaleza del campo artístico dicta que lo que está en juego es imponer la nueva doxa dominante, es decir, luchar por conseguir que las desviaciones individuales lleguen a instaurar un cambio sobre los códigos por defecto. La mayoría de las estrategias y tácticas de los agentes en el campo, aunque no sean expresamente conscientes de ello, está orientada hacia la adquisición del capital simbólico que permita que su obra compita por una posición privilegiada en el campo y tenga la posibilidad real de imponer una nueva doxa.

Es más, las desviaciones musicales (al nivel formal) tienden a ser más eficaces y notables si se producen donde el curso musical está más “específica y precisamente

previsto”, es decir, donde la expectativa está tan consensuada entre público y músico que cualquier desviación llama la atención. Según Meyer, las desviaciones más eficaces “se presentan al final de la frase, cuando ésta ya ha cobrado forma, porque es en ese punto donde los términos subsiguientes de la serie se prevén más específicamente y donde tendrán el mayor efecto” (Meyer, 2001: 67-68).

A este respecto, Dani de Morón es consciente de la intencionalidad de algunas desviaciones, como explica respecto a la bulería que da título a su primer disco, *Cambio de Sentido* (La Voz del Flamenco, 2012): “Es un poco un juego. Así se llama el cuarto corte, una bulería tocada despacito que tiene una parte con falsetas reconocibles por cualquier aficionado... pero todas cambiadas, con frases de sentido rítmico distinto que te llevan a otro sitio (Dani de Morón en Camero, 2012).

En otro ejemplo, las semicadencias armónicas (aquellas que no resuelven al sitio esperado) provocan un efecto gracias a la previsibilidad de la resolución armónica de la progresión. Al no resolverse, la semicadencia rompe con el curso musical más ‘específico y previsto’, aumentando así su efecto. Como comentamos anteriormente, Fernández (2004) equipara la resolución modal a *Mi menor* (en lugar de *Mi mayor* típico de la cadencia andaluza) a la ‘cadencia rota’. De la misma manera, el desarrollo rítmico que ha experimentado el flamenco en décadas recientes ofrece mayor uso de síncopas (acentos en tiempos normalmente no acentuados) como desviación que juega con la expectativa y su realización).

A pesar de tratar al flamenco como arte, y por tanto sujeto a consideraciones de creatividad y autoría, tradicionalmente se ha basado en formas musicales y contenidos musicales de carácter ‘popular’, aunque proveniente de autores concretos. Como ha observado Torres (Rioja y Torres, 2006: 229) en una revisión de grabaciones históricas de las primeras décadas del siglo XX, existía un “fondo común de falsetas” que los



artistas compartían entre ellos. El concepto de autoría aún no era importante y las ideas musicales fluían entre intérpretes, incluso grabando siempre las mismas variaciones. La estructura particular de la música flamenca consiste en microcomposiciones (Cruces, 2002) (bien sean estrofas cantadas o *falsetas*, ‘variaciones’ tocadas) que son intercambiables entre diferentes interpretaciones de una misma forma (palo), permitiendo al intérprete disociar una idea musical de su contexto específico de interpretación y aprovechar la idea musical en otro.

Yo creo que los guitarristas, ya lo dijo El Maestro [Paco de Lucía], estamos siempre alimentándonos unos de otros, y yo creo que eso es recíproco, “yo te quito de aquí, tú me quitas de allí”, y eso es lo bueno que tiene el flamenco, que hay un constante diálogo (Diego del Morao en Cuando Llega el Duende, 2011).

Según Torres, la noción de “personalidad” y autoría no llega hasta la aparición de la guitarra flamenca solista, un concepto bastante reciente en la historia (Rioja y Torres, 2006: 229). Al nivel nacional la guitarra flamenca se identificó como instrumento de acompañamiento, y aunque Ramón Montoya y Niño Ricardo avanzaron el concepto, será definitivamente Sabicas quien afianza la guitarra flamenca de concierto desde su exilio en los Estados Unidos. La anécdota famosa del encuentro entre Sabicas y un joven Paco de Lucía en Nueva York, donde el maestro navarro indicaba al joven algecireño que ‘un guitarrista tiene que tocar su propia música’, parece haberse difundido y transmitido tanto en el campo de la guitarra flamenca como un valor fundamental que hoy día es imprescindible para la entrada en el campo. Al respecto, Santiago Lara parafrasea al maestro: “Paco de Lucía lo decía, ¿no?, que cada uno tiene que tocar sus cosas”. Junto con su ‘compadre’ sanluqueño Manolo, Paco de Lucía elevaba la creatividad artística y la autoría a un nivel nunca experimentado en la guitarra flamenca hasta su generación. Santiago Lara expresa su opinión sobre el campo

artístico y las pautas para ser ‘artista’, donde la creatividad y originalidad son requisitos fundamentales:

Yo creo que talento hay, yo creo que hay... lo que pasa que claro, no hay tantos guitarristas como la gente dice, bajo mi punto de vista... Hay guitarristas como instrumentistas, una cosa es ser guitarrista como instrumentista, que tú me cojas a mí y me dices “toma, toca esto” y yo lo toco, y otra cosa es ser artista, o sea, ser creativo, tener algo que contar... eso no hay tanto, creo yo (*Investigador: ¿qué es ser artista?*) Tener estilo, tener estilo, tener estilo, tener voz propia, tener... y ser buen compositor también, pienso, ¿no? No sé. Es complicado (Santiago Lara, en entrevista).

#### **5.2.4 Desviaciones del género y sus consecuencias**

Hemos visto que el criterio de pertenencia al género reside en manos de los públicos (Hsu y Hannan, 2005), y que la adherencia o divergencia respecto a los códigos ‘por defecto’ del género pueden conllevar consecuencias para el artista, afectando, positivamente o negativamente, su adquisición de capital y posibilidades de éxito. Según Hsu y Hannan (2005: 476), la rigidez o permisividad de las normas es directamente proporcional al grado de *consolidación institucional* del género, que puede definirse como “un consenso completo entre los varios públicos sobre los códigos y expectativas para la identidad”. Los autores aprecian que en la medida que aumenta la consolidación institucional, las consecuencias por disentir de las normas tenderán a ser más severas; sin embargo, nosotros defendemos que las consecuencias positivas o negativas de desviaciones están mediatizadas por el capital simbólico del artista: un artista de nuevo ingreso en el campo no puede permitirse el mismo grado de desviaciones que un artista consagrado.

Institutional consolidation should also affect the persistence of identities. When all audiences hold the same expectations and enforce the same codes for organizational identity, violations of standards are met with particularly sharp devaluations. Such unified enforcement of codes presumably generates greater

adherence to and persistence of codes. A second point for emphasis in the new formulation of identity is that the perceived satisfaction or violation of identity codes has important and observable consequences for organizations. Because audiences control the material and symbolic resources that sustain organizations, their perceptions of whether or not an organization satisfies the applicable codes affects their valuations of its worth and, indirectly, the organization's chances of success (Hsu y Hannan, 2005: 476).

Por lo tanto, también proponemos que las consecuencias positivas, principalmente en forma de capital simbólico, conferidas a ciertos artistas por sus desviaciones del género, abren la posibilidad de efectuar cambios duraderos en el género, eso es, innovaciones. Cuando a un artista se le otorga un aumento en capital simbólico por sus actividades heterogéneas, puede que los públicos (internos y externos) lo vean como iniciador de una próxima doxa (Bourdieu, 1997) o, en otras palabras, los próximos 'códigos y expectativas por defecto' (Hsu y Hannan, 2005). Es precisamente la adquisición de capital simbólico que tiene un artista lo que les pueden ayudar a amortiguar o a evitar completamente las marcadas devaluaciones por violar las normas. Tomando a Enrique Morente y a Camarón de la Isla como ejemplos, después de labrar un "puesto de honor entre la crítica y la afición más ortodoxa" (esto es, de acumular el suficiente capital simbólico) consiguieron que sus innovaciones fueran "toleradas", convirtiéndose en propuestas que en la boca de otros fácilmente hubieran sido rechazadas (Berlanga, 1997). Podemos decir que lo mismo pasó con Paco de Lucía cuando inició un nuevo camino con 'Entre Dos Aguas', estableciendo no sólo el concepto de 'grupo flamenco' sino introduciendo elementos musicales nuevos como la improvisación sobre estructuras 'fijas'.

Rycardo Moreno nos había hablado anteriormente sobre sentirse rechazado e ignorado por ciertos sectores de la comunidad gitana en Lebrija

como consecuencia de su actitud musical anárquica. En respuesta le preguntamos sobre su nuevo disco, *A Galeano*, que está a punto de salir a la luz, un proyecto que él mismo considera que se aleja bastante de los cánones del flamenco tradicional, y sobre cómo él cree que los públicos más ortodoxos lo van a recibir:

Bueno, ya ahí imagínate, imagínate. Yo creo que no, yo creo que el final de todo esto es que me acepten. Como pasaba con Morente, ¿sabes? Morente... todo el mundo “¡Buah, que malamente cante ese!”, y todos lo que decían “qué malamente canta” ahora tienen su disco de Omega escuchándolo y diciendo “éste es el maestro y éste es el que...”, y tiene que pasar tiempo, porque tenemos [*sic*] músicos que estamos un poco adelantados a la época, musicalmente, con respecto al público. Gerardo [Núñez] lo decía, el día que yo fui a tocar a su festival, y decía, dice “Aquí se da el problema de que la música está por delante del público, entonces el público es normal que se quede ahí ‘¿eso qué es?, ¿eso está bien?, ¿eso está mal?, ¿eso es bueno?, ¿es malo?, ¿me gusta?, ¿no me gusta?’”, es normal, todas esas reacciones. Pero bueno, el resultado está en que no paro de trabajar, ¿sabes?, y eso es lo que me hace sentir que estoy en el camino, ¿sabes?, porque si ya te ves que no puedes trabajar, que nadie te llama, y que no sé qué, pues ya te tienes que plantear otro tipo de... Pero si a pesar de tocar tan mal te llaman entonces [en tono irónico]... ¿sabes? No nos podemos quejar (Rycardo Moreno, en entrevista).

Como hemos comentado, a día de hoy, mucha de la creación que se realiza en el flamenco hoy se hace en base a ‘encuentros’ con otras músicas (Cruces, 2002: 111). Se trata de propuestas que para Aix tienden a estar orientadas a captar un público mayor (campo de gran producción) en base a la “innovación a través de fórmulas musicales híbridas” (Aix, 2014: 111). Es precisamente en esta dirección en la que pretende ir Santiago Lara con su proyecto *Metheny*: “Llego hasta aquí buscando darle a mi carrera un enfoque más maduro, sin salirme del flamenco, que lo soy haga lo que haga, pero quería meterme en un terreno abierto a más público” (Santiago Lara en Sánchez, 2016).

En todos los proyectos que yo hago lo primero que me motiva es mi inquietud, mi inquietud musical, yo primero pienso en eso. Y ya después, pues claro, ya piensa uno precisamente en... un producto que puede tener su parcela, ¿no?, o sea, diferente a los demás, digamos, un producto bastante interesante, bastante original, digamos. Y eso fue lo que me motivó hacerlo. O sea, fue un motivo doble, tanto mi admiración hacia él [Pate Metheny] y la inquietud hacia esa música, como el ofrecer un proyecto distinto también a lo que están ofreciendo, quizás, otros guitarristas, a lo mejor (Santiago Lara, en entrevista).

Frente a las innovaciones, recordamos que un campo de producción se auto-regula y se protege contra desviaciones mayores, o *revoluciones*, gracias a su propia estructura y reglas del campo, así como al habitus particular de sus agentes (Becker, 1982: 304). Según Bourdieu, el artista como ser creativo tiene como meta la heterodoxia y la búsqueda de distinción, pero bajo amenaza de exclusión del campo las divergencias posibles se quedan “confinadas en unos límites determinados”. Las *revoluciones parciales* que ocurren continuamente en el campo, y aunque desde la ortodoxia se pueden interpretar como amenazas a la estructura del campo, “no ponen en cuestión los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el basamento de creencias últimas en que reposa el juego” (Bourdieu, 2000: 115). Para Becker, estas ‘revoluciones’ no pueden cambiar todas las convenciones y normas de un mundo artístico. Si fuera así estaríamos experimentando el desarrollo de un campo artístico completamente nuevo (Becker, 1982: 307). Rycardo Moreno nos habló de sus experimentaciones en el jazz-flamenco y la reacción de los cantaores respecto a ello:

Si acompañas a un cantaor te vas a dar cuenta rápidamente, porque te va a decir “no, ése no es, ése no es el acorde”, y está esperando a que le des la inversión que él escucha siempre. Y te hablo de cantaores grandes, vamos, y experimentados, te lo van a pedir. Y sí, puede ser que se quede todavía un poco ahí el resquicio, ¿no?, que nosotros, aunque toquemos jazz, todavía estamos ahí un poco condicionados por lo que ha ocurrido en el flamenco, y por lo que es. Es lo bueno de todo esto (Rycardo Moreno, en entrevista).

Para Bourdieu (2000: 115) el tiempo y esfuerzo invertido en el aprendizaje del oficio [flamenco] es uno de los factores que garantiza su propia supervivencia como campo de producción artística. “Es así como sectores enteros de la cultura... se salvan por el coste que supone la adquisición de los conocimientos necesarios para destruirlos en las formas”. Como vimos respecto a conceptos de autenticidad y tradición en el flamenco, el aprendizaje basado en ‘transmisión oral’ directa de maestro-alumno, así como los caminos profesionales más frecuentes de los guitarristas, acompañando cante y baile y/o de segunda guitarra a algún artista consagrado, garantiza que el nuevo ingreso en el campo profesional habrá pasado por años de estudio y trabajo riguroso antes de tener la oportunidad de presentar sus divergencias personales. En cierta predicción de las palabras de Bourdieu (2000), desde la sociología y psicología de la música, Meyer (2001 [1956]) explica como la tradición (“patrimonio heredado”) es empleada en las propuestas musicales, así como las limitaciones impuestas en ellas por las condiciones del contexto:

El grado y el alcance de la desviación y la rapidez del cambio estilístico dependen de las fuerzas extra-musicales que intervienen en la situación histórica, la situación específicamente musical y la personalidad del compositor... los músicos creativos, en su búsqueda de nuevas facetas de expresión y en su juego con su patrimonio heredado, tienden a cambiar el estilo, pero esta tendencia se ve condicionada por las exigencias de fuerzas extra-estilísticas (Meyer, 2001: 87).

## 5.1 LA INNOVACIÓN

*“Significant innovations may not only be compatible with a received social and cultural order; they may, in the very process of modifying it, be the necessary conditions of its re-production” (Williams, 1982: 201).*

---

### 5.3.1 La innovación innata

Como hemos visto anteriormente respecto a la tradición flamenca y el habitus del guitarrista flamenco, la innovación forma parte íntegra de ambos, garantizando la supervivencia del género musical y salvándose en el proceso de la ‘patrimonialización’. Para Lowenthal (1985: 70), incluso los seguidores más vehementes de la tradición no pueden evitar innovar, porque el tiempo altera toda estructura original y lo vuelve anticuado; “el cambio es tan inevitable como la tradición”<sup>61</sup>. No obstante, es la tradición la que proporciona una referencia histórica y formal para el artista y público, sin la cual “los oyentes abandonarían su intento de comprender, de conciliar las desviaciones con lo que ha sucedido antes, o de buscar su razón de ser en lo que está aún por venir” (Meyer, 2001: 91). Impulsado por su habitus, el guitarrista flamenco se enfrenta con la necesidad de crear su propio lenguaje en base a la tradición, bebiendo de la música de maestros anteriores para reformularla en su propio estilo sin salir del género, en esencia: renovar la tradición. Al respecto, Torres especula que Niño Ricardo aprendió la vocación y desarrollo su personalidad “cogiendo aquí y allá de unos y otros aquellas melodías, ritmos, técnicas, acordes, etc. De colegas que le llamaban la atención, pasarlos por el filtro de su personalidad y hacerlos suyos” (Rioja y Torres, 2006: 233). Dani de Morón resume perfectamente la relación innata entre el habitus creativo del guitarrista flamenco y la tradición heredada de generaciones anteriores, en este caso habla del toque de Morón y Diego del Gastor:

---

<sup>61</sup> Como cualquier otro lenguaje, la música responde a un sentido social que se va transformando. Sobre esto trabaja Borges (1983 [1944]) en “Pierre Menard, autor de Quijote” (publicado en *Narraciones*. Madrid: Cátedra), identificando que es imposible una traducción perfecta del Quijote a un público diferente porque incluso las palabras mismas allí empleadas han cambiado de significado, más allá de las transformaciones sintácticas y gramaticales. Aunque Menard reproduce fielmente algunos de los capítulos de la genial novela cervantina, defiende Borges que no puede tratarse de una copia exacta. Ha cambiado el contexto, los ideales, los significados adheridos a las palabras, el público, etc. Según Borges, los capítulos del Quijote rescritos en el siglo XX son más sutiles y ricos que los originales, porque las palabras arrastran el peso de la historia, porque los significados se han ido enriqueciendo.

[...] tiene muchísimo valor coger material de muchos maestros a su vez, de Manolo de Huelva, de Melchor de Marchena, de Ramón Montoya, y transformarlo de tal forma, de construir una especie de telaraña, que hoy día y para los restos se conoce como el toque de Morón. Esa forma de pasar músicas de alguien por un filtro y hacerlas tuyas no es nada fácil, y en eso Diego del Gastor era un genio, por muchos motivos, uno de ellos ése (Dani de Morón en Flamenca y Más, 2014).

Rycardo Moreno observa el mismo proceso de recopilación y recreación en la música de su compañero Diego del Morao:

[...] él le ha dado la vuelta a la guitarra, el Diego es el guitarrista que ha hecho a la guitarra ¡pah! y le ha dado una vuelta, un giro, cogiendo de muchos, vale, la aportación es de todos, por supuesto, ahí suena Manuel Parrilla, ahora mismo suena Antonio Rey dentro de esa guitarra, dentro de esa guitarra suena Morao, suenan los Parrilla otra vez como la generación antigua, suena todo, suena Paquete, suenan pues toda esta gente. Pero el que ha dado la vuelta y el que ha tenido el carisma y el que lo ha hecho ha sido él (Rycardo Moreno, en entrevista).

Dani de Morón defiende que esta capacidad de renovar la tradición es precisamente lo que les garantiza un lugar privilegiado en los anales de la historia a ciertos artistas, mientras que se les niega a otros (Dani de Morón, en entrevista). Becker observa esta tendencia en general en los mundos artísticos, donde hay un constante proceso de selección y rechazo, en primer lugar de aquellas obras que entran o no en el género y, en segundo lugar, las que permanecerán de modo relevante (Becker, 1982: 367).

Lo que está claro... que de cada generación como que pasan [a la historia] ocho, nueve, diez, ¿no?, puede haber cien pero ésos son un poco los que captan el mensaje de toda la generación y lo llevan para adelante (Dani de Morón, en entrevista).

Berlanga supone lo mismo, escribiendo que los artistas que triunfaron fueron aquellos que “pasaron a engrosar la corriente de la tradición flamenca, en un proceso de continua



reinención, o, si se prefiere, renovación” (Berlanga, 1997). De nuevo en las palabras de Dani de Morón:

La evolución de la música son cuestiones individuales, no se producen porque una generación entera tire, sino porque hay ciertos elementos, ciertas personas en cada generación que tiran hacia adelante. No pasa [sólo] en el flamenco, creo que pasa en todas [las músicas], que es algo más individual que generacional (Dani de Morón, en entrevista).

Tanto por la tradición oral que inevitablemente resulta en variaciones sobre lo aprendido (Goody, 2010), como por las necesidades prácticas de modificar y cambiar la materia según el contexto, el flamenco se ve actualizado y transformado de generación a generación. Como cualquier orden social, el género artístico flamenco es un tradición activa, siendo constantemente producido y reproducido atendiendo a sus delimitaciones establecidas sin las cuales el género no podría sobrevivir, ya que todo sería cambio (Williams, 1982: 199). Dada la dificultad de definir las delimitaciones del género de manera objetiva, las innovaciones formales resultan difíciles de analizar salvo en los casos donde hay desviaciones marcadas. Consecuentemente, según Williams “es por tanto fácil obviar uno de los elementos claves en producción cultural: innovación en el momento; innovación en proceso” (Williams, 1982: 200). Pero no hay que olvidar que la originalidad y la novedad de una propuesta artística necesitan de la convención y tradición como lenguaje de partida y punto de comparación (Becker, 1982: 57); es decir, que la innovación se mide según lo establecido y por tanto “la originalidad de un talento será tanto más patente cuanto más abunde la convención entre sus coetáneos” (Aix, 2014: 71). Manolo Sanlúcar, vehemente defensor de la tradición flamenca a la vez que representar uno de los innovadores más destacados, comenta al respecto:

El gozo al que la libertad nos lleva será producido porque, a pesar de las dificultades a las que nos enfrentamos, hemos conseguido producir arte desde la

propia idea. La obra será más grande cuanto mayor sean los contenidos con los que se han resuelto las dificultades. Además, la nobleza de las formas, o sea, la escuela y la ortodoxia, habrán sido conservadas (Sanlúcar, 2005: 115-116).

Respecto a ‘la ortodoxia’ a que se refiere Sanlúcar, así como muchos defensores de su propia visión del flamenco, Cruces opina que ‘la pureza’, esto es, la aspiración ideológica de ortodoxia, no es más que un ‘hito histórico’ “que se respeta[n] o que no se respeta[n]” (Cruces, 2003: 26), insinuando que la referencia ideológica o histórica es subjetiva y, consecuentemente, el grado de innovación es difícil de determinar. Berlanga escribe respecto a la tradición y la innovación:

El respeto a la tradición, a las formas clásicas y a los maestros del pasado no ha perdido vigencia. Simplemente sucede que los verdaderos artistas flamencos de cada época parecen haber sabido mirar al mismo tiempo al pasado y proyectarse un poco hacia el futuro con algunas nuevas propuestas (Berlanga, 1997).

En esta misma línea, Washabaugh propone una nueva consideración de los géneros<sup>62</sup> musicales, menos anclado en el pasado y más orientado hacia el futuro.

A musical style is advanced and clarified by every next moment of musical performance during which musicians and their communities create, enhance, and confirm a desirable identity. According to this alternative view, a musical style is an emergent phenomenon, the boundaries of which are defined for the future rather than preserved from the past (Washabaugh, 2012: 48).

### **5.3.2 Inquietudes artísticas y la nueva doxa**

Los artistas compiten entre sí por adquirir capital simbólico, aunque para ello necesitan previamente ingresar en el campo y posicionarse, al mismo tiempo que garantizar un nivel mínimo de ingresos de capital económico. La lucha es realizada tanto entre sus pares como una lucha por reconocimiento de los artistas consagrados (Aix, 2014: 492).

---

<sup>62</sup> Igual que Meyer (2001), Washabaugh (2012) emplea el término ‘estilo’ para referirse a lo que denominamos como ‘género’ en nuestro estudio.

De ahí que la innovación no sea sólo una aspiración personal, inherente en el artista creativo, sino una vía de reconocimiento y consagración en el campo artístico. Resumiendo la teoría de Bourdieu (1997: 63-64) aplicada a nuestro estudio: la toma de posiciones de los artistas depende de la posición que ocupan en la estructura según su reconocimiento artístico y por mediación de su habitus. Según su posición, el agente tiende, o bien a conservar (ortodoxia), o bien a transformar (heterodoxia) la estructura, eso sí, atendiendo “al estado de la problemática legítima” del campo en el momento, buscando soluciones al problema y evolucionando el estilo. Las luchas por posiciones tienen como objetivo último obtener autoridad en el campo y el poder de definir la doxa dominante, esto es, lo que se considera importante en el campo en un determinado momento histórico. Por tanto, su aspiración última es conservar y acrecentar capital simbólico.

Podemos concluir que, a rasgos generales, la problemática legítima en las últimas décadas del siglo XIX era definir las formas (palos) y la rítmica; a principios del siglo XX fue la integración completa de las técnicas propiamente flamencas y las ‘clásicas’, así como la expansión armónica de la guitarra, ambas aspiraciones perfectamente representadas por Ramón Montoya. Durante la primera mitad del siglo XX, Sabicas y Ricardo elevaron la guitarra a un nivel técnico-compositivo nuevo, dando inicio a la guitarra flamenca de concierto. La generación de Paco y Manolo, aparte de marcar los límites del virtuosismo, buscaron novedosos modos de llevar la guitarra flamenca por el mundo y hacia nuevos horizontes, introduciendo nuevos instrumentos, así como contextos para la guitarra flamenca.

A respecto, en torno al 1971 un joven Paco de Lucía, dejando aparentemente claras sus intenciones artísticas y definiendo cuál sería la problemática musical legítima sobre la que trabajar para las siguientes décadas, comentaba: “Al flamenco le hace falta

ahora mismo armonía. Espíritu ya tenemos bastante, profundidad, tradición, verdad... y todo eso. Pero esa verdad se necesita adornar con armonía, técnica, sonido... es imprescindible en cualquier tipo de música” (Paco de Lucía en San Nicasio, 2015a: 120). Rycardo Moreno parece confirmar que Paco ha logrado la meta que planteaba y consiguió llevar el flamenco por ese camino:

[Paco de Lucía] descubrió esa parte [armónica], claro, y ahí... Eso es como el Bill Evans del flamenco, Bill Evans, crea ahí unas atmósferas, un... ¡uff!, los acordes, cómo le da las vueltas al acorde... Eso es abrumador... las inversiones, utiliza, tiene súper desarrollado el tema de las inversiones y utiliza las mejores para el momento adecuado, que es lo más difícil que hay, vamos, que las podemos conocer pero después hay que colocarlas en el sitio y en el momento, y él para eso es un genio (Rycardo Moreno, en entrevista).

Para Dani de Morón, parece que según la problemática legítima que propuso Paco de Lucía en la anteriormente comentada cita se ha resuelto y ahora va en otra dirección. Al interpretar los siguientes comentarios recordamos las reflexiones del guitarrista moronense respecto a la influencia de Paco en cada guitarrista, según el disco del Maestro que le influye en sus años formativos<sup>63</sup>. Mientras que las fusiones con otras músicas estaban a la orden del día en los años ochenta y noventa, resultando en discos como *Siroco* (Verve Records, 1987) y *Zyryab* (Phillips Records, 1990), el disco *Luzia* (Mercury Records, 1990) y, sobre todo, *Cositas Buenas* (Universal Music Spain, 2004) vuelven a un flamenco más desnudo pero con mucho más énfasis en la rítmica que en la técnica por la técnica.

[...] yo creo que la evolución ahora mismo de la guitarra está, por decírtelo, basada en la evolución rítmica. Creo que por ahí va... por ahí va la cosa, creo. Creo que incluso más que en cuestiones armónicas, porque con... respetando las

---

<sup>63</sup> Ver Capítulo 4

armonías clásicas y alterándolas rítmicamente ya hay una evolución clara (Dani de Morón, en entrevista).

Rycardo Moreno también recalca la importancia rítmica en el flamenco como seña de identidad y área de desarrollo creativo:

Siempre yo parto de las claves flamencas, y estéticamente, el público se familiariza más con la estética rítmica que con la armónica, en un momento dado. La [parte] armónica puedes darle un pequeño giro y tampoco se nota mucho, pero la estética rítmica es como... ostia, estás tocando swing, eso es jazz, aunque toques armonía flamenca, o... aunque toques por alegrías sobre un de esto de swing (*hace ritmo con la boca*), sobre eso tocas por alegrías y la gente va a decir “eso es un vals, o es...”. Entonces yo creo que es por eso, por la rítmica. [...]

[*Investigador*: ¿Tú crees que la rítmica marca más la diferencia que la armonía?]

Yo creo que sí [que la rítmica flamenca es lo más característico], y de hecho es el pasaporte para nosotros para escoger a un músico o a otro, según la rítmica más que la armonía. La armonía es como una parte que se puede digerir, ¿no?, y rítmicamente a mí me ocurre que hay ciertos músicos con los que no puedo tocar porque rítmicamente se confunden, creen que estoy cambiando el 1, y que acaba en otro lado, y es imposible tocar cómodo, cómodo, digo. Se puede tocar pero no siendo cómodo (Rycardo Moreno, en entrevista).

Al analizar las entrevistas con nuestros informantes principales, observamos que todos aludían a la inquietud artística como principal motivador de actividad creativa en su producción, aunque parece claro que querían evitar auto-definir su obra como ‘innovadora’. La alusión a nuevos caminos y la nueva doxa en el arte flamenco estaba omnipresente en los comentarios de todos, como los de Dani de Morón que subrayan la importancia de la tradición en el aprendizaje y el establecimiento de una referencia estilística, pero como indica, “lo demás es inquietud”:

En los principios sí marca mucho la escuela, sobre todo en los que venimos de un pueblo que tiene... una tradición flamenca [...] Lo demás es inquietud, lo demás es inquietud, y barriendo de uno, de otro... no tampoco una cosa que uno se

plantee... A lo mejor ahora sí, un poco más consciente, con la edad, pero en un principio, un poco como un juego, como una variación, irla cambiando porque tienes una inquietud sobre eso... Pero ya te digo, no con ánimo de innovar nada ni... no es eso (Dani de Morón, en entrevista).

En entrevista con José María Velázquez-Gaztelu, Dani de Morón explica su visión del camino artístico y en qué dirección va el campo:

Yo creo que [tener un lenguaje propio en el mundo de la guitarra flamenca] es lo más importante de todo, ¿no? Y aún con todo lo que han hecho y lo que se han inventado y todavía, gracias a Dios, quedan millones de cosas por hacer. Yo creo que es lo que marca ahora mismo, porque si lo miramos del punto de vista técnico, se ha llegado a unas barbaridades que ya que no se puede tocar mejor, yo creo que no se puede tocar mejor. Entonces, hay que inventarse, no es que haya que intentar inventarse cosas, sino que... es que tiene que ir solo, te lo tienes que llevar como dentro, un poco que te pida el cuerpo hacer cosas distintas, o la mayoría de las veces te inventas algo pero porque no puedes hacerlo de la forma que quieres y sale otra cosa nueva... Yo creo que es lo más importante, que haya gente con personalidad, sobre todo para que podamos seguir aprendiendo de un montón.

[Locutor: ¿ese lenguaje como se consigue? Es el deseo de ser diferente o es el resultado de un proceso?]

Yo creo que también es muy natural, ¿no?, es muy natural. Aunque uno estudie veinte mil millones de horas, que tiene que estudiarlas, pero es una cosa que...y yo no me pongo como ejemplo de nada, ni mucho menos, no lo digo por dárme las de humilde, pero creo que si yo he llegado a conclusiones y hago cosas distintas a los demás es porque lo he sentido así, y porque nunca he pretendido tampoco demostrar nada, ¿no? Pero sí es verdad que, bueno, aparte de un proceso, es importantísimo que sea algo natural, y que llegue tu forma... o sea, que sea algo que nazca de ti (Dani de Morón en Velázquez-Gaztelu, 2012).

A Santiago Lara le gustaría ver más énfasis en la composición. Según el jerezano, es a veces la misma característica microcompositiva del flamenco la que dificulta su

accesibilidad por nuevos públicos, y a cambio, le gustaría ver más atención a la composición y a estructuras coherentes en las nuevas propuestas:

Creo que hay otra forma de componer que no es la que estamos utilizando hasta ahora, que es falseta, falseta, falseta, sino intentar abarcar estructuras más grandes, a la hora de hacer una canción, por ejemplo. No es un palo, sino una canción... Yo creo que ahí el flamenco es donde tiene que... vamos, bajo mi punto de vista. Yo creo que ya Paco de Lucía ha hecho todo, entonces lo único que se puede, por intentar, por intentar abrir un poquito el campo, porque, quizás, la música de Paco de Lucía... para mí no tiene ningún pero, evidentemente, es genial, pero para el público en general, quizá, por ejemplo, Paco tocaba una rondeña y la gente, el público en general percibe que eso es bonito pero no termina de asimilar eso porque quieras que no es complicado, es una música compleja. Entonces creo que el flamenco para hacerse un poco más entendible para el gran público yo creo que debe... deberíamos los guitarristas, que somos los que siempre estamos, vamos a la cabeza de la vanguardia, somos los que tenemos que intentar a lo mejor componer de una manera... no comercial, porque esa palabra no me gusta, sino de una manera más entendible, de una manera más... Y, quizás, estas estructuras más amplias nos pueden ayudar, las estructuras de, no sé, de hacer la música más sencilla, más dilatada, porque tú date cuenta que de una soleá de un guitarrista, por ejemplo, de ahí puedes sacar un disco entero, porque hay tantas melodías, tantas ideas, tantas... pues está todo condensado ahí en cinco minutos cuando eso a lo mejor puede ser una hora de música si sabes estirarlo. Entonces, yo creo que ahí es donde que abordar.

[...]

Técnica no [falta], porque técnica todo el mundo tiene ya, cualquiera, cualquiera me coge a mí y me destroza, o sea, técnica no estoy hablando, estoy hablando sobre todo en, por ejemplo en composición, ¿no?, o sea, en composición, yo siempre he abordado mucho y he estudiado mucho, es más, yo tengo muchos estudios musicales también, de conservatorio, y he estudiado a los compositores clásicos y claro, y tú ves cosas que compone la gente que tú dices “[chiqu]jillo, esto no hay quien se lo trague, picha”, ¿sabes lo que te digo?, ¿sabes? Lo que te digo, cualquier crítico musical que sepa pues coge a esa persona y lo destroza porque sabe que eso está mal compuesto, ¿sabes?, que no hay por dónde cogerlo. Pero el flamenco, como no hay cultura en ese sentido...

Es que yo creo que para componer hay que tener ciertos conocimientos, vamos, creo no, hay que tener bastantes conocimientos, del instrumento, de tu estilo, musicales, de todo, de técnica... Y creo que hay mucha gente que, claro, porque también se les obliga, a los guitarristas siempre se les ha obligado como a componer, componer. Ya, pero es que todo el mundo no vale para componer, ¿sabes lo que te digo?

[Investigador: ¿por qué esta presión?]

Porque como... Paco de Lucía lo decía, ¿no?, que cada uno tiene que tocar sus cosas. Ya, pero sus cosas tendrá que tocarlas el que sepa, el que sepa componer sus cosas, porque yo prefiero un guitarrista, a lo mejor, que no compone bien, prefiero que toque, a lo mejor, falseta de Morao, o falseta de Paco. ¿Las ejecuta bien?, pues ya está. Pero ahora... A fin de cuentas es contar algo, tío, yo me pongo un disco de alguien, de guitarra, de lo que sea, y si no me cuenta nada, la composición no me cuenta nada, no me lleva a un sitio, no me... la melodía, sobre todo, es muy importante, y las melodías no se cuidan, hoy en día yo escucho que falta melodía por todos lados (Santiago Lara, en entrevista).

Diego del Morao por su parte entiende que el proceso creativo es una ‘búsqueda’ más que una clara intención de innovar, expresándolo como una inquietud innata en el guitarrista flamenco, como una manera de vivir la música. Nos comenta en entrevista:

Hombre, eso es una búsqueda, es una búsqueda. Yo creo que cuando se pretende algo yo creo que es cuando menos se consigue, las cosas tienen que salirte natural. Entonces... yo lo que busco... lo que estoy intentando es que no sea el disco, porque yo me siento ya más cómodo de esa manera. Yo me... viendo los temas ya no como una bulería sino más como un tema a tres o a cuatro [*se refiere a las métricas 3/4 o 4/4*], hacer música en definitiva, aunque con mis raíces yo no puedo remediar ni me puedo negar de donde soy, de donde vengo, pero yo creo que hay que profundizar más en el sonido que en el instrumento tanto... y venga falsetas y hay que buscar una falseta para... yo creo que por ahí ya hay tantas cosas hechas que a mí ya... será cuestión de que yo no doy para tanto. A lo mejor es una cuestión de limitaciones, pero yo ya, mi camino ya por ahí, yo creo que yo no voy a aportar nada si quiero ir por ahí. Pero, como te he dicho antes, yo no lo hago porque lo pretenda, sino lo hago porque lo siento así, ahora mismo me apetece hacer otras cosas, indagando más en el sonido y en el concepto que en la



guitarra en sí. Yo creo que ya hay guitarristas que han hecho auténticas sinfonías, y obras de arte, y falsetas que quedarán para la historia, entonces yo ya una falseta, o tres ó cuatro falsetas, no sé, yo creo que ya hay que trabajar más el concepto.

[...]

A modo de conclusión, queremos terminar con estas reflexiones de Diego del Morao sobre su camino profesional, artístico y personal respecto a la guitarra flamenca:

Yo toco como puedo, no como quiero. Lo importante es transmitir, y que a la gente le guste, y ya si resulta que la gente opina que tú estás haciendo algo nuevo, que tú estás... incluso que has cambiado un poco la guitarra, pues eso son flores que te ayudan a seguir trabajando y también te quitan mucho el sueño porque la responsabilidad va creciendo, la gente va esperando mucho de ti, y a lo mejor ya esto es lo que tú has hecho, a lo mejor has dado esta vueltecita de la tuerca y... yo me voy a morir intentándolo, pero por eso te digo tantas veces que me cuesta mucho ya sacar una falseta, porque hay muchas cosas hechas, y cuando ya tú mismo te vas poniendo el listón muy alto... y es muy difícil sacar cosas nuevas y transmitir cosas nuevas. Es difícil, pero... Ésa va a ser la lucha, ésa va a ser la lucha hasta que me muera, aquí estaremos (Diego del Morao, en entrevista).

## 6. REFLEXIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde nuestra posición como investigador, hemos procurado a lo largo de este trabajo alejarnos de los caminos ya andados en la investigación sobre la guitarra flamenca, tanto los biográficos, como los estudios didácticos y/o teóricos. A tratar el flamenco como un fenómeno sociológico pretendíamos ir más allá de las características musicales de la música de guitarra flamenca en sí, y a cambio, centrarnos en “conocer a las personas haciendo música” (Titon, 2008: 16) para entender su relación con la música y la creatividad. A modo de reflexiones conclusivas, nos gustaría hacer algunas observaciones respecto a los objetivos del estudio, nuestro planteamiento teórico, así como unos breves comentarios sobre cada informante y su situación particular. En ningún momento pretendemos que nuestras observaciones se entiendan como una crítica de los artistas, sino que se trata más bien de analizar los discursos de los artistas sobre su quehacer a la luz de nuestro planteamiento teórico, que deja entonces de ser un a priori al haber estado sometido a un proceso de contrastación con la información generada mediante el trabajo de campo. Por la naturaleza de la sociología cualitativa, tampoco hemos de entender estas reflexiones como afirmaciones categóricas y definitivas –algo que ni siquiera está al alcance ya del más ingenuo de los positivismo y del más extremo cuantitativismo–, sino como propuestas de interpretación y explicación, aperturas en las vías de comprensión, sobre todo, de los discursos de los guitarristas flamencos analizados y, trascendiendo a éstos, como propuestas para entender el funcionamiento del flamenco como un campo artístico y sus modos de producción y reproducción, a partir de categorías teóricas como tradición, creatividad y autoría, campo artístico, etc.

Al emprender nuestra investigación, hemos procurado acercarnos al objeto de estudio de manera imparcial para entender el campo artístico flamenco desde la perspectiva de nuestros informantes. El carácter etnográfico del estudio ha presentado tantas ventajas como inconvenientes a lo largo de la producción y el análisis de datos. En primer lugar, algunos de nuestros informantes se han mostrado más disponibles y dispuestos que otros, tanto para concertar las entrevistas como para hablar de ciertos temas difíciles de articular o que eran para ellos posiblemente comprometedores. Elegir un formato de entrevista semi-estructurada ha dado lugar a que en la mayoría de los casos las conversaciones se desarrollaron de manera natural y fluida, aunque hemos notado que a veces los relatos de los informantes se desviaban hacia datos más biográficos que introspectivos; más observacionales que detallados. En todo caso hemos procurado redirigir de manera sutil y natural las conversaciones hacia temas relacionados con los objetivos de nuestro estudio, aunque a veces ha resultado difícil y sin éxito.

En segundo lugar, por la dificultad inherente de hablar de la innovación musical de manera objetiva, no nos ha sorprendido encontrar cierta resistencia de los informantes para hablar sobre la creatividad en las obras de cada uno. Esta reluctancia a detallar ciertos aspectos la atribuimos, por un lado, a la complejidad del tema en sí, y por otro, a la necesidad de presentarse como artistas humildes, autocríticos e imparciales. Por tanto, aunque nos hubiera encantado escuchar ejemplos musicales claros de cómo los artistas abordan cuestiones de composición y elaboración de la música, es decir, cómo emplean la tradición en sus propuestas creativas, cómo perciben sus hábitos, cómo responden ante el desafío de racionalizarlos, ejemplos explícitos de este proceso ha habido pocos. De todos modos, tuvimos la sensación a lo largo de las entrevistas que, o bien por la afinidad profesional entre investigador y sujeto, o bien por

conocimiento previo de sus carreras y vidas, los informantes daban por sobreentendidas ciertas referencias musicales y por tanto podían aludir a sus obras sin necesidad de mucha explicación. No obstante, a pesar de las mencionadas dificultades, nuestros informantes han proporcionado una gran cantidad de información e introspección sobre el flamenco y la guitarra flamenca respecto a nuestros objetivos planteados.

### ***Santiago Lara***

De los cuatro artistas entrevistados, Santiago Lara es quizás el que más ha seguido la trayectoria característica de los guitarristas flamencos en décadas recientes. Al no venir de familia flamenca, Santiago ha procurado su entrada en el campo a través de los concursos de guitarra y la experiencia profesional. Como expresaba José Antonio Rodríguez, para su generación (la cual podemos considerar anterior a la de nuestros informantes) los concursos era casi la única vía de entrar en el campo y, aunque a los guitarristas les provocaba mucho estrés y malestar (como comentan muchos que se han presentado a ellos, incluso Vicente Amigo), los certámenes eran necesarios para iniciar una carrera profesional en la guitarra flamenca. Por otro lado, Santiago ha demostrado su autenticidad a través de los cánones siendo fiel al flamenco ‘clásico’ durante los últimos 15 años, trabajando al lado del Maestro Sanlúcar quien le ha inculcado los valores de la tradición flamenca, al mismo tiempo que ha sabido y podido abrirse hacia otras músicas y filosofías sobre su carrera artística. La publicación de dos trabajos discográficos, que demuestran claramente su dominio total sobre los cánones establecidos, constata esta apreciación. De esta manera observamos que Santiago ha procurado reunir cierto capital simbólico para posicionarse bien dentro del campo y desde allí ofrecer propuestas musicales que se aventuran en otras direcciones como su reciente obra *A Flamenco Tribute to Pat Metheny*.

Santiago expresaba claramente que la meta de todo guitarrista flamenco es ‘renovar la tradición’, una frase que repetía con frecuencia. Su referencia personal de ‘tradición’ se conformaba por la escuela jerezana, su educación ecléctica con maestros como José Luís Balao, así como la experiencia profesional y la ética inculcada por Manolo Sanlúcar. Desde allí, él tenía claro que la tradición musical flamenca (desde la guitarra) consistía en una serie de formas o palos sobre los cuales los guitarristas reelaboraban nuevas composiciones, respetando las normas básicas a la vez que procurando demostrar personalidad y singularidad. Interpretamos que para él, ‘renovar la tradición’ es en esencia establecer la nueva doxa, la capacidad para avanzar el género flamenco y el campo artístico hacia una nueva dirección, de forma implícita y casi inconsciente por parte de los artistas.

Por otro lado, hemos observado que Santiago Lara intentaba ofrecer ejemplos más claros y musicales *cómo* el habitus flamenco influye en la incorporación de nuevas ideas a la estética flamenca. A este respecto, puso mucho énfasis en las técnicas interpretativas y la rítmica tradicional del flamenco para adaptar la interpretación, así como la textura rítmica-armónica a la hora de plantear unir melodía y armonía. Esta capacidad de identificar y la disposición a explicar la manera de ‘aflamencar’ otras músicas, la atribuimos en gran medida a su experiencia reciente con la música de Pat Metheny. Aunque hemos establecido que la reelaboración y adaptación de otras músicas a la estética flamenca son tendencias íntegras e innatas en la tradición y el habitus flamenco, emprender esta labor con una música tan distinta ha requerido de Santiago Lara más investigación y reflexión por su parte, lo cual ha agudizado su consciencia sobre el tema.

### ***Rycardo Moreno***

A diferencia de muchos compañeros, parece que Rycardo Moreno ha saltado muchos de los pasos ‘obligatorios’ para entrar en el campo (concursos, pasar años tocando para cante y baile, ser segundo guitarrista para otro artista consagrado, ofrecer un primer disco ‘clásico’, etc.). Antes al contrario, se ha permitido ofrecer como ‘ópera prima’ una música que cuestiona la estética del flamenco desde los primeros momentos (*performing difference*). Mientras que otros artistas se sienten obligados a pasar por los caminos ‘oficiales’ hacia la autenticidad y la entrada en el campo flamenco, Rycardo parece expresar su autenticidad a través de cierta irreverencia por la crítica y por los sectores más ortodoxos, optando por emprender los proyectos que más le interesa a nivel personal y demostrando un compromiso consigo mismo y con sus ideales artísticas (fidelidad a sí mismo). Por ello, entendemos que su entrada en el campo y el camino recorrido hasta ahora han sido a veces turbulentos e inestables, según nos lo reconocía él mismo. No obstante, parece que finalmente está empezando a ganar cierto reconocimiento para su música y para las colaboraciones más arriesgadas donde él puede infundir su sello personal.

A diferencia que los otros informantes, Rycardo no parece haberse adscrito a una tradición concreta ni a una carrera ‘tradicional’, por así decirlo; al contrario, tenemos la sensación de que su tradición es la de mestizaje musical y la confluencia de culturas. La procedencia lebrijana y de etnia gitana parecen ser suficientes como para inculcarle un sentimiento de responsabilidad hacia la cultura musical flamenca. No obstante, nos ha expresado que prefiere conceptualizar la música flamenca como una música híbrida desde sus orígenes, donde la pureza no existe. Esta percepción, nos permite interpretar sus exploraciones hacia otras músicas siempre dentro de un respecto

a la tradición, mostrando el principio ya explicado, de que la rebeldía musical requiere de un conocimiento y un respeto por la tradición asentada.

Rycardo piensa la música como la hace. Así, pone mucho énfasis en el carácter ‘camaleónico’ del flamenco, reflejando esta idea a través de su personalidad artística, así como de su música. Según lo que nos relató, en su entorno familiar, él recibía influencias musicales muy diversas, desde flamenco hasta *soul* y *pop*, lo que contribuyó a un habitus particular que ha influido en cómo plantear su obra. Esto hace que su música tienda a traspasar las clasificaciones de los géneros musicales, provocando que nos cuestionemos si existen los límites definidos. Aunque su música se suele clasificar en el género flamenco (de momento), o por lo menos flamenco-jazz, Rycardo parece estar luchando por liberarse de estas etiquetas y simplemente tocar ‘música’, y punto.

### ***Dani de Morón***

Tenemos la impresión que Dani de Morón también plantea su carrera artística desde la ‘fidelidad a si mismo’ en toda regla, demostrando un compromiso con su proyecto personal y su visión del campo. A pesar de unos inicios que podrían considerarse tardíos respecto a compañeros que vienen ‘de familia’, parece que sus años formativos los ha pasado empapándose del flamenco tradicional, lo cual le ha proporcionado una base sólida e innegablemente segura desde donde avanzar en su camino artístico. Desde su posición dentro del campo flamenco tradicional (en el sentido que la mayoría de sus intervenciones se hacen en un contexto del flamenco ‘clásico’), Dani nos da la sensación de querer llevar su música al límite de lo que se entiende por el flamenco, pero con la seguridad del que confía plenamente en su proyecto.

Dani nos manifiesta que su tradición se fundamenta en parte en el toque de Morón, aunque él mismo expresa que no se siente representativo de este toque, y en la

influencia de Paco de Lucía. Aun así entendemos por su actitud analítica y reflexiva, que Dani ha podido integrar los fundamentos del toque de Morón (según él “una forma particular de pulsar las cuerdas”) en su habitus particular como disposiciones hacia la acción, en una manera de procesar y reelaborar las ideas. A este respecto, aunque en las entrevistas solo aludió por encima al tema de la evolución rítmica, en un curso suyo que asistimos en julio de 2016 él explicaba parte de su planteamiento rítmico a la hora de recrear los estilos: mover en el tiempo frases típicas e identificativas de cada palo para coincidir con acentos inesperados. En esencia, Dani está jugando con una de las aportaciones fundamentales de adscribirse a un género musical determinado: la expectativa y la realización.

Recordemos que en primer lugar hemos establecido que el género flamenco, igual que otros géneros musicales, consiste en un sistema de clasificación que sirve para identificar, clasificar y agrupar una obra o serie de obras mediante sus similitudes musicales, compartiendo una serie de rasgos comunes que identifican y caracterizan el género flamenco. Por otro lado, ofrece al compositor/guitarrista formas establecidas para sus creaciones. Estas formas son generadoras de nuevas obras y sistemas a los que artistas y públicos pueden recurrir como formas preestablecidas de comunicación estética, siendo además una condición previa para una experiencia estética. De esta manera, consideramos que Dani de Morón está comprometido con las restricciones y los desafíos que ofrecen los palos flamencos, desarrollando la mayoría de sus composiciones dentro de una forma establecida. Por la manera que explicaba Dani las posibilidades de reelaboración de la música flamenca, las señas de identidad fundamentales de los palos seguían reconocibles, aunque por el desplazamiento rítmico causaba un efecto diferente.



### ***Diego del Morao***

De nuestros cuatro informantes principales, Diego del Morao aparentaba ser el menos preocupado con cualquier reclamo a la autenticidad, lo cual atribuimos a su origen étnico, su relación familiar y experiencia profesional. En ninguno de estos parámetros, Diego necesita justificar su autenticidad como artista flamenco ni su pertenencia al género. De hecho observamos que para él, el flamenco radica en uno mismo y está tan integrado en su propio ser, que toque lo que toque va a sonar flamenco. Estos comentarios nos han ofrecido una perspectiva interesante en cuanto a la autenticidad y a la innovación en el flamenco, ya que desde una posición tan sólida en el campo flamenco sus propuestas musicales serán recibidas como auténticas por sí mismas. Por otro lado, intuimos que tanto el toque de Jerez como el habitus flamenco están tan integrados en su ser que no reflexiona mucho sobre el *cómo* de la reelaboración de materia, sino que de forma automática recrea en base a su propia tradición, así como es capaz de integrar la música que le va llegando, reelaborándola de una manera personal que aglutina ideas de muchas procedencias.

Su herencia familiar y la carrera profesional emprendida hasta ahora le proporcionan un nivel de capital simbólico idóneo para hacer avanzar el flamenco hacia nuevos horizontes. De hecho, Rycardo Moreno reflexionaba precisamente sobre Diego y su papel en el campo, observando que él es la persona que de alguna forma encabeza toda una generación de guitarristas y una nueva corriente estética:

Diego es el guitarrista que ha hecho a la guitarra ¡pah! y le ha dado una vuelta, un giro, cogiendo de muchos, la aportación es de todos, por supuesto. Ahí suena Manuel Parrilla, ahora mismo suena Antonio Rey dentro de esa guitarra, dentro de esa guitarra suena Morao, suenan los Parrilla otra vez como la generación antigua, suena todo, ¿no?, suena Paquete, suenan pues toda esta gente. Pero el que ha dado la vuelta y el que ha tenido el carisma y el que lo ha hecho ha sido él. Entonces claro, es como un Dios, ¿sabes?, que, claro, los humanos no somos

Dios, no te pueden tratar como a Dios, porque llevar eso no podemos, no podemos, y se lo está... lo tiene un poco agotado eso (Rycardo Moreno, en entrevista).

### ***Observaciones generales***

A pesar del enfoque sociológico con que pretendemos abarcar aspectos más allá de lo puramente musical, reconocemos la obvia importancia de la estética del flamenco y de sus técnicas interpretativas. Por los comentarios de nuestros informantes concluimos que el contenido musical, aunque característico y fundamental en un principio, hoy día es secundario en cuanto al modo de expresión ‘a lo flamenco’. Es decir que el flamenco es más en una manera de tocar e interpretar la música que unas determinadas progresiones armónicas y melodías.

En este sentido, el concepto de *habitus* nos ha ofrecido la posibilidad de establecer cómo se desarrolla esta capacidad interpretativa que canaliza toda la información musical recibida en una expresión flamenca, así como sus características principales. Los artistas adquieren ciertas disposiciones en sus años formativos, las cuales se convierten en costumbres mediante la práctica, empleándolas y desarrollándolas a lo largo de sus carreras para reelaborar su propia música y convertirse en virtuosos, casi de modo inconsciente. El *habitus* ‘estándar’ del guitarrista flamenco consiste, por un lado, en una serie de recursos técnicos, así como, en formas de aprender (oído) y asimilar la música (memoria), haciéndoles más propensos, desde su *habitus*, a la reelaboración del material heredado. Estas disposiciones las interiorizan (en primer lugar) y activan (en segundo lugar), de tal manera que su forma de abordar la música está predispuesta a ‘aflamencar’ cualquier nueva materia musical.

No obstante, nuestros informantes (sobre todo Diego del Morao y Santiago Lara) nos relataron que gran parte de la autenticidad en el flamenco y la misma clasificación

‘flamenco’ reside, no tanto ni en *qué* ni en *cómo* se toca, sino en *quién* lo toca. Es decir, el flamenco depende de la persona que lo interpreta, más allá de los elementos formales de la música, aunque la autenticidad de esta persona se puede establecer de varias maneras. Concluimos que, para ellos, la clasificación flamenca reside en primer lugar en la persona que la interpreta, lo que permite una gama infinita de contenido musical que se podría considerar como ‘flamenco’. Toque lo que toque, al ser el artista flamenco, su música será flamenco.

Respecto a la tradición, cuando hablamos de *la tradición flamenca* (en su vertiente artística) preferimos hablar de una tradición de cambio y evolución, una tradición de reelaboración de material musical heredado y de la búsqueda de nuevos sonidos. Ya no podemos hablar de ella como una tradición fija e inmóvil, ‘patrimonializada’ por así decirlo, como seguramente ocurriría sin esta constante inquietud artística hacia el cambio y evolución a que se han referido nuestros informantes. Desde una elocuente madurez artística y espiritual, Manolo Sanlúcar nos demuestra que la tradición flamenca aporta una referencia histórico-cultural para las siguientes generaciones que, mientras se respeten el legado de los antepasados, servirá como punto de partida para ‘renovar la tradición’, algo en que Santiago Lara ha definido enfáticamente como la meta por excelencia de todo guitarrista flamenco. Es gracias a la renovación (es decir, el cambio, la evolución, la innovación, etc.) que la música flamenca sigue vigente y viva hoy día y continuará siendo referente para futuras generaciones.

En cuanto a la innovación, todos los informantes aludían a la inquietud creativa como el motor general del artista y del guitarrista flamenco, dejándonos entender que la creatividad es el camino cierto hacia el reconocimiento artístico. Mientras que un alto nivel técnico o una buena interpretación de los cánones (‘tocar por...’) es respetado,

infundir en la obra un sello personal y distinto es la meta de todo guitarrista y requisito en las luchas entre agentes por posiciones en el campo. Cuanto más creativo (y así sea reconocido por ello), más posibilidad tiene un artista de contender por las posiciones elevadas de influencia en el campo.

### ***La nueva doxa y la problemática de la legitimidad***

Nuestras siguientes observaciones atienden más concretamente a los discursos de los informantes respecto al flamenco, sus obras, y sus perspectivas individuales acerca de la definición del flamenco y hacia donde evoluciona el género. Al analizar las entrevistas notamos una marcada concordancia general entre sus definiciones del género, evaluación crítica sobre el campo, clasificación ritual o el problema de la legitimidad y sus propias propuestas musicales. Aunque no creemos que se trate de discursos calculados e intencionales, es interesante notar como cada informante cuenta su visión particular del campo a favor de sus propias cualidades. A este respecto nos parecen pertinentes las observaciones de Kris y Kurz (1982) resumiendo la competitividad de los artistas en general:

La supuesta disposición de acabar con todos sus rivales puede entenderse al considerar la especial relación con su propia obra, la importancia crucial de la actividad creadora para su vida interior, y que el enconado apasionamiento con que se enfrenta a sus oponentes proviene de sus esfuerzos para asegurarse la singularidad de sus propios logros... De nuevo nos hallamos ante un estado de ánimo que no es privativo del artista figurativo, es decir, no sólo refleja la rivalidad maestro-discípulo el perenne conflicto entre las generaciones, evidente a la vez en el mito y en la vida real, sino que también la celosa defensa de la singularidad de su obra por el pintor o el escultor es común a todos los individuos creadores (Kris y Kurz, 1982: 106-107).

Ya hemos comentado en varias ocasiones que Diego del Morao considera que el flamenco reside en la persona en sí y no necesariamente en características musicales

definidas. Al adoptar esta posición él está inevitablemente limitando la entrada al campo a una serie de personas selectas que reúnen las cualidades necesarias para ‘ser flamenco’, que intuimos que, para él, consisten en procedencia, crianza y vivencias particulares similares a su experiencia. No obstante, hemos de reconocer que Diego procura no adoptar un discurso etnicista y, al contrario, parece intentar distanciarse de reclamos gitanistas.

Santiago Lara, aparte de secundar la opinión de Diego respecto al ‘ser flamenco’ (en este caso definitivamente no desde la etnia), él define el flamenco como una serie de características estéticas y técnicas que él domina y por las cuales ha sido premiado en varios concursos. Si la entrada en el campo depende de estos ritos de paso, él se coloca sin duda en una posición favorable. Por otro lado, Santiago hizo mucho hincapié en la importancia de tener conocimientos musicales (teóricos) y un concepto más amplio y completo de la composición, precisamente donde él está enfocando sus esfuerzos últimamente. Parece evidente que Santiago intenta, de forma inconsciente, imponer ciertas exigencias sobre el campo que él fácilmente cumple y donde saldría ganador.

Por su parte, Dani de Morón, al hablar de nuevas direcciones en el flamenco tendía a volver a los aspectos rítmicos más que a otro elemento musical del género. De manera parecida a cómo Paco de Lucía comentó a principios de los setenta la necesidad de la expansión armónica en el flamenco, Dani propone que la evolución del flamenco está en la rítmica, precisamente donde él concentra sus esfuerzos. Al mismo tiempo, él hizo mucho hincapié en que el concepto de ‘perfección técnica’ hoy día ya no debe enfocarse en aspectos puramente técnicos guitarrísticos (picado, tremolo, etc.), como antes, sino que debe consistir en la capacidad expresiva, precisamente donde nosotros creemos que él destaca.

Por último, Rycardo Moreno insistió mucho en definir el flamenco como una música híbrida y creativa, rechazando las restricciones impuestas por los tradicionalistas a partir de cánones, bien sean étnicas o de cualquier otro tipo. Sin duda, su propuesta musical, además de su misma historia personal, se define de esta misma manera, coincidiendo de manera conveniente con su visión del campo flamenco. En otras cuestiones, Rycardo destacó la importancia rítmica en el flamenco más que otras cuestiones musicales, otro aspecto donde el guitarrista lebrijano destaca.

### ***La innovación y la teoría rizomática: nuevas perspectivas de análisis***

Para ultimar las reflexiones sobre la innovación en el flamenco y la diversidad de propuestas artísticas, nos gustaría proponer la teoría rizomática ofrecida por Deleuze y Guattari (2002) para caracterizar la evolución musical del flamenco<sup>64</sup>. La tesis básica propone que la naturaleza no sigue un proceso dicotómico donde uno deviene en dos (ni tampoco en tres, cuatro, etc.), sino que la realidad se metaforiza mejor como rizoma<sup>65</sup>, donde “hasta las raíces son pivotantes, con abundante ramificación lateral y circular” (Deleuze y Guattari, 2002: 11). En esencia, la idea consiste en que no existe una raíz madre, un eje genético, a partir de la cual salen sucesivas generaciones (el modelo clásico de un árbol que crece de una raíz), sino que cualquier punto del sistema puede generar múltiples salidas en el mismo plano, múltiples líneas de fuga, y por tanto, tampoco existe necesariamente una jerarquía. Como otros ejemplos de rizomas en la naturaleza los autores citan a los bulbos, los tubérculos, hasta animales cuando van en manada, las ratas o las madrigueras.

---

<sup>64</sup> Según nuestro conocimiento no se ha publicado nada citando específicamente esta teoría referente al flamenco, aunque atribuimos la idea a Antonio Mandly.

<sup>65</sup> La RAE define *rizoma* como “tallo horizontal y subterráneo, como el del lirio común”, mientras que el diccionario Oxford elabora un poco más al definirlo como “a continuously growing horizontal underground stem which puts out lateral shoots and adventitious roots at intervals”.

Bajo esta perspectiva, ‘lo múltiple’, entendido como conjunto de individualidades, se sustituye por ‘la multiplicidad’ en sustantivo, el colectivo que actúa como organismo, “no hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto” (Deleuze y Guattari, 2002: 14). Al contemplar el concepto de los géneros musicales desde esta perspectiva podemos observar que operan en gran medida de esta manera, generándose a partir de la actividad colectiva de un grupo de personas (la multiplicidad) que se han organizado según determinadas similitudes y que a lo largo de un proceso histórico concuerdan de forma natural en las características del género musical en cuestión, que podemos entender como la constitución de un común denominador. Podemos casi trasladar esta reflexión a los contenidos del concepto de habitus aplicado a una tradición musical, tal y como la hemos teorizado en este trabajo, y asumiremos la transposición que hay entre una y otra categoría. Por tanto, esta idea defiende que un género musical no surge de la actividad de un individuo en concreto cuya música produce sucesivos imitadores, y a partir de los imitadores, más imitadores (estructura árbol), etc., ya que nunca ha existido la unicidad/individualidad de partida, ni tampoco de los múltiples participantes, sino que surge de la multiplicidad donde cada persona e intervención forma parte activa en el proceso. Por lo tanto, tampoco hay un modelo único ni evolución unidireccional, sino que se extienden las líneas de fuga en direcciones diversas:

En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas... No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida. La noción de unidad sólo aparece cuando se produce una multiplicidad, una toma del poder por el significante, o un proceso correspondiente de subjetivación: por ejemplo la unidad-pivote que funda un conjunto de relaciones biunívocas entre elementos o puntos objetivos...La unidad siempre actúa en el seno de una dimensión vacía suplementaria a la del sistema considerado (sobrecodificación). Pero

precisamente un rizoma o multiplicidad no se deja codificar, nunca dispone de dimensión suplementaria al número de sus líneas” (Deleuze y Guattari, 2002: 14).

Lo cierto es que esta concepción entra en conflicto con nuestra percepción tradicional de un género musical, donde hay un patrón estándar, objetivo, así como representantes del género que reúnen las cualidades necesarias para figurar como autoridad. Para resolver este dilema los autores ofrecen un ejemplo respecto a la lingüística (que en muchos otros aspectos se ha comparado con la música), donde notamos cierto eco de Bourdieu:

No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en torno a una parroquia, a un obispado, a una capital...En la lengua siempre se pueden efectuar descomposiciones estructurales internas: es prácticamente lo mismo que buscar raíces...Una lengua sólo se encierra en sí misma en una función de impotencia (Deleuze y Guattari, 2002: 13).

Adoptando esta posición podemos decir que no hay una *música madre* de donde salen las demás músicas, ni tampoco un flamenco *madre* de donde parte el flamenco en sus inicios, sino que ha habido exclusivamente unas músicas o estéticas cuyo dominio durante ciertos períodos eran productos de las condiciones sociales. Entonces, si no existe un ‘eje genético’ de donde devienen las demás músicas flamencas, no hay punto de referencia absoluto, no hay núcleo. De esta manera, tampoco hay un *palo madre*, como los defensores del *árbol flamenco*<sup>66</sup> nos hacen creer, con las tonás y demás cantes sin acompañamiento formando el tronco de donde surgen sucesivas evoluciones a partir de uno. ¿Podríamos interpretar entonces que las formas flamencas quedan en un mismo plano donde desde cualquiera de ellas pueden surgir nuevas variaciones, nuevas líneas de fuga?

---

<sup>66</sup> Esta teoría desde hace tiempo nos pareció inadecuada para explicar la relación entre estilos flamencos



Consecuentemente, podemos concluir que a nivel objetivo cualquier intervención o cualquier artista es tan válido como otro para figurar como punto de partida para nuevas innovaciones. Por tanto, el modelo de un camino evolutivo en una dirección única no existe, ya que según las influencias y la adscripción de cada artista a una escuela o corriente determinada decidirá la dirección particular que toma. Bajo este modelo, cualquier propuesta musical es tan válida como otra (ya que no existe jerarquía) y por tanto a nivel objetivo posee las mismas posibilidades de triunfar y efectuar cambios en el campo. “No hay imitadores ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a un significante algo” (Deleuze y Guattari, 2002: 16).

Por lo tanto, el modelo de rizoma cuestiona la evolución musical e historia de la guitarra flamenca que tan frecuentemente se ha contado trazando líneas entre artistas representativos, o bien según escuelas<sup>67</sup>, o bien a rasgos generales en el campo entero, si tomamos como referentes a Ramón Montoya, Niño Ricardo, Sabicas, Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía. No obstante, historiadores como Torres (2004: 41) han sido cautos, o perspicaces, al referirse a artistas como Montoya como “figura aglutinadora”, similar a lo que comentaba Rycardo Moreno respecto a Diego del Morao. Para contemplar el predominio de la influencia de Paco de Lucía en todo el campo de la guitarra flamenca en décadas recientes, bajo la perspectiva que nos ofrecen Deleuze y Guattari, podríamos argumentar que el poder de la doxa es una subjetivación del campo entero; una perspectiva única para ver la multiplicidad.

Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto,

---

<sup>67</sup> Ver capítulo 4: La tradición como escuela heredada

formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto... Los grupos y los individuos contienen microfascismos que siempre están dispuestos a cristalizar... Lo bueno y lo malo sólo pueden ser producto de una selección activa y temporal, a recomenzar (Deleuze y Guattari, 2002: 15).

Recordamos que la doxa dominante suele implementarse gracias al poder y autoridad otorgado por un determinado capital simbólico, no necesariamente por cuestiones artísticas (recordamos al neo-clasicismo flamenco), y por tanto, no es necesariamente indicativo de la totalidad de la evolución del campo. Nos preguntamos entonces, suponiendo que la música sí evolucionara de forma unidireccional en lugar de rizomática, ¿no habría un claro ‘sucesor’ de Paco de Lucía, otro artista individual para seguir sus pasos y reinar sobre el campo? Por el contrario, observamos que, aunque la crítica está buscando activamente al sucesor de Paco, el eje genético que deviene en reproducciones a partir de un punto singular no existe en la música. A pesar de la reverencia absoluta que tiene la mayoría de los guitarristas flamencos por Paco de Lucía, esto no significa necesariamente que el toque y la composición de aquéllos parta de éste, sino en la mayoría de los casos tienen influencias múltiples en su formación y es sólo en un punto de madurez (aunque a veces temprana) que son capaces de contemplar e imitar la obra de Paco de Lucía.

En rasgos generales podemos observar este fenómeno en los artistas entrevistados, donde vemos cuatro propuestas musicales muy distintas, siendo cada uno de ellos influido por artistas diversos, desde Paco de Lucía y Manolo Sanlúcar obviamente, hasta Pedro Bacán, Moraíto Chico o José Luís Balao, siendo cada maestro un punto de partida para sus discípulos en sus futuras emprendimientos: “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras” (Deleuze y Guattari, 2002: 15). Dani de Morón reflexiona sobre la influencia de Paco de Lucía, subjetivando el campo desde su

perspectiva y su mayor fuente de inspiración; sin embargo, parece corroborar nuestra teoría:

Lo que hay es mucha personalidad, quizás, eso es otro de los regalos que nos ha dado Paco de Lucía, de que él ha abierto veinte mil caminos, y yo, la verdad, me da mucha alegría cuando entre mis compañeros veo que somos tan distintos todos, ¿no?, todos los contemporáneos. Si miramos cómo toca Alfredo Lagos, que antes lo ha nombrado usted, Diego del Morao, El Bolita, Manuel Valencia... a cada uno lo veo tan distinto que es algo que me alegra enormemente. A lo mejor en otra época era más difícil encontrar tantos, pero ahora mismo los veo muy distintos todos y todos con un discurso impresionante. Somos todos admiradores a la vez, y aparte que nos llevamos muy bien, pues uno empieza a observar esas cosas. Me causa mucha impresión de que cómo vino tanta influencia, tanta información como tenemos ahora, cada uno puede desembocar y cambiar tanto la música para hacerla suya (Dani de Morón en Velázquez-Gatzelu, 2015).

Lo que sí es cierto es que las inquietudes de los informantes les impulsa a crear continuamente, reelaborando material en base a la tradición y filtrando la información por el habitus común del guitarrista flamenco y los matices particulares de cada uno. En qué dirección va el flamenco está por determinar aún, aunque cada artista pretende liderar el camino de una manera u otra a través de sus obras. Cómo evolucionará la música tampoco es fácil prever, pero lo que sí parece cierto es que las líneas de fuga pueden surgir de cualquier punto e ir en cualquier dirección, donde todas las propuestas son igualmente válidas al nivel musical.

La música no ha cesado de hacer pasar sus líneas de fuga como otras tantas ‘multiplicidades de transformación’, aunque para ello haya tenido que trastocar sus propios códigos que la estructuran o la arborifican; por eso la forma musical, hasta en sus ruturas y proliferaciones, es comparable a la mala hierba, un rizoma (Deleuze y Guattari, 2002: 17).

¿Es esta metáfora la más apropiada para comprender la historia del género y las condiciones de producción y reproducción del flamenco como arte? ¿Y el flamenco

como expresión social se acomoda igualmente a la metáfora rizomática, en los mismos términos?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR CRIADO, E. (1991). Antropología y Folklore en Andalucía (1850-1922). En J. Prat (Ed.), *Antropología de los Pueblos de España* (pp. 58-76). Madrid, España: Taurus Universitaria.
- AIX GRACIA, F. (2014). *Flamenco y Poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid, España: Fundación SGAE.
- ÁLVAREZ CABALLERO, A. (2003). *El Toque Flamenco*. Madrid, España: Alianza.
- ANDERSON, B. (2006). *Imagined Communities*. London, England: Verso.
- ASTRÓ JOGAY, C. (1877). *Nuevo método para tocar la guitarra*. Madrid, España: José Campo y Castro.
- BAINES, A. (1988). *Historia de los instrumentos musicales*. Madrid: Taurus Ediciones.
- BARZ, G. y COOLEY, T. J. (2008 [1996]). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. Second Edition*. North Carolina, EEUU: Oxford University Press.
- BECKER, H.S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, USA: University of Berkeley Press.
- BENDIX, R. (1997). *In Search of Authenticity: the formation of folklore studies*. EEUU: University of Wisconsin Press.
- BERLANGA, M. A. (1997). Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 3.
- BLACKING, J. (2006). *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, España: Alianza Editorial
- BLAZ VEGA, J. (1995). El maestro Patiño. En J.L. Navarro García y M. Roperó (Dir.), *Historia del Flamenco* (pp. 143-145). Sevilla, España: Ediciones Tartessos, S.L.
- BORN, G. y HESMONDHALGH, D. (Eds.) (2000). *Western Music and its Others*. Berkeley, EEUU: University of California Press.

- BORROW, G. (2007 [1841]). *The Zincoli or, an account of the gypsies of Spain. Vol. I.* Sevilla, España: Extramuros Edición.
- BOURDIEU, P. (1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción.* Barcelona, España: Anagrama.
- (2000). *Cuestiones de Sociología* (E. Martín Criado, Trad.). Madrid, España: Ediciones Istmo, S.A.
- (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos* (A. Gutiérrez, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Aurelia Riera.
- (2012): La economía de los bienes simbólicos. In Jiménez, I. (Coord.), *Pierre Bourdieu: capital simbólico y magia social* (pp. 86-120). México: Siglo XXI Editores.
- BRUBACKER, R. (1993). Social Theory as Habitus. En Calhoun, C., LiPuma, E., y Postone, M. (1993), *Bourdieu: Critical Perspectives* (pp. 212-234). Chicago, EEUU: The University of Chicago Press.
- CADALSO, J. (2009). *Cartas Marruecas.* Santa Fe, Argentina: El Cid Editor.
- CALHOUN, C., LiPUMA, E., y POSTONE, M. (1993), *Bourdieu: Critical Perspectives* (pp. 13-34). Chicago, EEUU: The University of Chicago Press.
- CANO TAMAYO, M. (2006). *La Guitarra: Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco.* Sevilla, España: Ediciones Giralda.
- CASTRO, M.J. (2007). *Historia Musical del Flamenco.* Barcelona, España: Publicaciones Beethoven 2000, S.L.
- CHARNON-DEUTSCH, L. (2000). Travels of the Imaginary Spanish Gypsy. En Labanyi, Jo (Ed), *Constructing Identity in Contemporary Spain* (pp. 22-40). UK: Oxford University Press.
- CICOUREL, A.V. (1993). Aspects of Structural and Processual Theories of Knowledge. En Calhoun, C., LiPuma, E., y Postone, M. (1993), *Bourdieu: Critical Perspectives* (pp. 89-115). Chicago, EEUU: The University of Chicago Press.

- CLIFFORD, J. (2004). Traditional Futures. En M. S. Phillips y G. Schochet (Eds.), *Questions of Tradition* (pp. 152-168). Toronto, Canada: University of Toronto Press Inc.
- COMAS D'ARGEMIR, D. (1998). *Antropología Económica*. Barcelona, España: Ariel.
- CORBETTA, P. (2003). *Metodología y Técnicas de Investigación Social*. Madrid, España: McGraw-Hill.
- COSTA, C. y MURPHY, M. (Eds.) (2015). *Bourdieu, Habitus and Social Research*. UK: Palgrave Macmillan.
- CRIVILLÉ i BARGALLÓ, J. (1997). *Historia de la música española. Vol. 7: El folklore musical*. Madrid, España: Alianza Música.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002). *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (I)*. Sevilla, España: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.
- (2003): *Antropología y Flamenco. Más allá de la Música (II)*. Sevilla, España: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.
- (2003a): *El flamenco y la música andalusí: argumentos para un encuentro*. Barcelona, España: Ediciones Carena.
- CRUCES ROLDÁN, C. y MORENO NAVARRO, I. (Eds.) (1996). *El flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Jerez de la Frontera, España: Centro Andaluz de Flamenco
- CRUMBAUGH, J. (2009). *Destination dictatorship: the spectacle of Spain's tourist boom and the reinvention of difference*. Albany, NY, EEUU: State University of New York Press.
- DE TORO, X. (2000). Bagpipes and Digital Music: The Remixing of Galician Identity. En J. Labanyi (Ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain* (pp. 237-254). UK: Oxford University Press.
- DEL CAMPO, A. y Cáceres, R. (2013). *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*. Sevilla, España: Almuzara.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (2002). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Valencia, España: Pre-Textos.

DÍAZ, G. y VIANA, L. (2002). Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares. *TRANS. Revista Transcultural de Música*, 6.

DIMAGGIO, P. (1987). Classification in Art. *American Sociological Review*, 52:4; pp. 440-544.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, S. (1985 [1847]): *Escenas Andaluzas*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

FERANDIERE, F. (1799): *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid, España: Pantaleón Aznar.

FERNÁNDEZ MARÍN, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco*. Madrid, España: Acordes Concert.

FINNEGAN, R. (2005). *Oral Traditions and the Verbal Arts. A guide to research practices*. [Taylor y Francis e-Library] ISBN 0-203-3932-1X

FLORIDO DEL CORRAL, D. (2002): Sistemas rituales en el sistema democrático de derecho. En *Cultura y Política: Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español*. ISBN: 84-607-7889-4.

FLORIDO DEL CORRAL, D. y REIGADA OLAIZOLA, A. (2015). Reseña de *Flamenco y Poder. Un estudio desde la sociología del arte*. En *Revista Andaluza de Antropología*, 9. Pp.222-231. ISSN 2174-6796.

FORD, R. (1846). *Gatherings from Spain*: London, UK: John Murray, Albemarle Street. Recuperado de <http://goo.gl/r9ILe>

FOX, I. (1997). *La invención de España*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

FUBINI, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, España: Alianza Música.



- GAMBOA, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995). *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis, EEUU: University of Minnesota Press.
- GARCÍA GARCÍA, J.L. (1998) De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 9-20.
- GARCÍA GÓMEZ, G. (1998). Volksgeist y género español. En G. Steingress y E. Baltanás (Coord. y Eds.). *Flamenco y Nacionalismo: Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- GOLDOVITCH, S. (1999). Performance authenticity. En S. Kemal y Gaskell, I. (Eds.) (1999), *Performance and authenticity in the arts* (pp. 162-182). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, A.C. (2002). *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla, España: Bienal de Arte Flamenco.
- GONZÁLEZ CLIMENT, A. (1964). *Flamencología. Toros, Cante y Baile*. Madrid, España. Editorial Escelicer, S. A.
- GONZÁLEZ TROYANO, A. (1985). El costumbrismo decimonónico. En S. Estébanez Calderón (1985): *Escenas Andaluzas* (pp. 11-25). Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- (1989). No sarga la luna: Noticia cultural de un tiempo romántico. En J.L. Ortiz Nuevo (Dir.) (1989), *Silverio Franconetti: Cien años de que murió y aún vive*. Sevilla, España: Ayuntamiento de Sevilla.
- GONZÁLEZ-CABALLOS, F. (2002). *Guitarras de cal: Estudio etnográfico del toque de Morón*. Sevilla, España. Diputación de Sevilla.
- GOODY, J. (2010). *Myth, Ritual and the Oral*. New York, EEUU. Cambridge University Press.
- GROUT, D.J. y PALISCA, C.V. (2005). *Historia de la música occidental*. Madrid, España: Alianza Editorial.

- GUBER, R. (2001). *La etnografía, método campo y reflexividad*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- GUTIÉRREZ, A. (2003). A modo de introducción: los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En Bourdieu, P. (2003), *Creencia artística y bienes simbólicos* (A. Gutiérrez, Trad.) (pp. 7-18). Buenos Aires, Argentina: Aurelia Riera.
- HERNANDO, A. (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción socio-histórica del mundo moderno*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- HOBBSBAWM, E. y RANGER, T. (Eds.) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge, UK: University Press.
- HOLZINGER, W. (1998). La instrumentalización política del arte y de la cultura en las sociedades nacionales modernas. En Steingress, G. y Baltanás, E. (Coord. y Eds.) (1998), *Flamenco y Nacionalismo: Aportaciones para una sociología política del flamenco* (pp. 41-58). Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- HSU, G. y HANNAN, M.T. (2005). Identities, Genres, and Organizational Forms. *Organization Science*, 16:5, 474-490. doi: 10.1287/orsc. 1050.0151
- HSU, G., HANNAN, M.T. y KOÇAK, Ö. (2009): Multiple Category Membership in Markets: An Integrative Theory and Two Empirical Tests. *American Sociological Review*, 74. 150-169.
- HURTADO TORRES, A. y D. (2009). *La llave de la música flamenca*. Sevilla, España: Signatura Ediciones de Andalucía.
- INFANTE, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla, España. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- IRVING, W. (1840). *Tales of the Alhambra*. París, Francia: Baudry's European Library. Consultado en línea 4 Abril, 2012: <http://goo.gl/Oug8h>
- JIMÉNEZ, I. (Coord.) (2012). *Pierre Bourdieu: capital simbólico y magia social*. México: Siglo XXI Editores.

- JOHNSON, E.P. (2003). *Appropriating Blackness: Performance and the Politics of Authenticity*. EEUU: Duke University Press.
- JONES, C., ANAND, N. y ÁLVAREZ, J.L. (2005). Manufactured Authenticity and Creative Voice in Cultural Industries. *Journal of Management Studies*, 42:5, 893-899.
- JORGE RUBIO, M. (1860): *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra*. Madrid.
- JOVER ZAMORA, J.M. (Dir.) (1998): *Historia de España*. Vol. XXX. Madrid, España: Espasa Calpe, S. A.
- KEMAL, S. y GASKELL, I. (Eds.) (1999). *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- KOCKEL, U. (2007). Reflexive traditions and heritage production. En U. Kockel y M.N. Craith (Eds.), *Cultural heritage as reflexive traditions* (pp. 19-32). New York, EEUU: Palgrave Macmillan.
- KOCKEL, U. y CRAITH, M.N. (Eds.) (2007). *Cultural heritage as reflexive traditions*. New York, EEUU: Palgrave Macmillan.
- KRIS, E. y KURZ, O. (1982): *La Leyenda del Artista* (P. Vila, Trad.) Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.
- LABANYI, J. (Ed) (2000). *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- LASH, S. (1993). Pierre Bourdieu: Cultural Economy and Social Change. En Calhoun, C., LiPuma, E., y Postone, M. (1993), *Bourdieu: Critical Perspectives* (pp. 193-211). Chicago, EEUU: The University of Chicago Press.
- LAVAUUR, L. (2008). *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- LENA, J.C. y PETERSON, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73:5, 697-718.

- LIPUMA, E. (1993). Culture and the Concept of Culture in a Theory of Practice. En Calhoun, C., LiPuma, E., y Postone, M. (1993), *Bourdieu: Critical Perspectives* (pp. 13-34). Chicago, EEUU: The University of Chicago Press.
- LORCA, F.G. (1982). *Poema del cante jondo 1921*. Madrid, España: Alianza.
- LOUNSBURY, M. y GLYNN, M.A. (2001). Cultural entrepreneurship: Stories, legitimacy, and the acquisitions of resources. *Strategic Management Journal*, 22:6-7, 545-564.
- LOWENTHAL, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- MACDONALD, R., HARGREAVES, D.J. y MIELL, D. (2002). *Musical Identities*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- MACHADO y ÁLVAREZ, A. (2007 [1881]). *Colección de cantes flamencos*. Sevilla, España: Extramuros Edición.
- MANDLER, M.S. (1987). Bourdieu, the Sociology of Culture and Cultural Studies: A Critique. *European Journal of Communication*, 2, 427-53.
- MANDLY ROBLES, A. (2010). *Los caminos del Flamenco: Etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*. Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- MARÍN, R. (1902). *Método para guitarra. Aires Andaluces (Flamenco)*. Madrid, España: Don Dionisio Álvarez.
- MARTÍ y PÉREZ, J. (1998). Discursos musicológicos como constructos etnicitarios. En G. Steingress y E. Baltanás (Coord. y Eds.). *Flamenco y Nacionalismo: Aportaciones para una sociología política del flamenco* (pp.125-136). Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- MARTÍN MARTÍN, M. (2016, 22 septiembre). Música para ánimos descompuestos. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es>
- MARTÍNEZ, A.T. (2007). *Pierre Bourdieu: Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

- MCGILL, G. (2006). *Flamenco Jazz Real Book*. Madrid, España: RGB Arte Visual, S.L.
- MCKEON, M. (2004). Tacit Knowledge: Tradition and Its Aftermath. En M.S. Phillips y G. Schochet (Eds.) (2004), *Questions of Tradition* (pp. 171-202). Toronto, Canada: University of Toronto Press Incorporated.
- MENDEZ RODRÍGUEZ, L., PLAZA ORELLANA, R., ZOIDO NARANJO, A. (2010). *Viaje a un Oriente Europeo. Patrimonio y Turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla, España: Centro de Estudios Andaluces, Consejería de Presidencia, Junta de Andalucía.
- MERRIAM, A.P. (1968) *The Anthropology of Music*. EEUU: Northwestern University Press.
- MEYER, L.B. (2001 [1956]) *Emoción y significado en la música* J.L. Turina de Santos, Trad.). Madrid, España: Alianza Editorial.
- MOLINA, R. y MAIRENA, A. (2004): *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla, España: Giralda.
- MONTAÑO, G. (2012, 20 febrero). Entrevista a Ricardo Moreno, guitarrista flamenco de Lebrija [Web log message]. Recuperado de <http://www.deflamenco.com>
- MOORE, A.F. (2001). Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. *Music & Letters*, 82:3, 432-442.
- MORENO FELIÚ, P. (2010). *Encrucijadas antropológicas*. Madrid, España. Fundación Areces.
- MORENO NAVARRO, I. (1989). El flamenco y los inicios del estudio sobre la cultura popular andaluza. En J.L Ortiz Nuevo (Dir.), *Silverio Franconetti. Cien años de que murió y aun vive*. Sevilla, España: Ayuntamiento de Sevilla.
- (1991). Identidad y rituales: Estudio introductorio. En J. Prat (Ed.) (1991), *Antropología de los Pueblos de España* (pp.601-636). Madrid, Taurus Universitaria.
- (1993). *Andalucía: Identidad y Cultura*. Málaga, España: Ágora.

- NAVARRO GARCÍA, J.L. y Ropero Núñez, M. (Dir.) (1995). *Historia del Flamenco*. Sevilla, España: Ediciones Tartessos, S.L.
- NÚÑEZ, F. (2003). *Comprende el Flamenco*. Madrid, España. RGB Arte Visual, S.L.
- OCHOA, A.M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *TRANS. Revista Transcultural de Música*. 6.
- OCÓN, E. (1874): *Cantos Españoles: colección de aires nacionales y populares*. Málaga, España: Leipzig Breitkopf y Härtel.
- ORTIZ NUEVO, J.L. (1990). *¿Se sabe algo?*. Sevilla, España: Ediciones el Carro de la Nieve.
- OSUNA LUCENA, M.I. (1995): Orígenes de la guitarra. En J.L. Navarro García y M. Ropero Núñez (Dir.) (1995). *Historia del Flamenco* (pp.197-215). Sevilla, España: Ediciones Tartessos, S.L.
- OTERO, J. (1987 [1912]): *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Madrid, España: Asociación Manuel Pareja-Obregón.
- PABLO LOZANO, E. (2009). *Mujeres Guitarristas*. Sevilla, España: Signature Ediciones de Andalucía, S.L.
- PEDRELL, F. (1992 [1899]). *Diccionario técnico de la música*. Valencia, España: Librerías Paris-Valencia.
- PELINSKI, R. (1998). Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. En G. Steingress y E. Baltanás (Coord. y Eds.) (1998). *Flamenco y Nacionalismo: Aportaciones para una sociología política del flamenco* (pp. 111-124). Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- PETERSON, R.A. (2005). In Search of Authenticity. *Journal of Management Studies* 42:5, 1083-1098.

- PHILLIPS, M.S. (2004). What Is Tradition When It Is Not ‘Invented’? A Historiographical Introduction. En M.S. Phillips y G. Schochet (Eds.) (2004), *Questions of Tradition* (pp. 3-29). Toronto, Canada: University of Toronto Press Incorporated.
- PHILLIPS, M.S. y SCHOCHET, G. (Eds.) (2004). *Questions of Tradition*. Toronto, Canada: University of Toronto Press Incorporated.
- PLAZA ORELLANA, R. (2013). *Recuerdos de Viaje. Historia del Souvenir en Andalucía*. Sevilla, España: Consejería de la Presidencia. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- POHREN, D.E. (1980). *Una forma de vida*. Morón de la Frontera, Sevilla, España: Fundación Fernando Villalón.
- PRAT, J. (Ed.) (1991). *Antropología de los Pueblos de España*. Madrid, España: Taurus Universitaria.
- RIOJA VÁZQUEZ, E. y TORRES CORTÉS, N. (2006). *Niño Ricardo. Vida y Obra de Manuel Serrapí Sánchez*. Sevilla, España: Signature Ediciones.
- RIOJA, E. (1990). *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Sevilla, España: Bienal Arte Flamenco.
- (1995). El acompañamiento guitarrístico en los primeros tiempos del flamenco. En J.L. Navarro García y M. Ropero Núñez (Dir.) (1995), *Historia del Flamenco* (pp. 23-33). Sevilla, España: Ediciones Tartessos, S.L.
- (1995a). Francisco Sánchez Cantero ‘Paco el Barbero’. En J.L. Navarro García y M. Ropero Núñez (Dir.) (1995), *Historia del Flamenco* (pp. 139-141). Sevilla, España: Ediciones Tartessos, S.L.
- (1995b). La pretendida ‘incorporación’ de la guitarra al cante. En J.L. Navarro García y M. Ropero Núñez (Dir.) (1995), *Historia del Flamenco* (pp. 11-21). Sevilla, España: Ediciones Tartessos, S.L.
- (1998). *Paco el de Lucena o La Redonda Encrucijada*. Córdoba, España: Ayuntamiento de Lucena.

- (2008). *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco* publicado online y consultado 7/7/2012: <http://goo.gl/QpJHw>
- RÍOZ RUÍZ, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. Madrid, España: Itsmo
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, F. (1935): *Arte y artistas flamencos*. Madrid, España: Imprenta Helénica.
- SALAZAR, A. (1993): *La música en la sociedad europea. III. El siglo XIX – Primera parte*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- SANLÚCAR, M. (2005). *Sobre la Guitarra Flamenca: Teoría y Sistema para la Guitarra Flamenca*. Córdoba, España: Ediciones La Posada.
- SCHOCHET, G. (2004). Tradition as Politics and the Politics of Tradition. En Phillips, M.S. y Schochet, G. (Eds.) (2004), *Questions of Tradition*. Toronto, Canada: University of Toronto Press Incorporated.
- SCHUCHARDT, H. (1990 [1881]). *Los cantes flamencos*. Sevilla, España: Fundación Machado.
- SORIANO FUERTE, M. (1855): *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Barcelona, España: Imprenta de D. Narciso Ramírez.
- STEINGRESS, G. (1996). Ambiente Flamenco y bohemia andaluza. En C. Cruces Roldán, C. y I. Moreno Navarro (Eds.) (1996), *El flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Jerez de la Frontera, España: Centro Andaluz de Flamenco
- (2004): *Sobre Flamenco y Flamencología*, Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- (2005): *Sociología del Cante Flamenco*, Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- (2006). *...y Carmen se fue a París*. Sevilla, España: Almuzara.
- STEINGRESS, G. y BALTANÁS, E. (Coords. y Eds.) (1998). *Flamenco y Nacionalismo: Aportaciones para una sociología política del flamenco*, Signatura Ediciones.



- SVENJENOVA, S. (2005). 'The Path with the Heart': Creating the Authentic Career. *Journal of Management Studies*, 42:5, 947-974.
- TATARKIEWICS, W. (1987). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (F. Rodríguez Martín, Trad.). Madrid, España: Editoriales Tecnos, S.A.
- TÉLLEZ, J.J. (2015). *Paco De Lucía: El Hijo de la Portuguesa*. Barcelona, España: Editorial Planeta, S.A.
- TITON, J.T. (2008). Knowing Fieldwork. En G. Barz y T. J Cooley (Eds.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology, Second Edition* (pp. 87-100). North Carolina, EEUU: Oxford University Press.
- TORRES, N. (2004). *La Guitarra Flamenca: Volumen I: Lo Clásico*. Sevilla, España: Signatura Ediciones.
- (2005a): *La Guitarra Flamenca: Volumen 2: Lo Contemporáneo y otros escritos*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- (2005b): *Historia de la Guitarra Flamenca*. Sevilla, España: Almazura.
- (2012). La Tradición Oral en el Toque Flamenco: Recordando a Moraíto Chico. *La Madrugá*, n° 7. ISSN 1989-6042
- TRILLING, L. (1972). *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Massachusetts, EEUU: Harvard University Press.
- TURINA, J. (1982): *La música andaluza*. Sevilla, España: Ediciones Alfar
- UNESCO (2003). *Textos Fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. París, Francia: UNESCO.
- VARGA, S. (2012). *Authenticity as an ethical ideal*. New York, EEUU. Routledge.
- VARGAS y GUZMAN, J.A. (1994). *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773) edición de Ángel Medina Álvarez*. Granada, España: Centro de Documentación de Andalucía.

- VELAZCO, H. y DÍAZ DE RADA, Á. (1997). *La lógica de la investigación etnográfica*. Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- WASHABAUGH, W. (1996). *Flamenco: passion, politics, and popular culture*. Oxford, UK: Berg.
- (2012). *Flamenco music and national identity in Spain*. Surrey, UK: Ashgate Publishing Limited.
- WILLIAMS, R. (1982) *The Sociology of Culture*. New York, EEUU: Schocken.
- WORMS, C. (2007). *Desde la guitarra: Armonía del Flamenco. Vol. I*. Madrid, España: Acordes Concert.
- ZOIDO, A. (1999). *La Prisión General de los Gitanos y los Orígenes de lo Flamenco*. Sevilla, España: Portada Editorial. S.L.

### FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- AL SUR (2015, 25 noviembre). Rycardo Moreno, guitarrista de jazz y flamenco, presenta su disco “Varekay” [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>
- ALBA, R. (2016, 30 mayo). Santiago Lara encuentra el alma flamenca a Pat Metheny. *El Boletín*. Recuperado de <http://www.elboletin.com>
- ARGUIJO, S. (2014, 24 septiembre). Diego sin más falsetas. *Diario de Sevilla*. Recuperado de <http://www.diariodesevilla.es>
- (2015, 13 febrero). No se toca menos flamenco por tener más información, es al revés. *De Flamenco*. Recuperado de <http://www.deflamenco.com>
- (2016, 20 septiembre). Dani de Morón juega su partida del siglo en ‘21’. *El Diario de Sevilla*. Recuperado de <http://www.diariodesevilla.es>
- (2016, 22 septiembre). Dani de Morón "21" con Israel Galván, Arcángel, Duquende, Rocío Márquez, Jesús Méndez. La Bienal [Web log message]. Recuperado de <http://www.deflamenco.com>

- BULNES, A. (2016, 22 septiembre). Dani de Morón: el futuro ya está aquí. *El Diario*. Recuperado de <http://www.eldiario.es>
- BUSTAMANTE, S. y PAUZA, L. (2011). Entrevista con Diego del Morao. *Luna del Olivar* [Web log message]. Recuperado de <http://www.lunadelolivar.com.ar>
- CALADO, S. (2015, 23 octubre). Lo surreal y lo laberíntico [Web log message]. Recuperado de <http://www.globalflamenco.com>
- CALADO, S. (2016, 3 junio). Una guitarra sin traumas [Web log message]. Recuperado de <http://www.globalflamenco.com>
- CAMERO, F. (2012, 17 diciembre). Dani de Morón: el momento dulce. *Diario de Sevilla*. Recuperado de <http://www.diariodesevilla.es>
- (2016, 1 junio). No te pasas la vida buscando dentro de ti para agradar a éste o al otro. *El Diario de Córdoba*. Recuperado de <http://www.eldiariodecordoba.es>
- CARRASCO, P. (2016, 23 septiembre). Rycardo Moreno y su improvisación romaní llegan a la #BienalFlamenco16 [Web log message]. Recuperado de <http://www.lebrijaflamenca.com>
- (2016, 29 mayo). Entrevista a Rycardo Moreno. [Web log message]. Recuperado de <http://www.lebrijaflamenca.com>
- CUANDO LLEGA EL DUENDE (2011, 11 enero). Diego del Morao (2/3) [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>
- DE FLAMENCO TV (2016, 6 septiembre). Dani de Morón presenta “21” en La Bienal de Flamenco de Sevilla [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>
- FLAMENCA Y MÁS (2014, 20 febrero). DANI DE MORÓN: Entrevista de Flamenca y Más [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>
- (2015, 26 octubre). DIEGO DEL MORAO: Entrevista de Flamenco y Más [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>
- FLAMENCO ON THE ROAD (2016, 27 marzo). Entrevista DANI DE MORON [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>

FLAMENCO TV (2011, 18 febrero). Diego del Morao – Entrevista en Nimes – 2011 [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>

GARCÍA REYES, A. (2016, 21 septiembre). Dani de Morón, el toque del XXI. *ABC Sevilla*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es>

GARRIDO, J. (2016, 5 marzo). El toque de los Morao es rítmico y muy gitano. *Diario de Jerez*. Recuperado de <http://www.diariodejerez.es>

GÓMEZ, J.M. (Presentador). (2015, 29 mayo). Rycardo Moreno. Cuatro citas y un pedazo de guitarrista [Web log message]. Recuperado de <http://www.deflamenco.com>

— (2015, 9 abril). *Rycardo Moreno en Plantea Jondo* [Audio podcast]. Recuperado de <http://gladyspalmera.com>

LOBATÓN, F. (2015, 29 diciembre). Antonio Reyes y Diego del Morao, los emergentes consolidados. *El País*. Recuperado de <http://cultura.elpais.com>

— (2016, 21 junio). Reconocimiento de un patriarca del flamenco. *El País*. Recuperado de <http://cultura.elpais.com>

— (2016, 22 septiembre). Cuando la guitarra se agiganta. *El País* Recuperado de <http://www.elpais.com>

— (2016, 23 septiembre). El esplendor de la nueva guitarra flamenco. *El País* Recuperado de <http://www.elpais.com>

LUQUE, A. (2015, 19 noviembre). Mis ancestros me dieron permiso para ser libre. *El Correo*. Recuperado de <http://elcorreoweb.es>

— (2015, 7 junio). El verdadero homenaje a Paco de Lucía es tocar siempre con tu personalidad. *El Correo Web*. Recuperado de <http://www.elcorreoweb.es>

— (2016, 21 septiembre). Una conquista legítima. *El Correo*. Recuperado de <http://elcorreoweb.es>

MAROCHANDÉ FLAMENCA (2009). Entrevista a Diego del Morao (1ª parte) [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>

MDCTV.com (2015, 2 diciembre). Varekai, buen jazz y flamenco con Rycardo Moreno [Video file]. Recuperado de <https://www.youtube.com>

MEDINA, A. (2016, 22 septiembre). Dani de Morón, el toque flamenco del siglo '21' [Web log message]. Recuperado de <http://cordobaflamenca.com>

MONTES, D. (2016, 22 septiembre). Viva el Dani manquepierda. *Más Jerez*. Recuperado de <http://www.masjerez.com>

OLMO, M. (2016, 15 noviembre). Mi mayor inspiración está en el chiflido de la olla de mi madre cuando está haciendo el puchero [Web log message]. Recuperado de <http://moroninformacion.es>

PEREIRA, F. (2014, 22 septiembre) La guitarra de Diego del Morao genera expectación en Sevilla. *Diario de Jerez*. Recuperado de <http://www.diariodejerez.es>

— (2015, 21 febrero) Para mí es un lujo presentar este disco en Jerez. *Diario de Jerez*. Recuperado de <http://www.diariodejerez.es>

ROJAS, J.M. (2014, 25 abril). Diego del Morao trae el toque de Jerez a Granada [Web log message]. Recuperado de <http://deflamencoporgranada.es>

SAN NICASIO, P. (2010, 29 diciembre). Entrevista a Diego del Morao, guitarrista flamenco [Web log message]. Recuperado de <http://www.deflamenco.com>

— (2015a) *Contra las Cuerdas* (Vol. 1). Madrid, España: Oscar Herrero Ediciones. ISBN: 978-84-941259-8-0

— (2015b) *Contra las Cuerdas* (Vol. 2). Madrid, España: Oscar Herrero Ediciones. ISBN: 978-84-941259-3-5

— (2016, 30 mayo). Lo más difícil es renovar la tradición y seguir siendo flamenco [Web log message]. Recuperado de <http://www.chalura.com>

SÁNCHEZ MÚGICA, P. (2016, 5 marzo). La cultura es la última mierda en este país. *La Voz del Sur*. Recuperado de <http://www.lavozdelsur.es>

VELÁZQUEZ-GAZTELU, J.M. (Presentador). (2012, 29 noviembre). Dani de Morón, un guitarrista con sentido del cambio. *Nuestro Flamenco* [Audio podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es>

— (2015, 16 julio). Dani de Morón presenta su disco "El sonido de mi libertad". *Nuestro Flamenco* [Audio podcast]. Recuperado de <http://www.rtve.es>

VERGUILLOS, J. (2012, 20 diciembre). La herida respirando [Web log message]. Recuperado de <http://vaivenesflamencos.com>

— (2013, 9 enero). La otra búsqueda [Web log message]. Recuperado de <http://vaivenesflamencos.com>

— (2015, 20 noviembre). Agua que fluye [Web log message]. Recuperado de <http://vaivenesflamencos.com>

— (2015, 22 octubre). ¿Qué pasa si paramos? [Web log message]. Recuperado de <http://vaivenesflamencos.com>

— (2016, 22 septiembre). Una granaína diáfana. *El Diario de Sevilla*. Recuperado de <http://www.diariodesevilla.es>

— (2016, 20 septiembre). La fusión de Rycardo Moreno. *ABC*. Recuperado de <http://sevilla.abc.es>